

## Stratégies intermédiales dans l'œuvre de Marcel Duchamp

Didier Jonchière

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

LE PARCOURS CRÉATIF de Marcel Duchamp peut être globalement appréhendé à partir de trois périodes majeures. Une pratique du dessin et de la peinture jusqu'en 1912, la mise en chantier du projet puis la réalisation de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, qui chevauche partiellement les deux autres phases (1912-1923), la troisième correspondant à la production des *ready-mades* (1915-1967) « aidés » ou non<sup>1</sup>.

On pourrait croire que c'est en 1934 que Duchamp entre vraiment en intermédialité avec la publication de la *Boîte verte*, coffret contenant un grand nombre de notes écrites au sujet de son œuvre *La mariée mise à nu*. Il serait assez logique par ailleurs de lire son livre *Duchamp du signe*, publié en 1959<sup>2</sup>, comme appartenant au contrechant « paratextuel » de sa quête artistique. Mais c'est en réalité dès ses premiers dessins et peintures que le jeune Marcel accorde aux titres (écrits très souvent sur l'œuvre elle-même) une importance indéniable. C'est d'ailleurs à cause d'un titre inacceptable aux yeux des curateurs cubistes d'un salon parisien<sup>3</sup>, que sa carrière de peintre basculera en 1912, pour le pire d'abord (il ne peindra quasiment plus de sa vie) puis pour le meilleur, quand la toile en question sera exposée en 1913 à New York, et qu'elle lui ouvrira les portes d'une vie nouvelle.

Pour autant l'intermédialité chez Duchamp est plus complexe à analyser qu'à travers le prisme d'une simple coalescence entre image et titre, d'autant plus qu'il a affirmé vouloir traiter ce dernier « comme une couleur invisible »<sup>4</sup>, ajoutée à l'œuvre. En effet, toute son activité créatrice est conditionnée par une double postulation contradictoire trouvant son origine dans un drame intime qui creusa en lui une sorte de vide narcissique ; à tel point qu'il déclarera dans un entretien, sous

couvert de conviction nominaliste : « je ne crois pas dans le mot *être*. Le concept *être* est une invention humaine »<sup>5</sup>. En fait, il a presque toujours été question pour lui de pratiquer un « ironisme d'affirmation »<sup>6</sup>, inspiré par un humour *noir* libératoire<sup>7</sup> plus ou moins *dada* et un sévère contrôle des aveux de souffrance<sup>8</sup>, destinés à mener à bas bruit la *résilience* de son *contrat de naissance*. Dans un contexte revendiqué de « co-intelligence des contraires », il nous paraît impossible de faire l'impasse sur cette blessure, si on veut être en mesure d'analyser ses stratégies d'inclusion des mots au cœur des créations<sup>9</sup>. De même que nous sommes persuadés que c'est dans ces mots dont il se méfiait tellement, que réside la meilleure clé d'analyse pour éviter au regardeur de se projeter dans les énigmes irrésolues de ses œuvres : chacun voit *Du champ* à sa porte, en fonction de sa culture propre.

### ***Le fait biographique : « une infamie en famille »***

Duchamp n'a jamais fait mystère du rapport étrange que sa mère entretenait avec lui lorsqu'il était enfant. Nous connaissons dans ses grandes lignes l'épisode traumatique que fut sa naissance pour Lucie, sa mère, qui espérait pouvoir se consoler du décès de Madeleine, sa première fille, morte alors qu'elle était enceinte de Marcel. Qu'une mère entre en dépression à la suite de ce *dés-espoir* et ne parvienne pas à accepter que son enfant soit un garçon et qu'elle développe en conséquence une *neurasthénie d'indifférence* vis-à-vis de son fils, voilà qui pourrait paraître assez compréhensible. Le traumatisme d'Henri-Robert-Marcel Duchamp (qui fut en définitive appelé *Marcel.le*) aurait engendré chez lui, par mimétisme, une sorte d'indifférence émotionnelle, qu'il aurait érigée en principe esthétique une fois devenu adulte. Vu d'un peu loin, ce mauvais souvenir se serait édulcoré à travers une sorte d'usure temporelle en un fait biographique aux conséquences vagues, que d'aucuns présentèrent comme « un certain ressentiment envers les mères [qui] pourrait avoir notablement accéléré l'exacerbation de l'art et de la poésie modernes »<sup>10</sup>, alors que nous avons affaire en réalité à une grave atteinte psychologique<sup>11</sup>, qui ne peut se résumer à un « certain ressentiment ». D'autant que la généalogie de Lucie Duchamp née Nicolle cache elle aussi un drame de jeunesse, qui a été jusqu'à présent ignoré par tous les biographes et exégètes : la mort de sa propre mère, Eugénie Gallet, trois jours après qu'elle eut accouché d'une fille, Zélie. De ce traumatisme, elle n'a sans doute jamais pu se remettre autrement qu'en se reconstruisant à travers

un destin de mère de substitution, puisqu'elle dut s'occuper de ses deux sœurs, Zélie et Ketty, orphelines de cette mère morte en couches, alors qu'elle-même n'avait que onze ans, ce qui fait apparaître sous un jour inédit et dramatique sa *préférence* pour les filles<sup>12</sup>.

Certes, enviée de l'extérieur, la famille Duchamp peut apparaître comme un milieu propice à l'éclosion de tous les talents : les murs de la belle maison bourgeoise sont saturés des gravures du grand-père Nicolle et Eugène Duchamp le père, qui est le notaire puis le maire de la commune de Blainville-sur-Crevon, est ouvert à la culture de son temps, à travers livres, revues et catalogues de toutes sortes qui se diffusent en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle grâce aux services postaux, comme celui de la Manufacture de Saint-Étienne, qui marqua aussi la petite enfance d'André Breton<sup>13</sup>. En soirée, souvent au coin du feu, Marcel se retrouve alors seul avec sa sœur Suzanne, elle aussi délaissée par la mère en raison de sa trop grande complicité avec lui<sup>14</sup>. Pour se distraire, ils vont mettre en place un jeu qu'ils appellent justement « le jeu du catalogue » : « On partait en Russie avec un traîneau, aux Indes sur un éléphant, en Afrique sur un chameau, le casque colonial de la Manufacture bien en tête, la carabine à l'épaule, le kodak à la main et vogue la galère »<sup>15</sup>. C'est ce rituel ludique originel, (pendant lequel l'esprit des deux jeunes *explorateurs* était emporté « vers d'autres régions plus verbales »<sup>16</sup> — régions et contrées plus imaginaires que géographiques —, qui restera pour lui une source intermédiaire de premier ordre et en même temps sa première *échelle de l'évasion*, loin du regard absent et fuyant de la mère. Le catalogue de la Manufacture d'Armes et Cycles porte bien son nom : il permet à Marcel d'être symboliquement armé contre l'*indifférence* de Lucie Duchamp<sup>17</sup>. Il n'oubliera jamais cette première victoire sur cette malédiction douloureuse à laquelle il ne peut rien comprendre. Cette incompréhension sera d'ailleurs d'autant plus vive qu'il assistera avec les naissances et l'éducation de ses deux dernières sœurs, Yvonne et Magdeleine, à des élans et débordements d'amour partagé, qu'il n'aurait pas imaginés possibles de la part de cette mère si distante. C'est cette souffrance-là qui le poussera à avouer d'ailleurs lors d'un entretien télévisé en 1961, alors qu'il lui était demandé de justifier son goût pour une esthétique de l'indifférence : « parce que je hais la haine, je hais l'excès d'amour pour la mère »<sup>18</sup>.

### ***Peintures<sup>19</sup>, couleurs et présences invisibles***

Dans ses toutes premières œuvres (dessins dont le modèle est surtout sa sœur Suzanne ou peintures ayant toujours pour sujet la

sphère familiale ou amicale) Marcel Duchamp donne toujours un titre en relation directe avec le sujet représenté. Dans le sillage de ses deux frères aînés, c'est la perspective d'élaborer des dessins humoristiques accompagnés d'une légende qui va commencer à lui faire donner plus d'importance au texte et, avec la maturité, la saillie drolatique devient grivoise, parfois basée sur un jeu de mots, indice de son habileté à jouer avec les sonorités de la langue. Il n'y a à ce stade de l'œuvre, ni originalité ni stratégie particulière dans la manière d'associer texte et image. Duchamp commente lui-même d'ailleurs à propos de son tableau « Le buisson » (1910/1911), dans son livre *Duchamp du signe* : « La présence d'un titre non descriptif apparaît ici pour la première fois. En fait, dorénavant, j'allais toujours accorder un rôle important au titre que j'ajoutais et traitais comme une couleur invisible »<sup>20</sup>.

À partir de ce moment, même si c'est de manière discrète, le titre écrit sur la toile se charge de significations qui auraient dû infléchir la compréhension du sens des œuvres. Nous prendrons pour exemple trois toiles de 1911 appartenant à sa période cubiste pour lesquelles cette pratique de l'adjonction d'une « couleur invisible » est patente. Il s'agit de « Yvonne et Magdeleine déchiquetées », soit quatre profils de ses deux sœurs, regroupés au hasard sur une toile ; « Portrait », censé représenter cinq attitudes d'une inconnue croisée à Neuilly et dont le titre sera tardivement complété par « Dulcinée » ; et « À propos de jeune sœur » consacré à Magdeleine, la benjamine.

Dans « Yvonne et Magdeleine déchiquetées », sous « le prétexte d'une interprétation humoristique du credo cubiste »<sup>21</sup>, il s'agit surtout de cruelle ironie envers ses deux sœurs, qui incarnent à ses yeux « le trop d'amour » envers la mère, dans un rapport triangulaire dont il déteste les manifestations. À première vue, la figure maternelle ne semble pas présente dans la composition mais en réalité elle est habilement dissimulée<sup>22</sup> dans l'épaisse chevelure brune de gauche, qui est censée être celle de Magdeleine, Duchamp utilisant la forme des boucles pour représenter les courbes plus claires des paupières mi-closes ainsi que son nez un peu épais (faisant face au « nez Nicolle » du premier petit profil), tandis que le rictus la bouche, en *soupirail*, est plus sombre. Cette *chevelure-visage* se termine beaucoup plus bas, prolongée par des formes oblongues qui évoquent davantage une grappe d'excréments de cheval que des ondulations capillaires. Duchamp écrira plus tard dans son *CRITICAVIT* : « Introduisant l'humour pour la première fois dans mes tableaux, je déchirai en quelque sorte leurs profils... »<sup>23</sup>. Ce texte, qui fonctionne en *intermédialité paratextuelle* avec l'œuvre, est à mettre sur le compte

d'un brouillage stratégique : côté toile, la violence exacerbée d'un déchiquetage et d'une allusion scatologique et côté texte, une édulcoration des intentions. Mais l'humour noir est surtout présent à travers un infime détail, cette fois inscrit sur la peinture même : curieusement, le peintre ne signe pas ici de son nom (comme il le fera sur toutes ses œuvres jusqu'à l'invention de son double féminin, Rose Sélavy) puisqu'il omet les trois lettres correspondant aux sons voyelles du mot DUCHAMP, ce qui donne « *Dchp* »<sup>24</sup>. De ce fait, il minore sa présence face à celle de chacune de ses sœurs, figurée deux fois et, en choisissant de renoncer aux sons les plus audibles, il parvient à évoquer la surdité complète de sa mère et le peu d'importance qu'il croyait avoir eu à ses yeux.

Il y a donc ici un subtil effet de juxtaposition entre la présence picturale démultipliée de ses sœurs et la sienne, réduite à une suite de consonnes imprononçables : le peintre se figure à travers une sorte de mutilation de sa présence. Cette mise en scène intermédiaire révèle ici en filigrane son objectif sous couvert d'un alibi esthétique : dénoncer avec humour « l'infamie en famille »<sup>25</sup> dont il est à la fois la victime et le témoin.

Dans le tableau « À propos de jeune sœur », achevé en octobre 1911, qui représente sa sœur Magdeleine, c'est l'omission du pronom personnel possessif qui requiert tout d'abord notre attention. À l'évidence Duchamp semble exprimer légitimement une distanciation affective vis-à-vis de celle qui non seulement se trouve être l'objet de toutes les attentions de sa mère mais encore porte quasiment le prénom de la petite sœur Madeleine, la « jeune morte ». Or c'est justement la proximité de ces deux prénoms qui pourrait motiver chez Duchamp l'absence du possessif : en effet, son emploi aurait orienté le titre vers la seule Magdeleine, alors que « jeune sœur » peut désigner aussi bien l'une que l'autre. Cette ambiguïté se retrouve étrangement sur la toile, avec l'ombre portée due à la présence d'une lampe à gaz posée à droite du modèle. Au lieu d'être sombre sur le fond de la cloison, elle est au contraire très claire. S'il y a bien là une « figure allusive, presque spectrale »<sup>26</sup>, ce n'est pas celle de la présence de Madeleine mais celle d'un fantôme pâle hantant toute la fratrie Duchamp. Le peintre évoquera au sujet des halos lumineux présents aussi dans un autre tableau « des préoccupations subconscientes vers un métaréalisme »<sup>27</sup>. Il s'agit ici au contraire d'une préoccupation traumatique qui ne cesse d'obséder Marcel Duchamp. Ce qui frappe également c'est la construction géométrique des lignes, qui sont comme effondrées, repliées sur un acte passif qui pourrait être une lecture. La posture de

Magdeleine, censée avoir treize ans, semble être celle d'une vieille femme. Une impression de dépression, de neurasthénie se dégage : ne renverrait-elle à celle bien réelle de la mère, au temps où elle aurait dû prendre soin de son fils ?

Mais l'intermédialité signifiante ne se limite pas au titre, dont on pourrait par ailleurs aussi commenter l'expression inédite dans un intitulé de peinture « À propos de » qui tend à inféoder la toile à un discours méditatif. Au dos, en plus de deux ébauches de nus, figure la mention autographe qui a été conservée telle quelle par Duchamp : « une étude de femme Merde ». Voilà qui nous ramène une fois encore à Lucie, la « mère de... » Marcel, et à la note dite « autobiographique » n° 150 : « ma mère adore l'odeur de ma merde »<sup>28</sup>. Cet indice, laissé par le peintre, pourrait bien être un nouvel encouragement à chercher la présence « invisible » de la mère au cœur des pâleurs du tableau.

Avec « Portrait », renommé quarante-huit ans plus tard « Dulcinée », nous sommes face à l'un des tableaux les plus complexes de Marcel Duchamp. L'intermédialité s'organise ici autour du titre-retard et des propos tenus autour du sujet de cette peinture qui participent de sa perception et cherchent à en brouiller la véritable composition. En effet, Duchamp ne s'encombre pas de limites temporelles car selon lui, « l'artiste agit à la façon d'un être médiumnique qui, du labyrinthe par-delà le temps et l'espace, cherche son chemin vers une clairière »<sup>29</sup>. Il ne faut donc pas limiter l'œuvre à son temps d'élaboration chronologique, ni à son intermédialité de *surface*.

C'est en fait sur le titre-retard « Dulcinée » qu'il faut tout d'abord s'interroger. S'agit-il d'une simple fantaisie de Duchamp ou sommes-nous en présence d'un mot chargé de sens ? L'acte en soi est peu courant : que recèle donc ce mot de si particulier pour que l'artiste ait décidé de renommer si tardivement son tableau ? S'agit-il d'un souvenir de lecture du *Don Quijote* de Cervantes, qui voudrait nous guider vers des régions plus littéraires ? Dans le roman, il s'agit une sorte d'Arlésienne hispanique, une fiction dans la fiction, qui reçoit ce surnom « Dulcinea » dérivé du mot espagnol *dulcea*, un des mots signifiant « douceur ».

Notons tout d'abord que le roman de Cervantes n'a pas été répertorié par Marc Décimo dans son livre *La bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*. Il ne devait donc pas faire partie des lectures favorites du peintre. Par ailleurs, que dit Duchamp de son tableau ? « Dulcinée est une femme que je rencontrais dans l'avenue de Neuilly, que je voyais de temps en temps en allant déjeuner, mais je ne lui ai jamais parlé. Il n'était même pas question de pouvoir lui parler. [...]».

Je ne savais même pas son nom [...] »<sup>30</sup>. Ce prénom lui aurait donc été attribué comme un surnom que l'on donnerait à une figure familière mais dont on ignore tout. Mais alors pourquoi attendre quarante-huit ans pour attribuer au tableau le nom du modèle qui l'aurait inspiré et lui préférer l'insipide « Portrait », si faiblement porteur de *couleur invisible* ? Voilà qui paraît bien peu vraisemblable, surtout si l'on s'intéresse aux composantes *graphonétiques* du mot « Dulcinée ». Nous connaissons le goût de l'artiste pour les manipulations verbales et il est assez facile d'y entendre puis d'y découvrir « luci-e », qui est le prénom de la mère. Il est aussi possible d'y déceler une anagramme complète : « né D'Lucie », qui renvoie alors à sa filiation traumatique. L'intermédialité joue ici à plein sa stratégie contradictoire de brouillage et de révélation. D'un côté Duchamp détourne l'analyse sur une pseudo-anecdote mais de l'autre, dans le titre par laquelle il la désigne, il révèle la véritable dimension du tableau grâce à un nom qui conduit au modèle en réalité choisi : sa mère Lucie. Une fois *la clé Duchamp* découverte sous la *paille à sons* du titre, la lecture de la peinture trouve sa vraie pertinence symbolique.

Sans entrer dans le détail des cinq portraits qui créent une provocante *polychronie* cubiste, on peut effectivement identifier ici une sorte de « déthéorisation » de la doxa esthétique du mouvement cubiste, fondée sur une décomposition spatiale et non temporelle du sujet<sup>31</sup>.

La complexité de la composition ne nous permet pas dans le cadre de cet article d'analyser chacun des portraits, ni leur subtile organisation engendrant une configuration à la manière d'une paréidolie<sup>32</sup>, mais remarquons simplement que *se suivent*, de gauche à droite, le portrait en nudité de la Dulcinée puis son état de grossesse, la cinquième et dernière silhouette fuyant sur la droite, au regard opportunément occulté afin de rappeler la relation impossible de Lucie à son fils.

Mais un événement va briser radicalement les stratégies subtiles que Duchamp tisse entre verbe et peinture. Le tableau « NU DESCENDANT UN ESCALIER » (n° 2) porte un titre qui paraît inacceptable, voire scandaleux, aux responsables du salon des indépendants en mars 1912. Marcel Duchamp a beaucoup investi mentalement et techniquement dans ce tableau<sup>33</sup> : Robert Lebel y voit, entre autres choses le touchant intimement, « un objet d'investigation interne »<sup>34</sup>. On peut même penser qu'il s'est littéralement projeté sur sa toile. D'ailleurs une analyse précise de certains indices démontre qu'il s'y est peut-être bien représenté, montant l'escalier à contre-sens de la

figure descendante, mystification que ce même critique n'est pas loin d'éventer, quand il écrit : « Si l'on osait, on émettrait l'hypothèse qu'il s'est représenté lui-même, avec une amère clairvoyance »<sup>35</sup>. Le refus du tableau, qui lui fut signifié par ses deux frères<sup>36</sup>, provoque en lui une onde de choc comparable au traumatisme de son enfance : il est refusé pour la seconde fois. Cet épisode va le conduire à une révision complète de ses valeurs artistiques et affecter durablement la nature du travail de résilience qu'il avait entrepris.

**« La Mariée mise à nu par ses célibataires, même »**

La première œuvre majeure en rupture complète avec l'esthétique de la peinture, est « La Mariée mise à nu par ses célibataires, même ». Bien qu'elle n'ait été exposée publiquement qu'en 1926 au musée de Brooklyn sous sa forme réelle de *Grand Verre* et restât toujours aux États-Unis, son existence artistique commença en France sous la forme des fac-similés de la « Boîte verte » de 1934, constituée de notes manuscrites et de reproductions petits formats. André Breton écrivit le premier texte important sur cette œuvre en 1935, *Le phare de la Mariée*, en s'inspirant uniquement du contenu de la boîte. Il évoquera à cette occasion « les broussailles scripturales et graphiques de cette étrange *boîte verte* ». Bref, « la Mariée mise à nu » a commencé sa carrière sous une forme indéniablement intermédiaire tout à fait inédite, au sens propre, forme qui sera poussée à sa limite quand l'enregistrement d'une lecture des notes contenues dans la boîte accompagnera en boucle la présentation finale de l'œuvre. Au départ il était prévu que la liasse des notes puisse être lue par les regardeurs<sup>37</sup>.

En fait, et en cela Marcel Duchamp est tout à fait précurseur de l'art conceptuel, *le Grand Verre* est une œuvre qui a commencé à exister bien avant d'être visible sur son support final. Les premières notes préparatoires ont été écrites entre 1912 et 1915, avant l'achat des deux grands panneaux de verre à New York (il ne mettra fin à la matérialisation du projet qu'en 1923). La dimension intermédiaire est donc tout à fait constitutive de l'œuvre<sup>38</sup>.

Mais il reste très évasif sur ses motivations profondes : « [...] je l'ai fait sans avoir d'idée. C'étaient des choses qui venaient, au fur et à mesure »<sup>39</sup>. Ou bien il se réfugie derrière des préoccupations théoriques comme « la projection d'un objet à quatre dimensions »<sup>40</sup>, en insistant sur la nécessité obsessionnelle d'enlever « tout le côté rétinien »<sup>41</sup> de l'œuvre. Cependant, une comparaison ne peut manquer d'attirer notre attention : « L'idée d'ensemble, c'était purement et simplement

l'exécution, plus des descriptions genre catalogue des armes de Saint-Étienne sur chaque partie ». Interrogé plus loin sur sa « Boîte verte », il revient une seconde fois sur cette référence originelle : « J'ai pensé pouvoir réunir dans un album, comme le catalogue de Saint-Étienne, des calculs, des réflexions sans rapport entre eux »<sup>42</sup>. Seule la prise en compte des notes de la boîte permet en fait au spectateur d'animer virtuellement la cinétique du mécanisme, ce qui n'est pas son moindre intérêt. Les pointillés matérialisant les phases de la descente de l'escalier dans le tableau de 1912 ont fait place ici à un récit éclaté qui décrit la circulation des fluides et les échanges internes imaginés par Duchamp, ce qui correspond aux principes d'intermédialité propres aux catalogues et autres revues techniques auxquelles la famille est abonnée, tels que *La nature*<sup>43</sup> ou *L'illustration*.

Or, on l'a dit, ce catalogue a été pour l'artiste enfant sa première arme de défense contre l'indifférence calculée de sa mère, comme semble le confirmer une réponse à une question envisageant « La mariée mise à nu » en tant que « négation de la femme » : « C'est surtout une négation de la femme au sens social du mot, c'est-à-dire la femme-épouse, la mère, les enfants etc. »<sup>44</sup>. Le fil rouge de la résilience traumatique n'est donc pas rompu. Et la stratégie du voilé/dévoilé perdure par-delà le « renoncement à toute esthétique »<sup>45</sup>.

Revenant à l'œuvre, nous faut-il aussi entendre autre chose dans les mots que ce qu'ils désignent naturellement ? « Le voile de la mariée » qui correspond au titre de la section du livre *Duchamp du signe*<sup>46</sup> est peut-être bien aussi le voile qui dissimule la dimension intime du drame duchampien. Tout comme la voie lactée pourrait être aussi « la voile actée ». Gymnastique phonétique très prisée de Duchamp, lui-même fervent défenseur de Jean-Pierre Brisset<sup>47</sup>. À peine consent-il à s'impliquer avec humour dans le titre de son œuvre : « La MARIÉE mise à nu par ses CELibataires, même » tandis que le « même » final résonne tout autant comme le verbe « aimer », que comme le non-sens grammatical dont *MAR-CEL* semble se délecter : « cet anti-sens m'intéressait beaucoup sur le plan poétique, du point de vue de la phrase »<sup>48</sup>.

Le Grand Verre est une *usine à gaz*, au sens propre comme au figuré ; notre objectif n'est donc pas ici de proposer notre interprétation de ce qu'il qualifiera par ailleurs de « grande saloperie ». Mais si on veut bien continuer de tenir le fil rouge traumatique d'une intermédialité contradictoire, qui anime de bout en bout le processus créatif à la manœuvre, alors il faut accepter de voir dans cette œuvre la machine sociale d'une société bourgeoise dominée par le cynisme de sa

reproduction nuptiale. Machine ou plutôt machination dont *MAR-CEL* serait la victime *collatérale*. Il ne peut être question pour lui de dévoiler sa souffrance : elle sera mise sous le tapis transparent de ce *Grand Verre*, avec la poussière collée dessus et il le renommera même en aparté « tableau hilarant ».

La nécessité impérieuse d'échapper à tout ce qui pourrait ressembler à l'ancienne voie de résilience et à ses outils artistiques est évidente : « J'avais cette hantise de ne pas me servir des mêmes choses. [...] Là, c'était la lutte constante pour faire une scission exacte et complète »<sup>49</sup>. Mais c'est toujours aussi une manière, au-delà du sens contenu dans cet « amas d'idées »<sup>50</sup>, de réaffirmer son pouvoir de s'affranchir du joug d'indifférence de la mère et de son orphelinage affectif. C'est en quelque sorte une illustration intermédiaire de la célèbre formule de Marshall Mac Luhan « Medium is message »<sup>51</sup>.

De plus, la présentation pêle-mêle des notes dans la boîte verte pourrait être considérée comme « une sorte de guide mis à disposition pour évoluer dans le labyrinthe de son récit mais [qui] nous empêche de lire le sujet de façon logique du début à la fin. Nous sommes contrariés dans nos efforts pour saisir l'œuvre comme un tout cohérent »<sup>52</sup>. La reproduction méticuleuse, voire fétichiste, des supports de papier déchiré pour chacun des 300 exemplaires de la boîte par Duchamp lui-même ne peut laisser indifférent. Si on veut bien se souvenir du fait que Lucie Duchamp, étant tout à fait sourde, était contrainte d'échanger avec tous par le moyen de petits mots griffonnés à la hâte sur de semblables supports, on ne peut manquer de voir là une manière d'ironie « en retard », où là encore le médium/support est symbolique du message.

Comme l'analyse très bien Bernard Marcadé, « cette utilisation du langage n'implique pas pour autant que ces notes soient elles-mêmes explicatives ou informatives de l'œuvre. Dans ce dispositif, langage et image se tiennent respectivement en respect »<sup>53</sup>. Duchamp explique d'ailleurs à ce sujet : « Les deux éléments, verre pour les yeux, texte pour les oreilles et l'entendement devaient se compléter et surtout s'empêcher l'un l'autre de prendre une forme esthético-plastique ou littéraire »<sup>54</sup>. Ce qui semble importer en définitive à Duchamp, dans la confrontation de ces deux médiums, c'est « d'éviter tout lyrisme formel » car il n'aime pas les mots utilisés dans leur fonction référentielle. Au nom d'un nominalisme radical, il dénie aux mots tout pouvoir de représentation du réel et de ce fait, remet aussi en question la réalité elle-même. L'interaction entre les objets et les mots qui les accompagnent ne fonctionne pas pour lui, sans doute parce que

l'un des premiers d'entre eux prononcé par un enfant, celui de *mère/maman*, a failli à sa mission. Comme l'écrit Marc Decimo : « La relation entretenue au mot porte le poids de la relation à la mère »<sup>55</sup>.

### **Les ready-mades**

Ce n'est qu'à New York en 1915 que Marcel Duchamp aura l'opportunité de s'approprier ce terme de *ready-made* et de créer ainsi un sens tout à fait inédit pour ce mot appartenant au monde de l'industrie textile. Un mot auquel il va pouvoir croire puisque c'est lui-même qui en fixera le sens, dans une lettre datée du 15 janvier 1916 à sa complice de toujours, sa sœur Suzanne, et dans laquelle il évoque trois *ready-mades* : *le porte-bouteilles*, *In advance of the broken arm* et *Emergency in favor of twice* qui n'a jamais été produit mais qui, selon notre analyse, désigne en fait tous les autres, à la manière d'une expression générique<sup>56</sup>, annonçant la nature du projet à venir.

Intéressons-nous à son premier *ready-made* américain, une pelle à neige achetée à New York sur laquelle Duchamp a inscrit ce qu'il traduit à sa sœur par « En avance du bras cassé ». Cette traduction littérale ne permet pas de savoir avec certitude s'il a pensé l'idée de cette inscription en français ou en anglais mais sa pratique de la langue anglaise étant alors plutôt récente, il est probable qu'il l'ait conçue en anglais pour ancrer avec force son premier *ready-made* en terre américaine. De plus, la traduction qu'il en donne dans sa lettre sonne plutôt comme une transcription maladroite de l'expression anglaise courante. En tout cas l'idée contenue dans l'expression *in advance of* est celle de la prévision de quelque chose<sup>57</sup>, d'une anticipation qui prend en compte un événement dont la gravité est ici explicitée : un bras cassé et même davantage : *the Broken Arm*.

On connaît l'ensemble de l'argumentation de Duchamp autour du choix de cet objet : « une pelle à neige toute bête »<sup>58</sup>, achetée dans une quincaillerie new-yorkaise. Outil typiquement américain, il a été mis au point pour libérer les trottoirs de la neige qui peut tomber en abondance sur cette ville<sup>59</sup>. Duchamp a certainement vite compris l'intérêt pratique de cette large pelle pour débayer la neige et éviter ainsi la formation de surfaces glissantes, propices aux chutes pouvant occasionner quelques fractures. Néanmoins, la fonction utilitaire n'a sans doute pas été déterminante dans le choix conscient de l'objet. En revanche, il correspond tout à fait aux propos tenus par l'artiste en 1961 : « Ce choix était fondé sur une *réaction* d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais

goût... En fait une anesthésie complète »<sup>60</sup> (c'est nous qui soulignons). Il s'agit bien d'un objet dont l'apparence se réduit ici à sa fonction : il ne présente aucun attrait esthétique ni rien non plus de désagréable, seule la largeur de sa partie métallique le distingue d'une pelle ordinaire ; elle est juste adaptée à la nature physique de la matière pour laquelle elle a été conçue (densité et volume).

Mais l'expression utilisée par Duchamp laisse perplexe : provoquer « une réaction d'indifférence visuelle », voilà qui est paradoxal, puisque par définition l'indifférence est une absence complète de réaction. Comme il ne saurait être question de le soupçonner de maladresse expressive, il nous faut donc prendre cette formulation pour ce qu'elle est, c'est-à-dire au sens propre. Ce qui nous replonge symboliquement au cœur de la scène traumatique *primitive* entre Lucie Duchamp et son fils, puisqu'à chaque fois qu'il entrait dans le champ visuel de sa mère, celle-ci devait se contraindre à ne pas le regarder pour échapper à sa propre souffrance, soit en modifiant sa focalisation visuelle, soit en détournant son regard<sup>61</sup>. Cet acte de mise en berne du regard maternel se retrouve d'ailleurs en 1964 dans une autre tentative de définition du *ready-made* : « C'est une chose que l'on ne regarde même pas. [...] c'est une chose que l'on regarde en tournant la tête »<sup>62</sup>.

L'élection du *ready-made* est en réalité l'inverse exact de cette situation traumatique : après avoir identifié un objet capable de se substituer à lui-même dans le contexte d'une relation oculaire « anesthésiée », il l'extrait de son anonymat d'indifférence en lui attribuant une identité verbale qui va jouer un double rôle symbolique. Par cette brève inscription, il opère une réappropriation intermédiaire célébrant le rituel ludique du catalogue et d'autre part il réitère le mode de communication familiale qui permettait à toute la famille d'échanger avec la maîtresse de maison, devenue complètement sourde<sup>63</sup>.

En réalité, Marcel Duchamp signe l'acte de naissance et d'adoption de l'objet, renversant ainsi l'abandon maternel dont il était « l'unique objet »<sup>64</sup>. Comme très souvent, la suprême ironie consiste à triompher de l'adversaire en retournant contre lui son arme majeure. « L'infamie en famille » est bien alors rachetée par la pratique du *ready-made*<sup>65</sup> : ce n'est sans doute pas par hasard qu'il a choisi parmi l'ensemble des mots anglais signifiant « tout fait », celui qui pouvait résonner phonétiquement en lui comme la « rédime-aide », arme symbolique permettant de « rédimier »<sup>66</sup> les deux refus d'existence que son *narcissisme de vie* avait enduré.

En ce qui concerne l'inscription de la courte phrase, Duchamp précise que « au lieu de décrire l'objet comme l'aurait fait un titre, [elle] était destinée à emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales »<sup>67</sup>. La direction indiquée par l'artiste dans ce contexte intermédiaire est à dessein brouillée par sa composition. Duchamp commente à propos de sa pelle à neige : « cette phrase ne veut rien dire et veut éviter toute signification »<sup>68</sup>. Et il complète par ailleurs : « Même si ça peut vouloir dire quelque chose [...] *En avance du bras cassé* a un sens inutile [...] et sans grand intérêt »<sup>69</sup>.

Cette déclaration est tout à fait contestable. En effet, si l'on veut bien se rappeler la double postulation contradictoire qui gouverne le processus créatif de Duchamp, nous comprenons que chacune de ses œuvres tente de résoudre une sorte de « quadrature du cercle familial » : à savoir l'impérieuse nécessité d'exprimer en même temps une souffrance traumatique, balançant entre ironie cruelle/humour désespéré et le contrôle sévère de l'aveu, car la rage caustique de la dénonciation n'est acceptable que si elle est voilée par un brouillage du sens.

Duchamp, lui, défend l'inviolabilité de son message : « Comment peut-on être *en avance* de quelque chose de cassé ? »<sup>70</sup>.

Évidemment, j'espérais que cela n'avait pas de sens<sup>71</sup> mais au fond, tout finit par en avoir un. [...] Je pensais que, surtout en anglais, cela n'avait pas vraiment d'importance, pas de relation possible. [...] On peut se casser le bras en pelletant la neige, mais c'est tout de même un peu simpliste.<sup>72</sup>

Or, le trauma qui l'obsède est justement une affaire de « bras cassé » et même de « bras castré ». Le refus de 1912 lui a « cassé son coup », celui qu'il avait préparé avec tellement d'intensité. Et comme le rapporte Marc Décimo, même installé à New York, « Duchamp ne peut cependant pas se mettre à l'abri de ses cauchemars, il rêve parfois qu'on lui coupe les mains »<sup>73</sup>.

Ce qui est étrange (mais assez révélateur) de la part d'un grand joueur d'échecs comme Marcel Duchamp, expert en anticipation des coups, c'est qu'il ne semble pas prendre pas en considération le lien de cause à effet différé dans son anticipation : pelleter la neige n'entraîne pas nécessairement la chute mais au contraire limite les risques liés aux glissades possibles sur la neige. Or c'est justement cela, le sens caché de sa formule : la pelle à neige se propose en tant que *ready-made*, de remédier<sup>74</sup> à une castration potentielle, tout en permettant de conjurer le risque de « rechute castratrice » à venir. Il s'agit bien d'inaugurer symboliquement un « chantier mental » qui reste à conduire à son

terme, dans le cadre d'un travail de résilience à *bas bruit ... secret* (pour faire écho à un autre de ses *ready-mades* américains « à bruit secret »), mais évidemment impossible à conceptualiser en tant que tel, par le jeune artiste « défroqué » qu'il était devenu : « déblayer la neige » traumatique, inhibitrice des émotions et des sentiments.

Il n'est donc pas si absurde que cela, qu'à peine le pied posé sur les trottoirs de Manhattan, son premier *cri secret* exprime son état psychologique du moment et le projet subconscient d'une remédiation à venir (*ready-médiation*).

Cette formule présume de la fonction salvatrice<sup>75</sup> des *ready-mades* à venir et de leur attachement/répulsion au monde du verbe, non pas comme le suppose Francis Naumann, « parce qu'il sentait que le lien littéraire donnait à l'objet une justification allant au-delà du simple acte de la sélection »<sup>76</sup>, mais plutôt parce qu'il avait trouvé dans la conjonction de l'image gravée et de la légende descriptive du catalogue des Armes et Cycles, son premier espace imaginaire de jubilation et de fuite. Chez Duchamp, la mobilisation de l'écrit en tant que stratégie intermédiaire n'est pas mise au service d'une promotion du visuel, toujours trop dépendant d'une possible satisfaction rétinienne. En même temps, il s'agit de se méfier du pouvoir des mots, détestés en tant que mercenaires trompeurs à la solde des apparences. Heureusement, la nécessité vitale de trouver des outils de résilience le contraint à amender son processus créatif en composant avec les suggestions de son subconscient, puis à les justifier intellectuellement. L'activation du concept de *ready-made* passe d'abord par l'expérience d'un bricolage improvisé avant de devenir une théorie de la rupture esthétique du faire.

La pratique de l'intermédialité est donc d'abord pour lui un outil symbolique conjuratoire, lié au souvenir salvateur du catalogue de l'enfance. Elle est ensuite conceptualisée et mise au service du cryptage d'un message résilient, dont l'efficacité réside dans sa capacité à lui garantir une sorte de « secret confessionnel ». Par ailleurs, elle lui permet de tenir à distance toute compromission à l'égard du regard « rétinien »<sup>77</sup> en l'obligeant à intégrer un message composite, qui ne saurait se satisfaire d'une complaisance réduite à une séduction esthétique. La pulsion scopique se voit perturbée par l'irruption d'une formule dont la signification interpelle la « matière grise ». Ainsi, la stratégie créative de Marcel Duchamp s'est élaborée à partir de nécessités multiples et des ruptures imposées par le destin. Il a presque toujours « trouvé en faisant », même sa manière de se libérer du « faire » artistique, avec la mise au point intermédialisée du *ready-*

*made*. Au moins au titre du processus créatif, on peut s'interroger sur la validité réputée de sa *grand-paternité* de l'art conceptuel. En effet, celle-ci impose la primauté d'une élaboration intellectuelle rigoureuse au détriment d'une approche empirique gouvernée par les nécessités de la mise en œuvre d'une aspiration secrète. Or, l'obsession de Duchamp était de surmonter par l'humour les effets d'un double traumatisme et de construire tant bien que mal l'espace créatif intermédiaire requis pour cette *emergency in favor of twice*<sup>78</sup>, ce qui lui permit de déclarer deux ans avant sa mort : « Je me considère donc comme très heureux. Je n'ai jamais eu de grands malheurs, de tristesse, de neurasthénie »<sup>79</sup>.

---

## NOTES :

1 La période « secrète » consacrée à la mise au point de son œuvre posthume *Etant donné*s s'étale sur vingt ans, entre 1946 et 1966. Il s'agit de la lente élaboration d'une installation érotique complexe, peut-être inspirée par un lointain souvenir d'enfance : les dioramas agricoles du musée de Rouen (trompe-l'œil en trois dimensions). Cf. la biographie de Judith Housez, *Marcel Duchamp*, Paris, 2006, p. 26.

2 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, « Champs/arts », 2013. Ce recueil de textes a d'abord été publié sous le titre *Marchand du sel*, avant d'être réintitulé *Duchamp du signe*.

3 NU DESCENDANT UN ESCALIER (n° 2) est le titre du tableau, peint dans le coin inférieur gauche de la toile. Il refusa de le modifier et choisit de retirer l'œuvre, preuve du lien puissant qui pour lui unissait peinture et titre.

4 Marcel Duchamp, *Duchamp du...*, op. cit., p. 244. À propos du titre du tableau « Buisson ».

5 Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Allia/Sables, 2014, p. 114. On a trop souvent tendance à recevoir les déclarations de Duchamp comme des opinions intellectuelles issues d'une solide réflexion philosophique, mais très rarement comme les symptômes d'un trauma affectif ayant gravement affecté sa psyché. « Pour autant, cela ne fait pas de lui un cas psychopathologique » écrit ainsi le psychanalyste Jean-Tristan Richard dans son livre *Marcel Duchamp, mis à nu par la psychanalyse, même* (Paris, L'Harmattan, 2010, p. 128).

6 Marcel Duchamp, *Notes*, Paris, Flammarion, 1999, n° 68 p. 42. En accord avec sa philosophie nominaliste, selon laquelle les choses ne sont pas ce qu'elles sont réputées devoir être en apparence, mais des conventions dont chacun peut douter ; d'où se dégage une sorte de légitimité ironique à pouvoir affirmer sa contestation de la relation des choses aux mots et concepts qui les désignent. Encore une rupture à mettre sur le compte de la trahison de la mère : comment avoir confiance en une langue maternelle qui « flotte » si loin de ce qu'elle est censée signifier ?

7 Marcel Duchamp en réponse aux questions : « Quel pouvoir attribuez-vous à l'humour ? Un grand pouvoir : l'humour était une sorte de sauvetage pour ainsi dire. Sa découverte a été une sorte de libération. [...] Et c'est seulement par l'humour que vous pouvez en sortir, que vous vous libérez. Et en quoi l'humour est-il noir ? : C'est presque une sorte de dynamite [...] de l'esprit. Et c'est pour cela qu'on l'a appelé noir. [...] » Entretien avec Guy Viau à la RTV canadienne, 17 juillet 1960. « TOUT-FAIT : The Marcel Duchamp Studies Online Journal » Janvier 2002 (vu le 22 mars 2021). Dans un autre entretien en 1963, il précise : « Et c'était un humour qui n'était pas uniquement destiné à faire rire les gens [...], ce n'était même pas de l'humour noir. C'était réellement un humour qui ajoutait une note — oserais-je dire — de sérieux » (Francis Naumann, *Marcel Duchamp L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999/2004, p. 235). En fait, tout l'humour duchampien s'était focalisé sur des effets cathartiques. La dimension drolatique n'était plus à l'ordre du jour : il s'agissait de mettre en forme une dénonciation distanciée et allusive/cryptée du traumatisme originel pour parvenir à « une sorte de libération ».

8 On ne connaît que trois occurrences de ces aveux (tout comme chez André Breton, si on veut bien prendre en compte la prétention de la *Confession dédaigneuse*, dans *Les pas perdus* page 15 : « A ceux qui, sur la foi de théories en vogue seraient soucieux de déterminer à la suite de quel trauma affectif [...] »).

9 La pratique vitale de l'humour noir (parce que salvatrice pour Duchamp : « [...] si je suppose que je sois souffrant beaucoup... [...] ») est un mode d'expression qui ne saurait faire tout à fait l'économie du langage, dans la mesure où la mise en situation picturale atteint mieux son but, précisée et amplifiée par l'intervention du verbe : la saillie visuelle duchampienne ne se conçoit guère sans coalescence intermédiaire, d'autant qu'il s'agit toujours de tenir à distance une réception purement « rétinienne » dont la détestation s'origine également dans l'absence du regard maternel qui, faute de mieux, tolère la présence de Marcel en vision périphérique rétinienne : « [...] voir/ on peut regarder voir [...] — On n'a que : pour femelle la pissotière et on en vit —», *Duchamp du... , op. cit.* p. 42.

10 Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, Mamco, 2015, p. 3.

11 Marc Décimo est sans doute le seul critique à évoquer à maintes reprises la dimension traumatique du *ready-made* dans son livre *Marcel Duchamp mis à nu A propos du processus créatif*, Dijon, Les presses du réel, 2004. Par exemple page 273. Voir également la note 64.

12 L'orphelinage de Lucie Duchamp, future mère de Marcel, est donc dramatiquement lié à la naissance de sa sœur Zélie, et ne peut pas avoir été sans conséquence traumatique sur son propre désir de maternité, en l'orientant vers un accomplissement de même nature que celui qu'elle avait vécu en assurant, pendant neuf ans, un rôle de mère de substitution auprès de ses deux sœurs, jusqu'au remariage de son père Emile Nicolle en 1876.

13 André Breton, *Signe ascendant*, Paris, Poésie/Gallimard, 1968, p. 21 : « [...] le curateur passe chaque mois [...] /Et de sa valise de phoque/Se répandent les derniers catalogues des manufactures/Ailés de la main qui les ouvrait et les fermait quand nous étions enfants [...] ».

14 La critique biographique ne s'est pas vraiment interrogée sur ce curieux paradoxe : Suzanne en tant que « fille » tellement attendue, aurait dû capter toutes les attentions et donc tous les regards de sa mère, or il n'en fut rien. En fait, ici se cristallisent les tensions autour de l'impossibilité de faire entrer Marcel dans son champ de vision centrale alors qu'il joue avec Suzanne. Elle pourra en revanche donner libre cours à son amour contrarié avec ses deux dernières filles, son fils étant devenu trop âgé pour partager leurs jeux.

15 Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp La vie à crédit*, Paris, Flammarion, 2007, p. 15.

16 La curieuse expression employée par Duchamp pour expliciter l'objectif abstrait du *ready-made* par une phrase, trouve ici son contexte d'origine. Les régions sont évoquées comme « plus verbales » parce qu'elles sont explorées à travers l'oralisation ludique d'une géographie imaginaire des territoires. Avant même le cinéma, Marcel et sa sœur expérimentent un dispositif intermédiaire, jouant à la fois sur des images d'accessoires et la création d'un récit. Marcel Duchamp, *Duchamp du... , op. cit.*, p. 209. Voir la note 36.

17 Ce qu'il ressent comme une indifférence maternelle est sans doute beaucoup plus que cela si on accorde à Lucie Nicolle-Duchamp le statut de « victime » : la réactivation de son propre traumatisme d'*orpheline-mère*, par la mort de sa propre fille Madeleine, exacerbé ensuite par la naissance de Marcel sept mois plus tard. Son regard absent est en fait un évitement traumatique inavouable puisque la vue de Marcel est pour elle une souffrance insurmontable. Son premier exil est celui d'un rejet « du champ visuel central » de sa mère et de toute la relation affective qui en découle : Marcel n'est jamais *regardé*. On peut mieux comprendre à la lumière de cette donnée fondamentale, l'importance du regardeur dans l'existence de l'œuvre dans le processus créatif duchampien.

18 Bernard Marcadé, *op. cit.*, p. 15. La relation fusionnelle qui *prend corps* sous ses yeux incrédules entre sa mère et ses deux sœurs, lui apparaît certainement alors comme un écho profondément douloureux à son propre sentiment d'abandon et ne peut manquer de raviver son traumatisme. L'anesthésie complète des émotions correspond donc bien à la *réponse* qu'il apporte ensuite en toute chose.

19 Les droits de reproduction des œuvres commentées dans l'article étant protégés, merci de consulter *GOOGLE PHOTOS* pour les regarder en inscrivant simplement le titre de l'œuvre et le nom de Marcel Duchamp (vu le 21 mars 2021).

20 Marcel Duchamp, *Duchamp du... , op. cit.*, p. 243-244.

21 Jean Clair, *Marcel Duchamp Catalogue raisonné, tome II*, Paris, Centre Pompidou, 1977, p. 40.

22 Il connaissait de toute évidence l'existence des œuvres d'Arcimboldo, l'un des premiers maîtres de la paréidolie au XVI<sup>e</sup> siècle. Il en utilise ici les caractéristiques plastiques pour créer un visage dans une chevelure de « femme Merde » ; expression qui sera utilisée au dos de la toile « À propos de jeune sœur ». Scatologie qu'on retrouve aussi dans la phrase « Ma mère adore l'odeur de ma merde ». *Cf.* note 26.

23 Marcel Duchamp, *Duchamp du... , op. cit.*, p. 244. On note ici avec intérêt l'emploi du terme « humour ». Car il nous apparaît bien qu'en fait le traitement plastique qu'il fait subir à ses deux sœurs est beaucoup plus de l'ordre de l'ironie « mordante » que de l'humour : celui-ci réside dans la signature qui le représente. Danna Lemny dans son commentaire de la peinture parle d'un « titre cruel et ironique ». Cécile Debray, *Marcel Duchamp La peinture, mère*, Paris, Centre Pompidou, 2014, p. 146. Catalogue d'exposition.

24 Dans le coin inférieur gauche de la toile.

25 Francis Naumann, *Marcel Duchamp... , op. cit.*, p. 222 : « La mariée mise à nu [...] cette femme affamée d'infamie en famille ».

- 26 Cécile Debray, *Marcel Duchamp, La... , op. cit.*, p. 150.  
 27 *Ibid.*, p. 150.  
 28 Marcel Duchamp, *Notes, op. cit.*, p. 154.  
 29 Marcel Duchamp, *Duchamp du..., op. cit.*, Le processus créatif, p. 205.  
 30 Marcel Duchamp, *Entretiens avec..., p. 32.*  
 31 Thème sur lequel Duchamp va se focaliser notamment dans son « Nu descendant un escalier », mais ce sont surtout ici les métamorphoses du « Passage de la vierge à la mariée », tableau de 1912, qui sont déjà à l'œuvre dans cette toile.  
 32 Il s'agit d'un type d'illusion mentale liée à l'imagination qui permet d'identifier des formes familières dans une configuration visuelle, soit naturelle et donc hasardeuse soit conçue à dessein pour y insérer une image cachée dont la perception pourra être consciente ou subliminale. Arcimboldo est un des maîtres de ce genre de représentation. Nous pensons que dans cette peinture, l'organisation des surfaces peintes et leurs contrastes a été calculée par Marcel Duchamp pour y faire *figurer* un « Portrait » singulier : celui d'une femme dont le regard est fuyant.  
 33 Son ambition était de « créer un scandale » mais la méthode rocambolesque d'acheminement de la toile jusqu'au lieu d'exposition tend à démontrer qu'il y avait aussi pour lui un très fort investissement personnel. Jean Clair, *Marcel Duchamp Chronologie, tome 1, Paris, 1977*, p. 65.  
 34 Robert Lebel, *Sur Marcel..., op. cit.*, p. 13.  
 35 *Ibid.*, p. 9. Ce qu'il ressent comme une « amère clairvoyance » est peut-être surtout l'expression de l'humour noir duchampien.  
 36 Ses deux principaux « tuteurs de résilience », (ceux-là mêmes qui lui avaient permis jusqu'ici de mener à bien un « autre développement de lui-même » dans le cadre de l'activité artistique) se métamorphosent alors en instances traumatiques. Cet événement, cruelle ironie du sort, n'est pas sans rappeler le moment précis de sa naissance : à l'instant même où il naît, *l'enfant-résilience* tellement espéré par sa mère en couches, se mue en présence réitérant le trauma causé par la mort récente de Madeleine, sa première fille.  
 37 Marcel Duchamp répondant à Jean Suquet en 1949 : « Un point important aussi que vous avez senti très exactement, porte sur l'idée que le verre en fin de compte [...] devait être accompagné d'un texte de " littérature " aussi amorphe que possible qui ne prit jamais forme [...] » Bernard Marcadé, *op. cit.*, p. 402. Cette remarque démontre à quel point la présence complémentaire du texte fonctionne pour l'œuvre en question bien plus comme une force symbolique destinée à renouer avec l'expérience intermédiaire primordiale, celle du « catalogue des armes de Saint-Etienne » pour laquelle le texte descriptif accompagnant les articles avait une fonction « amorphe » vis-à-vis du potentiel imaginaire contenu dans l'image représentant l'article disponible.  
 38 À l'évidence, Duchamp a rompu avec ses recherches passées : « Je mélangeais l'histoire, l'anecdote, dans le bon sens du mot, avec la représentation visuelle, en donnant moins d'importance à la visibilité, [...] que l'on donne généralement au tableau. Je voulais déjà ne pas me préoccuper du langage visuel... ». Marcel Duchamp, *Entretiens avec..., op. cit.*, p. 39.  
 39 *Ibid.*, p. 44.  
 40 *Ibid.*, p. 41.  
 41 *Ibid.*, p. 45.  
 42 *Ibid.*, p. 45.  
 43 Judith Housez, *Marcel..., p. 26* : « Les Duchamp, comme quinze mille familles issues de la bourgeoisie, sont abonnés à *La Nature*, la revue de vulgarisation scientifique qui présente les dernières découvertes et les comptes rendus de l'Académie des sciences ».  
 44 Marcel Duchamp, *Entretiens avec..., op. cit.*, p. 93.  
 45 *Ibid.*, p. 44.  
 46 Marcel Duchamp, *Duchamp du..., op. cit.*, de la page 44 à la page 154.  
 47 *Ibid.*, p. 159. Jean-Pierre Brisset est l'auteur d'une « *Grammaire logique* aberrante mais parfaitement normative et d'une absolue rigueur [...] » fondée sur des analogies phonétiques approximatives.  
 48 Marcel Duchamp, *Entretiens avec..., op. cit.*, p. 42.  
 49 *Ibid.*, p. 39.  
 50 Michel Sanouillet, « Dans l'atelier de Marcel Duchamp », *Les nouvelles littéraires*, n° 1424, 16 12 1954, p. 5.  
 51 Anyisia Troin-Guis, « De l'intermédialité à l'allégorie benjaminienne : des propositions théoriques pour analyser les pratiques expérimentales ». Université d'été « La Théorie aujourd'hui » / Summer school Renewing Theory in an International Frame, Sep 2014, Marseille, France. fihal-01625836f, p. 8. (28 mars 2021).  
 52 Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp..., op. cit.*, p. 113.  
 53 Bernard Marcadé, *Marcel..., op. cit.*, p. 101.  
 54 Marcel Duchamp, *Affectationately, Marcel, 2000*, Ludion, lettre de MD à Jean Suquet, p. 283.  
 55 Marc Décimo, *Marcel Duchamp..., op. cit.*, p. 92.  
 56 Voir note 52.

57 C'est donc bien face à l'empilement de ces pelles présentées dans la quincaillerie, « in advance » des premières chutes de neige que l'outil a été choisi par Duchamp. L'acte d'achat est effectivement et implicitement accompli « in advance » des blizzards new-yorkais à venir, par un client français. L'expression « in advance » utilisée par l'artiste est, de fait, liée aux circonstances mêmes de l'achat : il semble assez logique qu'il soit passé de « in advance of next snow falls » à « in advance of the broken arm ».

58 Peut-être pas si bête que cela. En effet, la structure technique de cet outil est idéalement homothétique à la forme anatomique obsédante que nous avons décelée dans le choix de plusieurs *ready-mades* : O=0. Soit un large pavillon (1) reliant un segment linéaire de type tubulaire (2) à un troisième élément *cul-de-sac* (3), ce qui correspond tout à fait à la configuration de la pelle à neige choisie : pelle/manche/poignée. Cet objet répondrait donc en tous points aux critères formels et symboliques requis à l'instant de son choix.

59 Nous savons qu'il n'a pas eu l'occasion de voir « en situation » les pelles à neige être utilisées dans les rues de New-York avant de choisir son *ready-made*. En effet les relevés météorologiques de novembre 1915 ne font état pour ce mois-ci que de « traces » de neige, tout à fait impropres à leur utilisation. Il s'agit donc d'un choix spontané qui eut lieu dans une quincaillerie américaine, « beau comme une rencontre fortuite entre Marcel Duchamp et un empilement de *snow shovels* » (beauté « d'indifférence » bien sûr, conforme à ses critères de sélection).

60 Marcel Duchamp, *Duchamp du...*, *op. cit.*, p. 209. A propos des *ready-mades*.

61 On trouve encore une trace de l'intense sentiment déceptif qu'il devait éprouver devant cette modification du regard maternel en réaction à sa présence au cœur de la note 187, consacrée à la liste des « transformateurs destinés à utiliser les petites énergies gaspillées comme : « [...] les regards durs/les bras qui en tombent du corps ». C'est nous qui soulignons la présence de ce surprenant « en » de causalité au cœur d'une liste énumérative d'éléments disparates. Marcel Duchamp, *Notes, op. cit.*, p. 117. Notons de surcroît ici ce qui pourrait être assimilé à une castration traumatique pour laquelle l'orphelinage du regard maternel conduit à une impuissance créatrice, causée par la perte symbolique des bras. Voir note 68 de l'article.

62 Marcel Duchamp, cité dans Alain Jouffroy, *Conversations avec Marcel Duchamp, une révolution de regard*, Gallimard, 1964. Cité par Judith Housez, dans *Marcel...*, *op. cit.*, p. 493.

63 Un handicap qui était déjà fort avancé au moment de la naissance de Marcel. La reproduction méticuleuse voire maniaque des notes originales de *la boîte verte* (1934) est probablement une autre tentative de reproduire un mode de consignation des idées concernant le « Grand Verre » sur des supports fragmentés. L'idée est finement évoquée par Judith Housez dans sa biographie page 23. Il est également probable qu'une dimension anamorphique obsédante puisse intervenir dans l'élection des *ready-mades*. Selon nos analyses, elle s'incarnerait dans une figure composite comportant trois éléments O=0, avec des variantes bien sûr selon les *ready-mades* : cette figure pourrait être pertinente dans deux domaines anatomiques vaginale/auriculaire mais aussi la mécanique du moteur à explosion, dont la métaphore est si présente dans les notes consacrées à *La Mariée mise à nu*.

64 Marc Décimo a montré quels ressorts psychologiques sont à l'œuvre dans le choix du *ready-made* : « Que Duchamp se prenne souvent pour l'objet du *ready-made* en tant que corps invite [...] à s'y attarder ». Pour lui, le *ready-made* « rejoue la scène archaïque de cette mère impassible » et il « génère une qualité de relation qui n'est pas dans ses effets sans rappeler l'histoire de Marcel enfant [...] » (Marc Décimo, *Marcel Duchamp mis à nu...*, *op. cit.*, p. 280, 38 et 65). Selon nous, le processus créatif procéderait du désir profond de rédimier en l'inversant cette répétition de la scène traumatique. Après avoir établi avec l'objet naturel ou « assisté » un lien consubstantiel, celui d'une *fratrie d'infortune dans l'indifférence*, Duchamp lui accorde symboliquement la dignité que sa mère lui a refusé lorsqu'il était enfant.

65 Le processus décrit ici correspond à l'ensemble des *ready-mades* qu'on peut qualifier de « non-assistés » car ce sont les seuls à entrer exactement dans le cadre des définitions formulées ici par Duchamp ; en effet, bien d'autres objets ont été par contre bricolés (« aidés ») et sont donc devenus des *singularités* avant d'être également qualifiés de *ready-mades* : on peut parler d'une sophistication du concept de base mais il s'agit toujours de remettre en scène la relation traumatique primitive pour faire de l'objet choisi une « aide à rédimier ».

66 Ce verbe, courant dans le vocabulaire catholique traditionnel du XIX<sup>e</sup> siècle, est en voie de disparition dans la langue contemporaine. Qui se souvient de la phrase d'André Breton dans *Arcane 17* à propos de Mélusine : « Je ne vois qu'elle qui puisse rédimier cette époque sauvage » ? Collection 10/18, page 65.

67 Marcel Duchamp, *Duchamp du...*, *op. cit.* A propos des *ready-mades*, p. 209.

68 Marcel Duchamp, Entretiens avec Harriet Sydney et Carroll Janis, archives PMA 1953, cité par B. Marcadé, *Marcel...*, *op. cit.*, p. 144.

69 *Ibid.*, p. 145. (Marcel Duchamp, Entretien avec Jean Neyens, p. 18).

70 Duchamp semble ici un peu de mauvaise foi : en fait, il joue sur l'incorrection de la traduction littérale en français de « in advance of », qui signifie plus exactement « en prévision de » et de fait, « en prévision de quelque chose de cassé » s'avère tout à fait compréhensible.

71 Cas typique d'acte manqué réussi puisqu'en cherchant à écrire une phrase privée de sens et surtout cachant ce qui doit être tu, il ne fait que révéler la raison profonde de ce qui l'obsède. Dire que « tout finit par en avoir un », c'est ne pas vouloir prendre en compte d'autre possibilité de signification que celle liée au temps qui passe, alors que l'irruption du sens est surtout un effet du désir qui se manifeste de manière détournée : l'expression d'un refoulé surgissant « en dépit de lui-même ».

72 Marcel Duchamp, *Entretiens avec...*, *op. cit.*, p. 60.

73 Marc Décimo, *Marcel Duchamp mis...*, *op. cit.*, p. 266.

74 L'analogie sonore n'est sans doute pas anodine : il s'agit aussi de *ready-médier* à la déchirure traumatique.

75 Fonction de sauvetage que traduit exactement l'intitulé quasi programmatique du *ready-made* jamais réalisé (évoqué en même temps qu'*In advance of the Broken Arm* dans la lettre à sa sœur Suzanne en date du 16 janvier 1916) *Emergency in favor of twice : urgence en faveur de deux fois*, qui prend tout son sens dans cette perspective de « crise traumatique », causée par un refus « deux fois » opposé à sa présence, une première fois par sa mère lors de sa naissance et une seconde fois en tant qu'artiste, par ses frères au moment du salon de 1912. *Emergency* peut aussi être compris comme une indication du lieu où se traitent les urgences, telle que Marcel Duchamp a pu le rencontrer inscrit dans l'espace public.

76 Francis Naumann, *Marcel Duchamp...*, p. 63.

77 Comme chacun sait, c'est pourtant bien cette « matière grise » qui retourne, pour la rendre cohérente, l'image inversée qui se forme sur notre rétine ! Il ne faut jamais perdre de vue qu'une grande partie de la problématique de l'œil/regardeur est sous-tendue par la prégnance du traumatisme lié au regard maternel impassible et dur de Lucie Duchamp. Littéralement son *ab-sens* quand Marcel enfant la regardait « voir » sans pouvoir « l'entendre entendre » (*cf.* note 9).

78 Il faut prendre dans ce contexte le mot « emergency » comme indication d'un lieu de sauvetage, équipé de solutions de secours. *Cf.* note 52.

79 Marcel Duchamp, *Entretiens...*, *op. cit.* p. 7. La déclaration serait en réalité à reconsidérer sérieusement : à tout le moins, il s'agirait de prendre en compte le malheur des deux traumatismes affectifs qui ont assombri son existence, la tristesse que cela a engendré chez lui et la « neurasthénie » de sa mère avec laquelle il a dû justement composer jusqu'à la fin de sa vie. La vérité aurait plutôt été de dire qu'il avait réussi à surmonter ces épreuves mais en une sorte de *confession dédaigneuse*. Il dénie ici, tout comme André Breton l'avait fait en son temps, les vicissitudes de la sensibilité : le fameux « Never complain, never explain » victorien domine les hommes venus au monde en cette fin de siècle et la « peste » de la psychanalyse freudienne ne permettra de libérer la parole que bien plus tard, tandis que la relecture des œuvres de toute sorte à la lumière de la résilience traumatique ne fait que commencer.