

Sur Marcel Duchamp et la crise de la modernité

La raison dansante

L'objet de ce texte est d'essayer de mettre en relation Marcel Duchamp et la crise de la modernité. Marcel Duchamp semble être encore assez mal connu en dehors de quelques cercles de spécialistes. Il aurait été peintre puis aurait cessé toute activité artistique vers l'âge de vingt-trois ans¹. Ensuite, il se serait consacré à divers jeux. Il a pratiqué les échecs à un niveau semi-professionnel, il a participé à différentes expériences artistiques, il a organisé des expositions. Si de nombreux commentateurs ont pu écrire avant sa mort qu'il avait apparemment cessé toute activité artistique, il semble qu'il n'ait jamais vraiment abandonné ce domaine d'activité, mais qu'il se soit volontairement maintenu dans l'ombre. La reconnaissance lui est venue assez tardivement, des milieux universitaire et artistique nord-américains. C'est du moins ce que nous en apprend la version écrite, officielle. C'est ce que nous révèle son empreinte telle qu'elle a été relevée par un auteur comme Jean Clair², mais plus largement, la notion de version officielle nous semble justement mise en question par l'œuvre de Duchamp, qui aurait peut-être souhaité attirer le regard des publics sur la partie invisible de la production artistique. Nous verrons bien.

S'il semble resté méconnu, c'est sans doute parce que sa production est restée assez limitée. Il est possible aussi qu'il ait été mal perçu. En effet, après avoir tenté d'être peintre, Duchamp s'est surtout rendu célèbre pour avoir présenté des objets sous la forme de *ready-made*³. Ces objets ont pu conférer à Duchamp un statut de clown, voire de mauvais plaisant. Il semblerait que cela ait rendu invisible une autre partie de son œuvre, plutôt philosophique ou, selon son propre mot *para-religieuse*. Duchamp aurait peut-être voulu se poser en *regardeur* de son époque, définissant ainsi une posture de chercheur en communications humaines. Cette position d'externalité lui aurait permis de faire un tableau de son époque qui soit désinvesti. Un peu à la manière d'un anthropologue, il aurait cherché à comprendre son époque à travers une étude du visible comprenant un nombre restreint d'objets usuels et en essayant de replacer ces objets dans un contexte économique-symbolique, de leur donner des valeurs et de les relier

¹ Une biographie de Marcel Duchamp est disponible en fin de volume pour introduire le lecteur néophyte. Octavio Paz, dans *deux transparents* nous dit que "Marcel Duchamp a peint moins de cinquante toiles et les a exécutées en moins de dix ans : il a abandonné la peinture proprement dite avant l'âge de vingt cinq ans."

² Jean Clair : *Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Gallimard, collection Art et artistes.

³ Les *ready-made* sont des objets trouvés et choisis par Duchamp qu'il a sorti de leur contexte, libérés de leur fonction. La plupart du temps, il les a ensuite signés et leur a donné un titre. Une partie ont été présentés lors d'expositions d'art, ce qui a pu, aurait pu conférer à ces objets particuliers une aura, un caractère exceptionnel, hors série. Je pense qu'il m'est nécessaire de renvoyer le lecteur intéressé par la notion de *ready-made* au paragraphe ci-dessous intitulé *l'objet rédimé*.

en un système. Étant donné les conditions de son existence dans le temps, l'espace et la structure sociale, il aurait constitué une esthétique rassemblant des objets lui paraissant significatifs. Ou peut-être tout simplement jouer.

Avant d'étudier les relations possibles entre Duchamp et la crise de la modernité, nous allons brièvement essayer de définir la notion de modernité. Notion vaste, polysémique, dont nous ne parviendrons sans doute pas ici à faire le tour de façon exhaustive et définitive. Pour prendre une métaphore géométrique, nous pourrions dire que la notion de modernité recouvre un champ étendu et en expansion dans plusieurs directions à la fois. Nous allons donc associer cette notion à d'autres pour essayer tout au moins de repérer les principaux axes de développement de la notion de modernité.

La notion qui est peut-être le plus "spontanément" associée à celle de modernité est celle de progrès technologique. Cette modernité a connu son développement maximal entre le milieu du dix-neuvième siècle et la deuxième guerre mondiale, avant que les premiers courants critiques n'émergent et ne stigmatisent cette modernité comme une des causes de la barbarie totalitaire. Marx aurait été le premier à s'intéresser à cette modernité et à l'étudier comme système. Pour lui, l'amélioration du sort de l'humanité passerait par un accroissement de l'efficacité de la machine productive, créant ainsi pour les hommes du temps libre. Mais la course au progrès technologique est beaucoup plus ancienne que le marxisme. Il y a une foi en le progrès technique qui est presque absolue jusqu'à la seconde guerre mondiale. Tout progrès technologique ne pouvant avoir que des effets bénéfiques, il est nécessaire d'engendrer ce progrès de façon continue. Alors que, dans une phase antérieure du développement occidental, la technique est suscitée par la difficulté pratique, comme réponse à une difficulté, un obstacle réel, elle devient dans sa version moderne une fin en soi. Le progrès devient lui aussi une fin en soi, il s'auto-génère. Il ne s'agit plus de trouver des réponses techniques appropriées à des problèmes concrets, mais d'engendrer du progrès technologique parce que celui-ci génère (ou du moins le croit-on) un mieux-être social, humain. Il s'opère une relative autonomisation de la recherche par rapport à ses fins réelles et identifiées lorsque celle-ci ne vise plus des fins déterminées par l'extérieur mais l'accroissement de l'efficacité en soi de l'objet technique. Plus même, il semble que la technique aille jusqu'à s'autonomiser par rapport à toute fin possible dans le monde tel qu'il est mais invente elle-même des fins imaginaires pour des objets qu'elle invente et qui ne peuvent être d'aucune utilité dans le monde tel qu'il est. On pourrait dire de tels objets qu'ils n'ont qu'une utilité purement décorative ou qu'ils sont des projections du futur dans le passé. Nous pourrions prendre l'exemple des hélicoptères de Léonard de Vinci, ce qui

nous entraînerait bien en amont du dix-neuvième siècle, mais rendrait justice au premier "designer" connu. Et déjà nous nous approchons d'une définition de la notion de design qui est : création d'objets virtuels, et d'une notion de la modernité qui est : course en avant vers le futur, projection dans un futur et du présent dans une direction déterminée. La modernité comprenant alors à la fois le présent comme insatisfaisant et le futur comme lieu possible de la réalisation du monde adéquat. La notion de progrès technologique serait alors uniquement à envisager comme moyen de guider les hommes dans cette course vers le futur. Et la foi dans le progrès technologique serait alors la croyance d'une part en la réalisation possible d'un monde meilleur et la croyance en la technique comme moyen de parvenir à cette fin. Mais qu'est la modernité technologique dans ce cas ? Peut-être nous faut-il ici définir la modernité comme une adéquation, une adaptation permanente à ce progrès technologique ou comme le souffle gonflant les voiles du navire "progrès technologique".

Il est une deuxième acception du terme de modernité, qui est peut-être moins connue, moins répandue, mais dont la portée peut pourtant être encore plus grande : la modernité comme concept politique. Cette modernité serait plutôt d'origine révolutionnaire et viserait à l'établissement d'une société dont les valeurs de référence ne seraient plus religieuses ou aristocratiques mais laïques et rationnelles, objectives et scientifiques. Cette modernité est reliée au courant de pensée dit "des lumières". Le but de cette modernité serait d'instituer un nouvel ordre social, dans lequel les positions individuelles ne seraient plus attribuées en fonction de la naissance ou de critères religieux d'adéquation à la morale orthodoxe mais en fonction de critères objectifs d'utilité publique. La situation initiale qu'ont présente à l'esprit les fondateurs de cette modernité est celle de la féodalité. À savoir, un découpage du territoire physique en fiefs appartenant corps et biens à des seigneurs et une maîtrise du territoire symbolique par les chefs religieux. Dans ce système social, seuls sont en position de jouir du bien ceux qui sont nés du bon côté. Les autres n'ont que le choix de tuer le père, de devenir chefs de guerre (ou de horde) ou de se soumettre à l'ordre religieux ou aristocratique en espérant ne pas recevoir trop de coups de bâton⁴. Face à cet ordre social dans lequel pouvoir et savoir appartiennent pour toujours à ceux qui les ont toujours eus, une nouvelle classe va émerger que l'on nommera les intellectuels. Ceux-ci, savants ou artistes vont se constituer en marge de l'ordre et revendiquer pour eux une partie des valeurs de l'ordre religieux et aristocratique. S'ils furent d'abord principalement attachés aux princes ou aux pontes de

⁴ C'est la vision développée par Gilles Deleuze et Felix Guattari dans *l'anti-oedipe, capitalisme et schizophrénie*, Minit.

l'église, ils vont peu à peu se dégager de leur aliénation. En tête du cortège, nous retrouvons une fois de plus Léonard de Vinci pour les peintres, mais bien plus tôt, les philosophes grecs ou des personnes comme Dante qui fondèrent leur identité sur un refus de se soumettre à l'ordre et sur l'institution d'un nouvel ordre, purement symbolique et non coercitif. Ils sont peut-être les fondateurs de l'éthique personnelle opposée à l'adhésion inconditionnelle à l'ordre moral établi. Cela signifierait que la modernité prise dans cette acception viserait à établir une société de justes qui pourrait se passer de chefs religieux ou territoriaux garants de l'ordre, du partage des tâches et des richesses. Ce courant de pensée pose comme hypothèse que les individus tendent vers le bonheur individuel et qu'il leur est pour cela nécessaire de s'instruire afin d'être en mesure de ne plus dépendre du jugement de chefs pour discerner le bien du mal. Ce courant vise ainsi à sortir les individus de leur croyance en des individus absolus, en la magie, en un ordre divin qui justifierait l'élection de certains et leur droit inaliénable à des privilèges. Dans ce dessein, les penseurs de cette modernité vont s'attacher à découvrir les lois objectives de fonctionnement du monde. C'est de là que va naître la science moderne. Et c'est aussi de ce ferment que vont émerger toutes les révolutions sociales puis l'établissement de constitutions et de chartes des "droits de l'homme". Tous les hommes naissent libres et égaux en droits ne signifie pas que tous auront droit au lait maternel, mais qu'au moins dans la structure sociale, ils auront la possibilité d'assumer les fonctions et les panoplies⁵ qui leur plairont à condition de se conformer aux règles établies pour parvenir à ces positions dans l'ordre social. Cette philosophie vise en quelque sorte non pas à contrecarrer l'ordre "naturel et divin" qui prévalait jusqu'alors mais tout au moins à établir et rendre publiques des lois permettant à chacun d'obtenir ce qu'il souhaite. La question de savoir si chaque individu peut réellement obtenir tout ce qu'il souhaite n'est évidemment pas résolue, les individus étant ensuite obligés d'accepter objectivement de se regarder tels qu'ils sont, avec leurs forces et leurs faiblesses. Mais le principe de la modernité est que nul n'est condamné dès la naissance à rester où il est et à ne pas évoluer, mais qu'au contraire, il est encouragé à au moins essayer de se rendre performant dans un système social dont les règles sont visibles et identiques pour tous. La modernité politico-philosophique se définirait comme une critique de l'ordre établi en même temps qu'elle vise à établir un nouvel ordre. Cette contradiction ne sera visible qu'après l'échec du communisme russe (cf. : Cornelius Castoriadis) qui visait à

⁵ Les hoplites (porteurs de *panoplies*) sont, dans la société grecque des individus en cours d'émancipation, qui sont au service de quelqu'un ou de la cité. Ils sont le plus souvent armés. Claude Mossé, *histoire d'une démocratie : Athènes*. Le seuil, points histoire, 1971.

établir de manière univoque ce nouvel ordre social. La principale critique adressée à cette modernité sera son incapacité à faire adhérer tous les individus à son système de valeurs autrement que par la contrainte, plus ou moins douce, en même temps que sa tendance, sans doute inhérente à tout système à se rigidifier pour devenir à son tour organisée comme un système féodal en fiefs et zones de transcendance officielles dont la maîtrise sera finalement détenue par quelques individus inamovibles.

Ce qui nous conduit à une troisième conception de la modernité, que l'on pourrait qualifier de Baudelairienne ou romantique. Cette modernité, avant tout esthétique pourrait peut-être recevoir le qualificatif d'essentielle. Elle vise à révéler la structure même de la modernité, non pas comme structure hiérarchique, mais comme système permettant et favorisant le renouvellement constant des valeurs. Pour reprendre l'expression d'un autre grand praticien de cette modernité (Marcel Duchamp parlant du grand verre), il pourrait s'agir de la capacité d'un système à se maintenir "dans un état d'inachèvement définitif". Nous touchons peut-être ici à l'être moderne, c'est-à-dire sa capacité à rester ouvert à toute nouveauté et même à rechercher et provoquer son surgissement. La modernité se définirait ici en opposition à tout système clos, qu'il soit territorial ou idéologique, en ceci qu'elle ne vise pas la conservation de valeurs qui seraient à l'origine de sa création mais serait le surgissement permanent de nouvelles valeurs. Pour reprendre les termes d'un autre penseur de la modernité, Jürgen Habermass, la modernité serait en tant que système construit sur une faille : incapable de se construire dans la durée puisque sapée en permanence par les avant-gardes artistiques ou politiques qui sont en même temps nécessaires à son maintien puisque constitutives de son identité relativement aux autres systèmes. Mais cette modernité en tant qu'idéologie est elle-même sujette à critique puisqu'elle même est peut-être comme tout système condamnée à s'auto-reproduire en permanence, répétant à l'infini les mêmes modèles. Tel pourrait être le système moderne ainsi établi : à un instant donné, des valeurs sont établies ; un créateur surgit ou se présente, porteur de nouvelles valeurs ; il est d'abord rejeté, condamné à l'errance, suspecté d'anomie puis, s'il parvient à résister dans cette asocialité, si sa différence ne se laisse pas résoudre par la critique institutionnelle, alors ses valeurs sont acceptées, non pas au sein du système, mais pour former une nouvelle zone de transcendance au sein de laquelle il détient un monopole informationnel ; le système peut alors se considérer comme de nouveau stable jusqu'au surgissement d'un nouvel élément perturbateur qui sera à son tour soumis au même processus visant à tester la solidité de sa posture, de ses valeurs. Donc cette modernité se caractérise par son insaturabilité virtuelle, c'est-à-dire sa capacité à ingérer à peu près n'importe quoi, pourvu

que "ça" tiennent la route en marge du système le temps que soient effectuées les vérifications d'usage. L'être moderne serait en quelque sorte la capacité à se maintenir dans l'incrédulité, dans l'indéterminé, et la modernité serait a-systématique en ceci qu'elle se construit, qu'elle s'invente toujours par opposition aux systèmes de valeurs déjà établies.

La modernité définirait un certain rapport au monde, une certaine qualité de relation à l'environnement et la crise de la modernité nous renvoie à un déséquilibre, à une faille dans cette relation. Nous allons essayer de repérer ce déséquilibre, qui pourrait comme nous l'avons vu être inhérent à la modernité, indispensable à son fonctionnement. Dans le cadre de cette étude, nous allons utiliser les tableaux et les objets de Marcel Duchamp comme autant d'indices, de points de tension relevés par Marcel Duchamp lors de son inspection des structures de la modernité. Nous essaierons ensuite de voir en quoi Duchamp, qui au premier abord peut ressembler à un quelconque plaisantin critique, n'aurait peut-être pas voulu dénoncer comme un Savonarole la modernité dans son ensemble mais simplement la rendre plus cohérente, plus lisible. Duchamp se serait peut-être plutôt voulu comme un *soigneur de gravité* de la structure sociale. Il serait alors possible de regarder l'époque telle que vue par Duchamp comme un film subjectif et comme la trace d'un regard dans l'espace temps. Duchamp aurait peut-être aussi, et c'est ce qui nous semble le rendre digne de l'étude en tant que sujet communicant, voulu révéler non pas seulement une esthétique (ce qui est bien le moins pour un artiste) mais aussi et surtout rendre visible une éthique du regardeur. La partie visible de son œuvre ne serait peut-être qu'un leurre destiné à masquer le vrai travail de Duchamp, la révélation d'une *constitution de la république des peintres*, l'écriture, devant le tribunal de l'art mondial (New York) d'une loi éthique concernant la peinture et peut-être l'art. Le premier indice qui nous permet de construire cette hypothèse est que Duchamp, lors de ses séjours à New York, ne semble jamais avoir tiré un quelconque profit de son statut d'artiste reconnu, préférant selon certains auteurs devenir le maître du silence, l'*ingénieur du temps perdu*⁶. Ce silence, pour autant, ne ressemble pas à une retraite. S'il s'est tu comme artiste et surtout comme peintre, il n'en est pas moins resté intellectuellement actif dans les milieux artistiques américains et européens, ayant fréquenté et peut-être influencé un nombre incommensurable d'artistes (et peut-être aussi d'humains). Il est possible que sa simple existence en tant que sujet auto-constitué, auto-justifié ait pu susciter le questionnement, le doute préalable à toute vraie création chez de nombreux artistes en panne. Ainsi, nous

⁶ Pierre Cabanne, *Marcel Duchamp, ingénieur du temps perdu*. Entretiens avec Marcel Duchamp. Editions Somogy, Paris.

pourrions vulgairement le considérer comme un pompiste (ce pourrait être un nouveau courant artistique) ou aussi interroger sa posture de communicant. Posture à la fois esthétique et éthique.

La modernité reposerait sur une séparation nette entre objet et sujet, et entre médiation (dont la critique serait une forme) et création.

De la compréhension à la modification

La modernité serait le projet de ne plus être soumis à la nature, mais de la dominer, de l'instrumentaliser par rapport aux fins humaines. Le projet moderne serait de substituer à la nature mythique ou divine une nature qu'il serait possible de modifier en fonction de nos besoins. Dans ce but, l'homme moderne cherche à convaincre ses semblables et commence par nommer les éléments de la nature et à les ordonner en systèmes. C'est cette logique que Cornelius-Castoriadis nomme *ensembliste-identitaire*⁷. Celle aussi qui correspond aux discours créationnistes sur le rôle de l'homme : nommer, organiser, réguler, contrôler la vie, le vivant. Mais nous avons vu que la modernité ne peut se concevoir de façon univoque : autrement dit l'homme moderne ne considère la nomologie et le systémisme que comme une partie de ce qu'il doit faire. Une fois nommés les éléments composant son monde, il peut les organiser en systèmes fonctionnels ou non, orientés ou non vers des buts qui peuvent être infiniment variés. Par exemple, il pourrait décider d'organiser l'ensemble du monde en un système qui lui garantisse la satisfaction totale de tous ces besoins imaginables. Mais il faudrait qu'il ait la capacité à concevoir un tel système de façon à ce qu'il puisse fonctionner⁸. En résumé, une lecture fonctionnelle de la modernité reposerait sur le paradigme suivant : l'homme a des besoins, pour les satisfaire, il bâtit des empires lui permettant de s'assurer la pérennité de ses conditions d'existence indépendamment de l'existence d'un Dieu, d'un roi, d'un dictateur. Un livre de Bruno Latour intitulé *nous n'avons jamais été modernes* définit une partie des termes que je vais employer. Selon lui, l'homme aurait institué la modernité pour se débarrasser de Dieu. La constitution du monde moderne signalerait le passage d'un monde de droit divin à un monde construit et contrôlé par les hommes. Aussi bien dans le domaine scientifique que politique, la constitution moderne ôte le pouvoir à Dieu pour le confier à l'homme. Cependant, le pouvoir n'est pas confié à tous, à chaque homme d'agir sur le monde dans son ensemble. La construction de la nature est confiée aux scientifiques, qui doivent

⁷ Cornelius Castoriadis : *Les carrefours du labyrinthe*. Le Seuil.

⁸ Cela nous oblige à développer mais je suggère que, pour le déroulement linéaire du récit et sa préservation comme critère de lisibilité le texte sur le design intitulé *design et paranoïa* et qui résume ma posture sur la question de la possibilité de bâtir de tels systèmes soit situé en fin de volume dans la rubrique *Appendices*, ayant été écrit postérieurement.

établir les lois de fonctionnement du monde vivant, élaborer une représentation du monde qui soit acceptable et compréhensible (au moins pour une autre personne qui doit si possible et pour augmenter la validité de l'énoncé, avoir une culture scientifique et/ou sur le sujet traité). La construction du monde social est confiée aux hommes politiques, qui sont chargés de créer les lois permettant aux humains de s'entendre entre eux. Si nous essayons de différencier le monde construit par les modernes du monde construit par les pré-modernes, nous voyons que le monde moderne n'est plus subi. Les clefs du monde sont en apparence toujours le privilège d'une petite élite, mais cette élite n'est plus désignée par un Dieu lointain et inconnu, elle est tendue vers lui et désignée par le peuple. Elle est investie par l'ensemble des hommes du pouvoir d'expliquer le monde, d'en élaborer la représentation continue, d'en modifier éventuellement les lois de fonctionnement pour répondre à toute déformation⁹. La rupture signalée par Latour entre la nature et la société ne serait là que pour masquer une autre rupture, beaucoup plus profonde, entre les créateurs (ceux qui construisent l'image du monde) et les spectateurs (qui subiraient cette représentation sans pouvoir agir et altérer cette image du monde). On pourrait aussi considérer que l'image qu'un individu se fait du monde est la somme de toutes les informations dont il dispose sur le monde. Cette somme d'information lui permet d'agir dans le monde. En fonction de ces informations, il agirait de façon à maximiser ses profits et à minimaliser ses risques. À l'opposé, une élite composerait ces informations. (On peut le faire notamment en travaillant sur la valeur des mots). Cette élite serait constituée par les scientifiques, les politiques, les artistes, les magistrats, les docteurs, tous les travailleurs que l'on pourrait rassembler sous l'étiquette de producteurs récepteurs décodeurs de signes et symboles. En construisant l'information, il construiraient le monde virtuel à partir duquel les individus seraient en mesure de conceptualiser leur vécu. Cette croyance présuppose que la conceptualisation que les individus se font du monde ne peut se faire qu'à l'aide du vocabulaire de signes et symboles déjà institués (et donc partageables en tant que signes et symboles). On pourrait se demander si une telle catégories d'individus (si elle existait) n'aurait pas tendance à construire une image du monde qui serait orientée de façon perverse à leur seul profit. En établissant les paramètres en fonction desquels les autres individus auront à agir, en construisant une norme, un système de valeur et une loi d'échange généralisée, une classe ou un groupe d'individus organisés pourrait détourner ou tenter de

⁹ Il faudrait peut-être étudier ici la notion *zone de déformation programmée*. Cette notion fut introduite dans le domaine du design automobile pour désigner un dispositif permettant d'absorber la violence d'un choc et garantir ainsi la sécurité de la zone *habitée* du véhicule.

détourner tous les flux jugés positifs vers soi et refouler/délèguer tous les flux jugés négatifs en dehors de son univers perceptif.

Une construction orientée ?

On serait tenté de dire que la coupure entre le monde prémoderne et le monde moderne n'est pas si évidente que ça. Ne serait-on pas passés d'un système féodal à un autre ? La révolution n'aurait-elle été qu'un feu d'artifice, une mise en scène destinée à rendre acceptable les conditions de la domination exercée par une élite sur l'ensemble de la population ? En faisant croire aux hommes qu'ils ont la possibilité d'agir sur le monde, que le pouvoir leur appartient alors qu'ils en sont dépossédés dès lors qu'ils ont glissé leur bulletin de vote dans l'urne, ne cherche-t-on pas à maintenir les individus sous pression ? Le système féodal avait au moins le mérite de ne pas laisser d'ambiguïté, serait-on tenté de dire pour retrouver notre lâcheté avec Aimé Césaire¹⁰. Dans le monde dessiné par les modernes, tout semble possible à l'individu, qui peut donc se constituer une image du monde dans lequel il serait maître de sa destinée mais en même temps, tout peut aussi sembler verrouillé. Il y aurait une opposition entre un discours idéaliste et une réalité vécue. Dans le discours, dans l'espace de la représentation, tout pourrait sembler facile mais, l'écran séparant les deux mondes serait inviolable, comme la paroi séparant la *machine célibataire* du *domaine de la mariée*. Habermas parle à ce sujet de la modernité comme d'un projet inachevé¹¹. Alors que l'individu semble être libre de s'émanciper, il doit en fait toujours se plier aux contraintes du monde matérialiste. La modernité serait alors un grand mensonge, et c'est selon Habermas, en révélant ce mensonge que l'art se rendrait coupable, ou tout au moins dangereux, coupant pour l'institution moderne et à la fois indispensable puisque fondateur et garant d'authenticité. La promesse de libérer l'individu de toutes ses contraintes pour mieux l'asservir en fait et en droit n'est que l'un des dangers pressentis par Duchamp lors de son arrivée dans *les temps modernes*. Nous pouvons connaître un autre visage de New York à la même époque, celui qui nous est montré par Fernand Léger dans *les bâtisseurs*. La modernité ménagère, à Paris à l'époque de Duchamp c'est : *eau et gaz à tous les étages*. À New York, l'élément le plus étrange, c'est peut-être cet urinoir, cette forme pure, sans angle, presque *canonique* pour reprendre l'expression de Jean Clair lorsqu'il compare l'objet (dans la version photographiée par Alfred Stieglitz) à un bouddha. La modernité telle qu'elle est présentée par la publicité et plus largement par

¹⁰ Aimé Césaire, *Cahiers d'un retour au pays natal*.

¹¹ Habermas Jürgen, *La modernité, un projet inachevé*. Minuit, *Critique*, 413. 1981.

l'industrie culturelle, est le plus souvent une modernité monnayable, payante. Nous verrons qu'une œuvre de Marcel Duchamp intitulée *Why not Sneeze ?* Rose Sélavy, constituée d'un empilement de faux cubes de sucre en marbre emprisonnés dans une cage avec un os de seiche pourrait aussi être une représentation de la modernité monnayable, à crédit. En effet, la proposition constituée de l'ensemble *travail obligatoire + mariage obligatoire + Territoire fixe à délimiter et défendre*, à une époque où Adolf et Benito basent leurs rassemblements sur les même termes... Il fallait radicaliser. Et c'est en ceci que Marcel Duchamp me semble exceptionnel.

De la collaboration à la corruption

Dans le même article¹², Habermas parle de l'art moderne comme d'un grand corrupteur. L'art moderne, en réalisant le projet d'un individu totalement libre, ne subissant plus aucune contrainte, entretient cette dualité. Les artistes semblent être les prototypes d'un individu autonome, qui n'aurait à se plier à aucun modèle, aucune obligation. Dans le monde pré-moderne, les artistes sont soumis à la noblesse, au clergé, à des mécènes assez souvent autocratiques. Ils sont chargés de représenter, de rendre visible non leur esthétique ou leur éthique, mais celle de leur mécène. La coupure se fait progressivement et les peintres se donnent des lois, des techniques, fondent des corporations et la peinture devient un art libéral lors de la renaissance italienne. La peinture considérée comme une science, régie par des lois (perspective, règles de construction, symbolique, morale) et les peintres sont organisés en ateliers, en confréries, en écoles. Pour devenir peintre, il est officiellement nécessaire de passer par un long apprentissage auprès d'un maître. Cet apprentissage permet à l'élève d'acquérir une à une les techniques et rend possible la continuité, la préservation des traditions picturales. L'art moderne, à l'opposé prétend abolir toutes les références, toutes les normes. L'artiste moderne est indépendant. Il n'est plus obligé d'apprendre les règles de l'art, il peut créer à sa guise, sans modèle. Cela crée une certaine confusion chez le spectateur. Alors que jusqu'ici il s'était confronté à une représentation du monde qui 'accordait avec ce qu'il pouvait voir par lui-même, l'art le confronte à une représentation du monde qui peut participer d'un imaginaire radical¹³, d'un inimaginable. De plus, le travail du peintre classique était mesurable, vérifiable, on pouvait s'assurer de la véracité du talent de l'artiste. L'artiste moderne n'ayant plus à fournir du monde une image fiable, on peut être tenté de croire qu'il a

¹² *La modernité, un projet inachevé.*

¹³ La notion d'*Imaginaire radical* est ouverte par Cornelius Castoriadis dans *les carrefours du labyrinthe*

fait n'importe quoi. Le spectateur sera peut-être même amené à se demander s'il n'aurait pas pu en faire autant. Il en résulte une certaine tension dialectique, une incomparabilité entre un univers dans lequel tout semble possible et un univers dans lequel il est nécessaire de se conformer aux exigences légales de rationalité. De même, s'il semble aisé de faire la même chose que ce que font les artistes, il ne semble pas évident d'être considéré comme un artiste, de faire partie de cette élite.

La radicalisation des mouvements d'avant-garde artistiques au début du vingtième siècle pourrait-elle être vue comme une augmentation de la distance entre ces deux pôles, nécessitant un travail de médiation de plus en plus important (développement des discours visant à rendre possible l'acceptabilité du projet au détriment de sa réalisation) ?

De la représentation à l'interprétation

La peinture aurait été un instrument, un moyen de représenter le monde. Avec l'apparition de l'art moderne, la peinture ne semble plus remplir ce rôle. La photographie, qui permet la représentation par un procédé beaucoup plus simple, laissait en quelque sorte la peinture sans objet, sans raison d'être.¹⁴ Tout, y compris l'invisible était prenable par la photographie. Parallèlement, se développe, se dévoile une coupure entre l'art dit moderne et l'art académique, l'art des musées¹⁵. Il semble que cette rupture ait été formalisée par plusieurs grands artistes dont c'est d'ailleurs peut-être un rituel de baptême : *les refoulés*, ou *refusés*. Une expérience effectuée par l'empereur Napoléon III en 1863 est éclairante car elle constitue sans doute un cas extrême. Jugeant l'œuvre de Manet indécente, il décida néanmoins d'accorder au peintre la faveur d'exposer, mais dans un salon dit *des refusés*, situé en marge de l'exposition officielle. Cette exposition ayant eu un certain succès comique, elle fut reconduite comme rituel et institué comme tel par Marcel Duchamp lors de l'exposition de l'urinoir *fountain*. Que l'on considère l'art comme un champ scientifique et la portée de l'acte fondateur opéré par Duchamp est celle d'un théorème d'indécidabilité antérieur à celui de Gödel. Le théorème de Duchamp pourrait s'énoncer comme suit : si la condition de passage au statut d'artiste moderne est le rejet par l'instance de jugement des valeurs esthétiques officielles d'une organisation alors il suffit de produire une œuvre qui ne puisse pas être acceptée pour être reconnu et honoré du titre d'*Artiste moderne*. Afin de tester la validité de sa thèse, Duchamp aurait construit lui-même une instance de jugement esthétique virtuelle (mais qui ne devait constitutionnellement pas s'activer) afin d'y présenter un objet difficilement acceptable,

¹⁴ Sur ce point, entre autres : Paul Virillio *La machine Vision*.

¹⁵ Jean Clair a écrit sur ce thème un petit ouvrage dans lequel il compare le musée à la fois à un sarcophage, et aussi à un bordel, dans lequel le regardeur serait invité à choisir une peinture (comme un client choisit une prostituée) pour jouir esthétiquement de cette peinture.

un cas limite et tester ainsi la limite de validité de l'ouverture maximale du jugement. Sans doute fut-il déçu par la réponse qu'il obtint. Nous avons esquissé ce qui pourrait être, aurait pu être une frontière délimitant la séparation entre les artistes *académiques* et les artistes *modernes*. La peinture d'avant-garde se serait alors construite, constituée contre la peinture académique, dans une dialectique perpétuelle. La peinture moderne semble aussi se distinguer de la peinture académique par le fait qu'elle ne semble plus utiliser comme règles d'agrégation ou de ségrégation des critères techniques mais des critères éthiques. Le peintre, l'artiste, n'est définitivement plus un artisan ou ses matériaux ne sont plus les mêmes. Peut-être est-il un créateur de postures ? Auquel cas, on le suppose, il joue avec des postures romanesques, philosophiques, scientifiques, religieuses, sociales, sexuelles, animales, végétales, minérales ou autres. Créer des devenirs et des lignes de fuite. La capacité à se singulariser, à planter des drapeaux en des territoires de la pensée réputés inaccessibles, voilà le travail secret de l'artiste. Mais on peut croire que l'artiste ne cherche plus à faire une œuvre compréhensible, accessible, belle, mais qu'il chercherait plutôt à provoquer la réaction, le rejet du public. C'est comme si l'exemple de Manet, Whistler, Da Vinci, Duchamp et d'autres refusés innombrables avaient servi de modèle à tous les artistes modernes. Alors que l'artiste classique cherchait à acquérir un savoir-faire qui lui permettrait d'être le plus fidèle possible, le plus exact possible dans sa représentation (même si une certaine part de subjectivité pouvait lui être laissée) ; il semble que les artistes modernes aient cherché à faire des tableaux qui soient ratés, laids, détestables. Cette volonté de choquer le spectateur pourrait être vue comme la tentative de se faire remarquer. Provoquer le rejet pourrait sembler être la méthode la plus appropriée pour faire parler de soi et être ensuite reconnu, accepté, rédimé même lorsque une nouvelle forme d'art encore plus provoquante apparaîtrait. Rappelons-le, le peintre classique devait faire ses preuves, il devait montrer qu'il avait acquis toutes les techniques et qu'il était capable de se plier aux exigences éthiques et esthétiques de ses commanditaires. En supprimant l'instance de jugement qu'il avait lui-même créée¹⁶, Duchamp démontre l'indécidabilité de l'appartenance ou non d'un objet quelconque simplement rectifié au champ de l'art. Car bien sur cet objet repose maintenant et comme prévu dans le domaine de l'art officiel. En quelque sorte, l'artiste devient ensuite obligé de s'auto-instituer, en montrant son mépris du jugement exercé à l'encontre de son œuvre. L'artiste moderne semble être totalement libre, puisqu'il est constitutionnellement insensible à la critique. Cela nous renvoie bien évidemment à la tradition

¹⁶ Nous reviendrons plus bas sur cette institution et suppression de l'instance de *présentation* des œuvres et des artistes par le *ready-made fountain*.

du *passage du feu* chère aux alchimistes et autres auto-transformateurs. L'artiste ne transforme plus de la matière physique, il informe de la matière éventuellement physique en se dotant d'éthiques d'emprunt, en modifiant sa conscience¹⁷, en s'altérant lui-même en tant qu'individu biologique, physique, social, sexuel, moral, animal, autre. En procédant ainsi, l'individu s'éloigne de lui-même et se rapproche de ce qui lui était naturellement "autre". Mais là intervient la question de l'esthétique et de l'éthique, que je ne parviens pas encore à résoudre : un individu est-il plus louable parcequ'il renonce à son esthétique pour sauver son éthique ou la fidélité à une esthétique peut-elle être défendable ? Je pense que chez Duchamp, on voit où est placée la fidélité à l'éthique.

Du modèle au miroir

Avec le cubisme et Picasso en particulier, la peinture semble ne plus être soumise à aucune règle, aucun contrôle à priori. Comme si Picasso et ses collègues cherchaient à provoquer délibérément, ils vont les premiers employer des matériaux non-nobles, des déchets et faire violence à l'espace, aux règles de la représentation. Les natures mortes ou vivantes de Picasso semblent montrer des objets déchiquetés, déstructurés, décomposés. Les lois de la physique newtonnienne, les lois de la proportion permettant de reconnaître les objets ne sont plus valides dans ce nouvel espace institué par la peinture cubiste. De même, les portraits semblent présenter des êtres en proie au déchirement, des monstres et non plus des personnes fixes, immuables. La peinture cubiste heurte la sensibilité du spectateur. Il ne peut se reconnaître dans la peinture qui lui est présentée. Plus, il ne peut plus se projeter dans l'espace de représentation qui lui semble offert pourtant. La toile ne semble plus être le point d'accès à une représentation du monde, mais un champ de bataille. Les différents plans du tableau semblent s'affronter, s'opposer violemment les uns aux autres. Alors que la peinture classique lissait les contrastes, applanissait les différences et semblait chercher à produire l'harmonie, donnant à voir un monde serein, apaisé ; la peinture cubiste semble présenter des hommes et du monde une image dégradante, violente. Serait-ce le monde qui aurait changé, ou les peintres qui auraient décidé de ne plus donner du monde une image rassurante ? Si nous retournons en arrière, nous constatons que la peinture avait toujours présenté de l'homme une image idéalisée, comme si la peinture devait nécessairement transcender les conditions présentes du monde et l'artiste proposer, construire des ponts entre le monde matériel,

¹⁷ Peut-être une définition de la conscience d'un individu est-elle réductible à une somme de percepts, affects et concepts (Gilles Deleuze : *Qu'est-ce que la philosophie.*) . Peut-être aussi à une certaine indécidabilité.

immédiatement accessible et le monde spirituel. La fonction de la peinture à l'âge classique est de proposer, de construire des lignes de fuite orientées vers les buts socialement reconnus comme bons : la morale catholique, la morale aristocratique, selon les mécènes. Elle doit susciter le désir de transcendance, soit vers la sainteté, soit vers la noblesse. Que le regardeur parvienne ou non à atteindre ses buts, il aurait contribué par son seul regard respectueux à renforcer la validité de l'esthétique présentée. Dans la peinture classique, le peintre a surtout pour contrainte de présenter de son modèle une image cohérente. Il ne s'agit pas, comme dans le cas d'une photographie prise sur le vif, de capter une attitude, il s'agit de défendre, de poser pour l'éternité une identité. Peut-être pouvons-nous même lire cette peinture comme une institution de stéréotypes, une création de modèles. Dépôt dans la conscience humaine d'absolus regards, de sourires éternels, de proportions parfaites... Comme autant d'accessoires réutilisables dans le jeu de la séduction interhumaine ? Ou comme des récompenses à accrocher sur soi ? Imagine-t-on que la Joconde soit un jour accessible à tous ? De loin, sans doute, mais accrocher ses yeux et les emmener avec soi ? Ou son sourire ? La figure dans la peinture classique n'est pas faite d'après nature mais plutôt à partir du concept, de l'idée qu'elle est chargée de représenter, de l'éthique qu'elle tente d'énoncer en la rendant visible. C'est la révolution Léonardienne que de proposer que le concept soit préalable à la réalisation¹⁸, et que le peintre ne soit qu'un artisan, une machine guidée par le concepteur. Et c'est à partir de ce moment que le peintre peut jouer avec la contrainte, avec l'esthétique et l'éthique du commanditaire.

Si la peinture que nous appelons ici classique avait eu pour but de proposer des modèles, des idéaux, la peinture moderne n'aurait-elle pas eu pour dessein de présenter aux hommes et aux femmes leurs côtés les plus noirs, les plus insaisissables, les plus refoulés ? Dans ce cas quel pourrait être le but d'un tel changement d'orientation ? Affirmer la joie d'être enfin libre de présenter n'importe quelle esthétique et de la faire accepter comme valide ? Ou affirmer le triomphe des artistes sur leurs mécènes et leur idéologie ? Ou encore peut-être faut-il y voir la marque d'un dégoût des artistes. Mais quel dégoût et quel sens aurait-il ? Auraient-ils été exclus du partage de la modernité ? Ou peut-être faut-il voir le peintre comme un thérapeute et imaginer qu'il cherche à présenter le mal à ses regardeurs pour les aider à l'identifier et s'en défaire. La peinture moderne n'est plus idéaliste en apparence : elle ne cherche plus à "vendre" un monde meilleur, mais cherche peut-être à se faire rédimé à son tour : j'aurais pu

¹⁸ Pour une exploration du transcendantalisme appliqué aux arts plastiques, voir : Erwin Panofsky, *Idea*. Collection *Tel* Gallimard.

aussi montrer le noir, mais je voulais être belle. Songeons à Baudelaire et son célèbre : "il ne restait que la noirceur et l'ordure". Voilà, post-idéologie, peinture triste. La peinture cubiste des débuts (si l'on excepte Delaunay) est grise et noire et brun : sale, triste, comme les tranchées. Irons-nous jusqu'à dire que cette peinture est contemporaine de la psychanalyse freudienne et que de là découle sa joie à montrer l'invisible, l'anal, le sale ? Et que cette joie leur vient de ce qu'il est enfin possible d'en parler, de le montrer ? Alors que la peinture classique aurait cherché à succiter le désir de pureté, la peinture nouvelle chercherait à créer le dégoût préalable au désir du changement, sans pour autant chercher à orienter ce changement puisque l'art est libre et ne propose pas vraiment de modèle... Mais j'anticipe car Duchamp arrive seulement.

En quoi l'œuvre de Marcel Duchamp serait-elle la radicalisation extrême de cette coupure ?

De l'inacceptable en art

Pour essayer de lire l'œuvre de Duchamp, la méthode serait peut-être d'utiliser la clé qu'il révéla lui-même concernant les ready-made. Les ready-made ne seraient pas à regarder comme des objets d'art, mais comme des événements, des points d'intersection de l'espace et du temps. Les ready-made ne seraient compréhensibles que situés, présentés à un moment donné, dans un endroit donné. Les circonstances d'apparition du ready-made en font une œuvre d'art, un objet d'étude pour l'historien d'art, les regardeurs de l'art. En dehors du moment bien précis auquel ils sont apparus, ils n'ont aucune valeur plastique, esthétique, philosophique. En fait, les ready-made seraient comme des points de départ. Des supports devant servir à provoquer la réflexion du spectateur. Alors que la peinture classique cherchait à présenter un idéal, la peinture moderne chercherait à sortir le spectateur de l'illusion. Les ready-made de Duchamp seraient peut-être à considérer comme des objets neutres, ni critiques, ni utopiques, des objets qui ne pourraient que servir à se trouver soi-même. En ne proposant aucun modèle ni aucune critique, les ready-made ne sont que des objets qui ne suscitent normalement aucune réaction et c'est la raison pour laquelle Duchamp les a choisis, pour leur *valeur d'indifférence*. C'est par leur situation dans l'espace-temps critique qu'ils provoquent un doute et semblent faire exploser cet espace-temps, le courber peut-être même, en concentrant un grand nombre de liens informationnels dans un espace-temps très réduit, Duchamp crée un point infinitésimal de densité absolue (non-mesurable) et c'est, selon Joël de Rosnay la façon dont se créent les paradigmes scientifiques¹⁹. Dans un premier temps, il peut sembler inacceptable qu'un urinoir soit élevé au rang d'objet d'art, mais il faut voir aussi que Duchamp ne présente pas son urinoir pour le faire entrer au Louvre, mais comme objet satisfaisant parfaitement aux seuls critères de sélection formulés par les **artistes indépendants**. Que ces critères soient modifiés par les indépendants lors du surgissement de l'objet *Fountain* n'était sans doute qu'une des possibilités de développement de l'événement. Mais peut-être Duchamp cherchait à relativiser la valeur de l'art moderne en mettant un urinoir au milieu ou peut-être cherchait-il à se défendre comme individu en définissant pour

¹⁹ Joël de Rosnay, *L'homme symbiotique*. Seuil.

lui-même des conditions d'apparitions telles qu'il pourrait effectivement être n'importe qui et présenter n'importe où un objet communicationnel. Mais là, nous venons de définir que Duchamp est le premier à se poser en citoyen universel. Mais non pas à se rêver en dictateur universel. La distinction est de taille car il ne dit pas : "si moi, Marcel Duchamp, j'envoie un objet communicationnel inacceptable, comment réagissez-vous ?" mais : "si un pauvre (in armut) erre vous envoie, au sein même du forum, un objet communicationnel légalement acceptable mais esthétiquement désagréable, que faites-vous ?" Ils bannirent l'objet. Avant de le chercher partout et d'en faire des copies²⁰. Mais que s'est-il passé lorsque l'objet est reparu dans l'espace public et normalisé de l'institution muséale ? A-t-il été rejeté par le public ? Il semble qu'il soit aujourd'hui tout à fait banalisé. Ce qui ne signifie pas que cette fontaine ne puisse plus faire couler d'encre. Elle peut même encore sans doute succiter la colère, l'incompréhension, inciter le spectateur à une interrogation sur les instances critiques jugeant de l'intérêt des œuvres. L'interroger aussi sur l'esthétique présentée par l'institution et sur la validité de son savoir et de son éthique ? Aurait-il pu lui aussi faire le choix d'exposer dans un musée d'état une telle œuvre ? Ou lui aurait-il préféré des tableaux plus rassurants ? Cette œuvre peut toujours succiter le questionnement, sans doute plus la surprise. Nous allons pouvoir à présent essayer d'utiliser certaines des œuvres de Duchamp comme points de départ, comme autant de questions posées sur l'époque, le lieu dans lequel elles sont apparues.

Nu descendant un escalier

Ce tableau représente un être en mouvement. Il est peint à la manière cubiste. Des formes géométriques s'emboîtent, se contredisent, se complètent. Les coloris utilisés sont, là aussi, très proches de la palette cubiste, avec une dominante marron-ocre. Dans le coin situé en bas à droite du tableau est inscrit son titre. Duchamp a peint ce tableau en 1912, après avoir réalisé deux esquisses préparatoires. Il fait partie des indépendants, groupe d'artistes ayant décidé de s'associer pour pouvoir exposer librement, sans jury, sans contrôle préalable. La plupart des indépendants sont alors engagés dans le cubisme. Les deux frères de Marcel font eux aussi partie des indépendants. Lors du salon des indépendants de 1912, le jeune Marcel apporte sa toile pour qu'elle soit exposée. Ses deux frères sont chargés par les autres membres du groupe de demander à Marcel Duchamp d'en modifier ou d'en effacer le titre. Cette demande est contraire aux principes qui avaient poussé ces peintres à se réunir en association. Dans les statuts des indépendants, il est en effet précisé que les membres pourront exposer ce qu'ils

²⁰ Je dispose de peu d'informations sur les copies d'après ready-made mais elles furent autorisées par Duchamp.

souhaiteront, qu'en aucun cas un jury ne serait réuni et qu'il ne serait pas non plus remis de récompenses. Le fait que le tableau de Marcel Duchamp ait pu être refusé en dépit de cette profession de foi nous oblige à nous interroger. Le titre suggère le mouvement du personnage représenté. À cette époque, les futuristes italiens cherchent justement à représenter le mouvement dans leurs toiles. Il se pourrait que les cubistes, alors en phase d'émergence aient trouvé déplacé un tableau qui eût créé la confusion. Le tableau de Marcel Duchamp ressemblait à un tableau cubiste mais son titre en faisait plutôt un tableau futuriste. Il se peut que ce soit dans le but d'éviter une confusion fort préjudiciable au spectateur que les deux frères aient demandé à Marcel Duchamp de retirer le titre. Celui-ci préféra retirer son tableau. Il est probable qu'il se soit senti trahi. Il est même envisageable qu'il ait interprété ce refus comme une attaque, une mise à l'écart. Lui, qui était le plus jeune de tous ces peintres, a peut-être eu le sentiment que les autres avaient voulu préserver leur intérêt et ne pas risquer de voir le cubisme entâché. Les frères de Marcel Duchamp participaient alors au groupe de Puteaux, peintres cubistes qui se réunissaient tous les dimanches. Il semblerait que l'objet de ces réunions était la discussion entre peintres des théories cubistes. Certains des participants à ces réunions faisaient des recherches sur le nombre d'or, la théorie des proportions *divines*, tandis que d'autres essayaient d'élaborer une théorie politique du cubisme comme présentant une image de la modernité. Marcel Duchamp, plus jeune que tous les autres participants et encore *inexpérimenté* parle de ces années et des suivantes comme d'un apprentissage de la natation. Il est possible qu'il ait été contraint de *boire* les paroles et les actes assurés que ses aînés performaieent certainement devant lui afin de les tester²¹. Il est possible alors que le tableau de Marcel ait été une tentative de dialogue avec ses aînés. Ne parvenant peut-être pas à prendre la parole lors de leurs réunions "repettées" et performées devant lui, il est possible qu'il ait eu envie de répondre à ce flot de discours de théoriques par un tableau qui en serait la synthèse. Ne pouvant répondre par un discours de même ordre que celui qui le submergeait, il aurait condensé toute cette information *intraîtable* dans ce tableau. Et le nu de Duchamp serait peut-être à la fois une métaphore de la candeur et de l'innocence de celui qui ne connaît pas face à ceux qui connaissent ou du moins affichent l'aisance de ceux qui connaissent. Mais à la fois, il pourrait être annonciateur déjà de ce que Duchamp appellera la *méta-ironie* car la présentation de la mise à nu est immédiatement une mise à distance, un écart : "je ne suis pas dupe !".

²¹ Il serait peut-être possible de faire une analyse *palo-altienne* de la relation de Marcel Duchamp à ses milieux successifs et de voir qu'il n'est pas loin souvent d'assumer la posture du schyzophrène défini par ce *collège invisible* dans *une logique de la communication*, various artists.

Peut-être Duchamp énonce-t-il une schyzophrénie radicale, une incompréhension totale du processus d'initiation auquel il est soumis. Il dit peut-être : "je sais que vous me voyez comme un enfant tombé tout nu du nid, mais le sachant je sais que vous mentez et que tout ce que vous dites n'est peut-être que mensonge. Alors je fuis. Et Duchamp n'est pas loin d'être le schyzo absolu dont rêve Gilles Deleuze. Fuyant, Delay-ant, retardant²², ralentissant sans arrêt la mise à nu, le moment de la chute du voile...

Dès cet événement fondateur que constitue la présentation et le retrait de *Nu descendant un escalier*, Duchamp performe et détermine ce qui sera sa signature. Provoquer le surgissement de *l'unexpectable*, de ce que Castoriadis nomme *l'imaginaire radical*²³. À moins d'être totalement ignorant des enjeux politico-territoriaux de l'art, Duchamp ne peut pas ignorer qu'il se doit, en tant que bon disciple de présenter quelque chose qui soit "dans le ton". Il faut absolument pour justifier du titre d'*indépendants* que les œuvres exposées ne soient ni dans la veine de Picasso-braque-Léger, ni autour du futurisme italien, qui venait d'émerger à la conscience parisienne. Il fallait tenter de créer quelque chose d'autre, sans doute, qui justifie la fondation d'un autre groupe au sein du mouvement cubiste. C'est sans doute pour ces raisons que les frères Duchamp s'étaient armés de théories et qu'ils avaient tenté de les présenter à Marcel. Ils espéraient sans doute trouver en lui un nouveau défenseur de leur mouvement et voilà que celui-ci leur amène la synthèse parfaite des deux tendances dont ils prétendaient se distinguer. Je ne parviens pas à imaginer d'autres raisons qui eussent pu pousser ses frères à lui demander d'ôter son tableau ou d'en effacer/ changer au moins le titre²⁴. Nous savons que Marcel préfèra retirer son tableau, annuler l'objet communicationnel, nier l'événement plutôt que d'en altérer le cours. Et qu'il prit aussitôt la fuite vers Munich, où l'attendait une amie qui ne céda pas à ses désirs²⁵. C'est là, dans une chambre d'hôtel pas très éloignée dans l'espace emps de Lénine et Adolf Hitler qu'il signera *la vierge, La mariée, passage de la vierge à la mariée* et autres éléments de son esthétique en développement. C'est lors de son retour à Paris qu'il deviendra Bibliothécaire et tracera les premiers contours du *Grand Verre*.

²² Duchamp parlait du grand verre comme d'un *retard en verre*, suggérant que l'on pourrait remplacer dans bien des cas le mot *tableau* par *retard* ou *delay*. Il faut savoir aussi que tout ce qui fut trouvé ou posé comme ready-made pourra toujours être retrouvés *with all kinds of delays*.

²³ Et qui exprimerait selon lui la capacité du *vivant* à faire émerger des formes n'utilisant aucun des termes signifiants institués, qui ne s'inscrirait pas dans les valeurs reconnues et n'aurait alors aucune valeur d'échange.

²⁴ Le titre était inscrit sur le tableau, en assez gros caractères.

²⁵ C'est du moins ce qu'affirme Thierry de Duve, *du nominalisme pictural*, minuit.

Pour revenir à la portée heuristique de ce tableau, il faut avoir en tête à la fois le vocabulaire plastique des cubistes que nous connaissons aujourd'hui le plus et à la fois le signifié des tableaux du futurisme italien. Dans le futurisme italien, ce qui est signifié, c'est le mouvement, l'insaisissable mouvement tel qu'il apparaît aussi dans les premières tentatives de photographie du mouvement. Le mouvement, la vitesse deviennent des abstractions que le futurisme incarne ou fait porter par des corps ou des objets. Le tableau de Marcel réussit la gageure de se confronter rigoureusement aux tentatives de rationalisation mises en œuvre par ses *grands frères* et d'utiliser comme référence non pas des maîtres plus anciens, classiques, consensuels, mais bien au contraire, les avant-gardes des mouvements "concurrents". C'est pour cela que je pencherais plutôt en faveur de la thèse d'une innocence radicale de Marcel face aux enjeux politico-territoriaux (vis à vis de l'extérieur du groupe auquel il appartient) de l'exposition à laquelle il a été invité. Et c'est pour cela que l'origine de la posture méta-ironique de Duchamp se situe peut-être dans cet événement. Ils lui ont dit d'aller se rhabiller et il l'a fait. Deux ans enfermé dans une bibliothèque à élaborer par notes les fragments du grand verre. Deux ans avant de fuir à nouveau, vers New York.

Fountain

Il s'agit de l'urinoir renversé devenu si célèbre. Alors que Duchamp travaillait à la bibliothèque Sainte Geneviève, où se trouvait une importante collection d'ouvrages historiques sur les lois de la peinture classique, eut lieu l'exposition de l'Armory Show à New York. Lors de cette exposition, furent rassemblés tous les courants artistiques *modernes* européens et les œuvres des artistes américains. L'exposition dans son ensemble fut un *salon des refusés* à grande échelle. Une grande partie de la presse se sentit obligée de faire des gorges chaudes et c'est ce moment qu'apparut le fameux *rude descending a staircase*. Le tableau de Duchamp était réapparu sous la forme d'une caricature de presse, où l'on voyait l'agitation d'un couloir de métro. C'est probablement ainsi, grâce à cette caricature qui fit sensation que le titre *nude descending a staircase* est devenu connu de tous, emblématique et représentatif de l'événement tout entier (l'armory show). Bien évidemment ce tableau ainsi que les 2 autres peintures que Duchamp avait envoyées furent vendues. C'est alors que Duchamp est abordé par un américain, Walter Pach qui l'invite à venir séjourner aux Etats-Unis, qui peut-être vient le rencontrer comme *star*, ce que Duchamp n'est pas puisqu'il n'a connu à Paris, en Europe que la frustration de ses désirs exhibitonnistes. Duchamp, à ce moment là vit comme un reclus dans une bibliothèque et révise les classiques, cherche à comprendre où était son erreur peut-être. Ou alors il prépare une stratégie de rechange comme quelqu'un qui aurait perdu confiance en ses cartes et instruments de mesure. Quelqu'un débarque et vient lui dire que l'amérique artistique d'avant-garde l'a élu pour modèle. Il semble qu'il ait hésité un peu avant de se laisser convaincre. Sans doute l'imminence de la mobilisation, le départ et la disparition des premiers amis l'ont-ils convaincu de l'opportunité d'un départ. Pourquoi mourir au chevalet quand les officiers ne meurent plus à cheval ? Et là, Duchamp débarque à New York et découvre qu'il est attendu. Mieux, il est presque acclamé à son arrivée, célèbre comme l'homme qui a peint *Nu descendant un escalier*. Que fait-il de cette célébrité ? Le *star*-système américain commence à se mettre en place, et l'un des leviers les plus puissants est la presse. Or le tableau de Marcel, sous sa forme originale ou caricaturale a connu une large diffusion. Un galeriste lui aurait alors proposé une allocation de 10 000 dollars par an en échange de sa production. Mais Duchamp a refusé. C'est alors qu'il rencontre Walter et Louis Arensberg, ainsi que bon nombre d'artistes *underground* new-yorkais²⁶. Marcel Duchamp se retrouve dans une position inverse à celle qu'il occupait à Paris, où, plus jeune participant, il n'était

²⁶ Dont font partie bien sur tous les *expatriés* européens, mais aussi quelqu'un comme Aimé Césaire.

sans doute pas crédité d'une grande autorité. Ici, à New York, il est accueilli et considéré comme un maître. Il rencontre alors deux de ses plus fidèles complices : Man Ray et Alfred Stieglitz, tous deux grands photographes et qui le convainquent de fonder une association d'artistes. On peut imaginer les réticences de Marcel Duchamp face à un tel projet. Les statuts de l'association stipulaient bien sûr que tout adhérent à l'association (ayant payé les frais d'inscription) pourrait présenter l'œuvre de son choix. Mais la position relative de Duchamp dans l'événement n'était pas la même qu'à Paris. En tant que membre fondateur et étant donné l'aura dont il bénéficiait alors, il savait ou pouvait raisonnablement prédire que rien de lui ne serait refusé. Liberté absolue devait être accordée aux artistes et bien sûr, aucun jury ne devait être constitué, aucune récompense ne devait être remise. Alors que la date du premier salon approchait, Marcel Duchamp, Walter Arensberg et Alfred Stieglitz se rendirent chez un marchand d'accessoires de plomberie. C'est dans un magasin de plomberie qu'ils trouvèrent l'urinoir devenu fontaine. Ils prirent un urinoir banal, ordinaire, n'ayant aucune valeur esthétique particulière et Marcel Duchamp le présenta comme œuvre d'art pour le salon des indépendants. Ne voulant pas risquer d'influencer le jury par sa signature, il signa l'œuvre sous un pseudonyme : R. mutt. L'œuvre, datée 1917 était titrée *fountain*. Lors de la réunion du comité d'accrochage, qui ne devait légalement que disposer les œuvres sans opérer de sélection; une partie du comité demanda l'interruption du cours des événements afin de discuter de l'opportunité de présenter une telle pièce. Un jury fut alors réuni et Duchamp, sans révéler le nom de l'auteur véritable de la pièce, défendit la liberté de l'artiste anonyme à présenter ce qui lui passait par la tête, librement. L'objection de Duchamp fut rejetée et celui-ci décida de démissionner de ses fonctions de président du comité d'accrochage. Une photo de la pièce fut alors prise, que Jean Clair juge *canonique*²⁷. Cette photo, prise par Alfred Stieglitz²⁸ fut ensuite éditée par lui dans un petit journal : *the blind man*. Un article de Duchamp y expliquait les raisons de l'acte de R. mutt et prenait la défense de la liberté d'expression dans le domaine de l'art.

Jusqu'alors, nous n'avons envisagé que la possibilité que Duchamp ait agi ainsi par jeu, par défi, pour créer un espace de liberté au sein de l'art, ou pour démontrer l'impossibilité du jugement esthétique. Mais il n'est pas impossible que Duchamp se soit senti en Amérique comme un anthropologue. Lui qui avait déjà étudié la modernité européenne avait sans doute pu être frappé par la modernité technologique sans doute plus envahissante encore dans la

²⁷ Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Gallimard, Collection Art et artistes.

²⁸ Un des pionniers de la photographie socio-réaliste.

ville moderne, la ville neuve par excellence, la ville laboratoire, ville chantier. Il aurait paraît-il, dans une de ses interviews prétendu que les seules œuvres d'art produites par l'Amérique auraient été les ponts et les articles de plomberie. Faut-il alors considérer les objets choisis par Marcel Duchamp non pas comme un assemblage surréalistes d'objets-liens-symboles-souvenirs mais peut-être plutôt comme un ensemble d'objets qui n'existeraient que là et seraient révélateurs d'une civilisation, comme indices d'un savoir social constitué, comme marques aussi d'une différence, d'une autonomie de production hors des modèles hérités de la *vieille Europe* ? En quoi lors cet objet : l'urinoir aurait-il pu être représentatif de la société, de la vie américaine, comme s'il n'avait pu émerger que de / par cette société, ce mode d'organisation particulier²⁹ (tendant vers l'hyper-rationalisation). Peut-être cet objet révèle-t-il un mode d'être particulier, très différent de ceux que Duchamp aurait pu expérimenter par ailleurs. Peut-être la clé de la signification est-elle le titre donné par Duchamp à l'objet : sachant que Mutt est en Égyptien très proche du nom de la déesse mère, peut-être Duchamp voulait-il faire référence à la fécondité féminine, sacraliser le sexe féminin en tant qu'urinoir retourné en source de vie. En même temps, il n'est peut-être pas question pour lui de dire que l'urine tendrait à devenir eau de jouvence une fois l'urinoir retourné ; il semble peu probable que l'urinoir en question ait servi. Si l'urinoir n'avait effectivement pas servi, il pourrait s'agir d'une métaphore du sexe vierge. Dans sa blancheur immaculée d'objet n'ayant pas même été fait par la main de l'homme, cet urinoir pourrait symboliser le sexe encore pur d'une vierge. En le retournant, en le détournant de sa fonction et en proposant d'en faire une fontaine, Duchamp propose peut-être d'en faire le foyer, l'origine d'un nouveau monde *after Courbet*³⁰. Peut-être nous renvoie-t-il aussi à une interrogation sur la nécessité du mythe de la virginité, qui est fécondation par l'esprit, donc preuve aussi du pouvoir, de la puissance magique de l'esprit, de l'existence de Dieu. En même temps, cet urinoir choisi par Duchamp pourrait n'être que la sortie, *après filtrage quelconque*, on l'espère, de la mole constituée par l'ensemble des

²⁹ Peut-être le vingtième siècle, et particulièrement l'Amérique *tayloriste/ fordiste* en cours d'émergence, se caractériserait par cette tendance à rechercher la rationalité technique comme fin en soi, mais aussi et surtout comme norme universelle de *mesure* de la valeur des actes ou aussi de *justification*. Alors le geste de Duchamp est peut-être une tentative d'ouverture de débat sur les fins de l'art, en même temps que l'annonciation et le test des limites de critères de *mesurabilité* de la valeur des actes communicationnels. Tels que : par exemple : un urinoir, renversé, titré fontain, signé armutt = pauvreté. Vous répondez quoi ? Étant donné l'accès gratuit et sans règle institué par la constitution, votre objet est refusé.

³⁰ Duchamp utilisa cette expression lorsqu'il réalisa, vers la fin de sa vie officielle des dessins de nus féminins, titrés *morceaux choisis after Courbet*, ou Ingres.

urinoirs de la série. Cet ensemble constituerait alors un immense réseau de captage d'informations sur l'état de santé de la population masculine du pays. L'ensemble de ces informations pourraient constituer un fonds documentaire magnifique sur les systèmes digestifs. Information peu intéressante pour un autre que le *soigneur de gravité*. En même temps, et plus rudement, Duchamp nous interroge aussi sur l'univers banal, imperceptible du quotidien. Pourquoi uriner dans un objet si propre, à la surface lisse comme un miroir ? Pourquoi faisons-nous des objets si propres pour uriner alors que la sécurité bactériologique n'est pas assurée dans d'autres endroits où elle serait nécessaire ? Sacraliserions-nous à ce point notre urine que nous refuserions de la confier ailleurs que dans un receptacle absolument propre, pur, immaculé ? Avons-nous besoin de sanctuaires pour recevoir l'urine ? Et ne risque-t-on pas de bloquer l'urineur dans son geste, de le paralyser par la pureté de l'objet ? Cette objet nous interroge aussi quant à la dualité de l'homme moderne qui, à la fois réclame partout plus d'efficacité, plus d'hygiène, plus de sécurité, mais dans le seul but d'assouvir mieux ses besoins animaux, non pas pour échapper à la contrainte naturelle. Malgré la froideur et la rigueur induites par l'objet urinoir, celui-ci ne fait que répondre de façon plus rationnelle à l'un des besoins les plus vitaux de l'homme en tant qu'animal. L'urinoir en tant que tel est aussi partie d'un réseau hyper-spécialisé de traitement/ distribution des eaux. Hyper-spécialisation car un seul type de flux y entre et en sort. Mais réseau étendu car il s'étend sur des villes entières et est utilisé par une part non mesurable de la population masculine, sans distinction de classe, de race, d'age ou autre. Le plus grand dénominateur commun, le plus humain, le plus large possible. Quelque chose à quoi personne ne peut échapper et que pourtant personne ne veut regarder (Refusé ! dirent les jurés). Autre possibilité d'interprétation : Selon Georges Bataille, *histoire de l'œil*, il serait possible de voir dans cette œuvre une allusion à la posture apotropaïque. L'urinoir, le sexe féminin receptacle du flux masculin se retournerait en fontaine d'amour, en dispensoir d'eau bénie, en eau de voilette... Ce qui nous permet d'échapper à une vision machiniste dix-neuvième dans laquelle cette œuvre serait une représentation de l'automatisation et de rationalisation des fonctions animales de l'homme avec affectation spécialisée et efficace des flux... Un fascisme total et invisible. Mais peut-être ces deux visions ne sont-elles pas totalement inséparables. Dans toutes les directions que l'on veuille regarder cet objet, il est impossible en tous cas de ne pas y voir la trace d'un retournement de situation : l'objet honni, tabou, invisible devenant sacré, source déclarée d'intérêt public. Belle image aussi qui pourrait être un modèle de conte de fée : le personnage-objet d'abord méprisé devenant ensuite supérieur et fondateur de norme, telle est la trame sur laquelle sont fondés presque tous les mythes. En même temps, peut-être cette

œuvre est-elle aussi à lire en rapport avec Freud, dont Duchamp avait sans doute au moins entendu parler et la centralité chez lui des fonctions excrémentielles et sexuelles dans la formation du goût, du jugement, de la conscience morale. Et peut-être aussi avec le processus de *sublimation* décrit par le même Freud : détournement de la pulsion vers des domaines plus nobles tels que la science, l'art... et utilisation de la frustration comme source d'inspiration, comme faille par laquelle faire entrer des informations en soi ? Ou alors l'urinoir ferait partie d'un système de récupération des énergies négatives : on se vide ! Mais alors peut-être y aurait-il là aussi une analogie à faire avec la psychanalyse et sa fonction de récolte du trop plein de frustrations générés par la civilisation moderne. Mais tout cela s'inscrirait peut-être dans une logique plus large de la rédemption, logique dans laquelle ce travail de collecte ne serait qu'un préalable à l'établissement des remèdes appropriés. Le lieu de récolte deviendrait l'endroit de diffusion des *remèdes*. L'urinoir, le cabinet deviendrait fontaine, lieu de la rédemption morale. Après vidage. Ou sans, pour conserver au lieu sa pureté, sa blancheur virginale ? À quel point l'artefact induit-il, par sa forme, un mode d'emploi, une *one best way to use it* ?

L'objet rédimé

Notion révélée, inventée, utilisée par Marcel Duchamp pour désigner des objets usuels arrachés pour lui à la banalité de l'univers quotidien, à leur fonction et présentés comme œuvres lors de manifestations artistiques. L'exemple le plus connu est l'urinoir, acheté en 1917 par Marcel Duchamp et quelques amis dans un magasin de fournitures de plomberie. Retourné et signé "R.Mutt", il fut présenté sous le titre fontaine à l'occasion du premier salon des indépendants de New York. Il est possible de voir dans l'opération effectuée par Duchamp, un processus de transformation alchimique : Le passage devant le jury et la critique pouvant être comparé à une épreuve du feu : l'objet "impur", banal, industriellement produit et reproductible à l'infini se trouve exclu de sa série et détourné de son usage, il devient par là-même objet magique, unique, presque sacré. Il devient œuvre d'art, inséparable d'un temps et d'un lieu, des conditions de son énonciation.

L'objet *ready-made* pourrait être une œuvre "toute faite", déjà faite, comme les objets toujours déjà là des philosophes : *already made*. Mais peut-être nous faut-il chercher une autre source, plus ancienne pour comprendre le choix, la création de cette notion par Duchamp. Est rédimé

celui à qui la rédemption est accordée. Nous savons que dans les sphères célestes³¹, l'objet industriel, banal n'a pas le droit de cité, de même que tout ce qui n'est que matière. Mais si nous considérons l'opération effectuée par Duchamp comme l'introduction dans la matière indifférenciée d'un esprit, d'une signification symbolique ; l'objet devient signe et symbole et par là acquiert droit de cité : l'objet est rédimé par Marcel Duchamp. Le processus de rédemption de l'objet pourrait être décrit comme suit : prélèvement aléatoire sur la chaîne de fabricatin/utilisation des objets industriels d'un objet quelconque ; accrochage de l'objet enrichi d'une signification elle aussi quelconque (si possible en contradiction avec la fonction originelle de l'objet) et présentation "au temple" devant un jury, un aéropage qui critiquent cet objet comme œuvre d'art. L'acceptation ou le rejet de l'objet par ce jury n'aura aucune influence sur le destin de l'objet qui sera, par le fait même d'être parvenu ainsi à échapper à son destin d'objet fonctionnel rédimé : sauvé pour l'éternité. C'est alors que l'objet deviendrait source, fontaine, après avoir passé l'épreuve du feu de la critique et accumulé, condensé ainsi de l'information. Ou peut-être l'objet se serait débarrassé de sa matérialité, de sa lourdeur, de sa gravité en libérant son plomb par l'entremise des rotatives, en disséminant sous forme de plomb (l'encre) les informations concernant son "poids usuel".

³¹ Si nous considérons, comme c'est le cas dans ce texte, que l'esprit de la modernité, son *ciel* serait le lieu d'apparition, démergence de la nouveauté, il faut considérer ce lieu comme mouvant, discontinu et ne pouvant contenir le figé, sauf peut-être à l'état d'image, de trace. Sur le plan d'immanence, Gilles Deleuze, Felix Guattari, *qu'est-ce que la philosophie ?*. Aussi, sur l'impermanence du moderne et sa perte d'aura, sa perte de sens : *quand les cathédrales étaient blanches, voyage au pays des timides*, Le corbusier, Denoël Gonthier, 1983, *Médiations*.

Étant donné : 1) la chute d'eau, 2) le gaz d'éclairage

Cette œuvre est la dernière réalisée par Duchamp. Son existence ne fut révélée qu'après sa mort, alors que tout le monde pensait qu'il avait cessé définitivement toute activité artistique depuis un long moment. Duchamp définit cette œuvre comme une *approximation démontable*, mais la plupart d'entre nous serait tentée de la qualifier d'installation. Le visiteur est d'abord face à une vieille porte en bois, ramenée d'Espagne par Duchamp. Dans cette porte sont ménagés deux œilletons, deux petits trous de voyeur permettant de regarder derrière la porte. À l'intérieur, un paysage surréaliste s'offre à notre regard. Une jeune femme est allongée, nue, jambes écartées sur des branchages. Son sexe est situé au centre, rasé et ouvert. On ne peut voir son visage mais ses cheveux, d'un blond douteux (*sale*, comme le qualifiait Duchamp) sont visible, posés sur l'épaule. Dans son bras gauche, elle tient un bec de gaz, qui émet une faible lumière verdâtre. Derrière elle, un paysage bucolique s'étend; Un cours d'eau, alimenté par une chute d'eau (qui semble couler, paraît-il) coupe l'espace situé derrière le mannequin en deux parties. Derrière, dans le fond, des arbres tapissent une colline, portant des feuilles d'automne, et le ciel est bleu, orné de quelques nuages blancs. Dans la partie la plus proche, la jeune femme repose sur des branchages. L'ensemble est posé sur un échiquier, selon les plans laissés par Duchamp. La femme est une poupée, réalisée par Duchamp en latex. L'ensemble pourrait être vraisemblable, Duchamp ayant pris grand soin à la réalisation des textures de la peau, et fait en sorte que les "coutures" du mannequin ne soient pas visibles. L'ensemble aurait été réalisé par Duchamp entre 1946 et 1968, en secret. Qui est cette femme, qui semble s'offrir ? Aurait-elle été mise à nu ? Elle semble abandonnée, repue peut-être et reposant du sommeil des justes. Peut-être vient-elle de connaître l'orgasme ou a-t-elle été violée et égorgée ? Pourtant, rien ne nous semble indiquer la violence. Elle semble plutôt *ouverte à tous les vents*, comme si elle n'avait aucune crainte, dans une indifférence absolue à qui pourrait la voir. Sa peau; légèrement rosée serait ce qui aurait demandé le plus de recherche à Marcel Duchamp. C'est une couleur qui ne suggère aucun désir particulier, ni ne trahit aucune émotion. Le fait que le pubis soit glabre peut nous faire croire qu'il s'agit d'une vierge, d'une enfant, mais les proportions et la position du corps mettent en doute cette intuition. Peut-être alors aurait-elle rasé son sexe dans le but de le présenter. Serait-ce alors d'une présentation aux temples que cette installation serait la métaphore. Votez-pour moi, investissez dirait ce sexe s'il pouvait parler ? Peut-être se serait-elle postée là non comme proie potentielle alors mais comme attractrice, comme piège pouvant attraper l'attention. Un sexe chasseur et non

une proie potentielle pour le chasseur de chair. Elle pourrait d'abord faire croire être dans l'attente d'un donneur. Son sexe tendu pourrait aussi être l'allégorie de l'âge dont parle Nietzsche lorsqu'il parle du voyageur ayant atteint midi, pour lequel plus aucune ombre ne subsiste³². Elle représenterait alors l'achèvement, le point de passage post-medium. Ante christ to post-moderne ?

En même temps, impossible de passer. Juste le *bois !* qui nous sépare et fait de nous des simples regardeurs. La porte inscrivant la limite de validité. Nature morte ? Ou *torture morte*, comme Duchamp nommera certains ready-made tardifs³³. Elle est derrière la porte, de l'autre côté d'un dispositif infranchissable. Son offrande, sa béance ne restant que virtuelles, elle est à la fois offerte et inaccessible, puisqu'une porte hermétiquement close nous en sépare. Elle est disponible aussi dans la mesure où son corps est ouvert et n'est protégé par aucun regard, aucune instance de jugement. Elle ne peut tenir à distance par les yeux, mais qu'en est-il de cette crudité ? N'est-elle pas la marque, le signe d'un tabou ? Ou une invite à la pure sexualité, toute Marcusienne, parfaitement inscrite dans l'espace et le temps : Mai 1968. Le seul risque serait qu'elle se réveille de ce sommeil profond. Elle pourrait être en train de rêver, revivant ou imaginant un acte sexuel par exemple, ou se figurant un amant potentiel et adressant à toute la nature la demande précisément écrite des mesures de celui qui pourrait ouvrir la serrure... Inscrit sur nature. Son sexe est presque tendu vers nous, comme un masculin, comme s'il fallait que nous le regardions, que nous nous rincions l'œil une bonne fois pour toutes. Comme si elle cherchait à nous montrer absolument ce morceau de chair à vif. C'est bien pour cette raison qu'il est possible qu'elle soit là pour passer devant tous les témoins volontaires passés présents et futurs un examen de virginité ou quelque chose comme cela. Si les temples n'existent plus, si le vingt-et-unième siècle doit être religieux et si nous vivons en démocratie, c'est peut-être à l'ensemble des *regardeurs* de définir les paramètres du sexe pouvant accueillir celui qui peut-être... Où ce sexe serait un meta-sexe cherchant la définition. Par la critique. Ou peut-être faudra-t-il poser un écriteau *décharge interdite* auquel cas cette pièce serait un leurre destiné à recevoir les flux libidinaux, à détourner les fonds d'énergie *désorientées*. Peut-être cette femme ou ce sexe craignait-elle (il) que nous en eussions conçu une image trop idéale. En se révélant à nous dans une lumière crue, sans fard, *in Natura*, peut-être la porteuse de ce sexe cherche-t-elle à nous montrer qu'elle ne souhaite pas être prise pour autre chose qu'un objet naturel. Il s'agirait peut-être d'un jeu sur/ autour de

³² Nietzsche, *le voyageur et son ombre*,

³³ Notamment un *pied* sous verre, entouré de mouches.

la virginité, autour du pot... Rien à voir avec la fortune, bien sur. Mais peut-être nous faut-il invoquer une autre madonne, ou presque : Mona Lisa, qui fut aussi l'objet d'une réinterprétation par Duchamp³⁴. Cette poupée serait peut-être une anté-madonne, une réponse à l'anté-christ de Nietzsche, une tentative pour sortir de la guerre symbolique ? Peut-être même serait-elle Marie-Madeleine, l'autre extrémité nécessaire de la féminité catholique, celle qui fut capable, même chez le fils de trouver encore une trace de saleté... un rien d'humanité ? C'est à la fin de la vie que Duchamp a composé cette œuvre aussi peut-être ce sexe est-il plus vieux que la roseur des chairs pourrait nous le faire croire. Peut-être serait-il devenu lisse à force d'avoir été limé ? Comme une posture s'assouplit au fil du temps. Où la mona lisa serait à lire comme un hiéroglyphe bancal, comme une plaque émaillée partiellement rouillée : une monade lisse ou une monade lisant ? Fermer les yeux pour lire par d'autres, soit, mais encore faut-il peut-être que l'esprit de la mère porteuse soit apte à regarder le monde... Pour que la monade intérieure soit remplie d'images peut-être... Ouverte aux vents ? Avant que la rousse ne sème à tous vents... Mais ce sexe semble aussi être le négatif d'un autre sexe célèbre, celui de *l'origine du monde*, de Courbet³⁵ et serait plutôt apocalyptique, représentant une instance de jugement, une fin du monde. Mais peut-être alors comme une fin en soi, l'objet destiné à détourner les flux devenant objet attractif en soi, là aussi, démis de ses fonctions par Marcel Duchamp et retourné en fontaine : chute d'eau (bénie, espère-t-on) et éclairage au gaz (toujours les lanternes de la modernité qu'il ne faut pas confondre avec des vessies ou des messies). En tant que *fin* du monde elle pourrait être aussi une image située en bout de ligne

³⁴ Un ready-made, intitulé *L.H.O.O.Q* fut diffusé par Duchamp pour servir d'en-tête à une invitation. C'est une reproduction lithographique de la *joconde* à laquelle Duchamp avait ajouté des moustaches. En guise de clé, Duchamp ajouta que rasée, elle a chaud au... Pour Jean Clair, il s'agirait peut-être d'un jeu sur le jeu de mots induit par la mauvaise orthographe du titre, la plus souvent employée cependant. Mona, serait en italien parlé un diminutif affectueux pour désigner le sexe féminin, alors que Monna serait la contraction de Madonna. En poussant un peu, on pourrait aller jusqu'à se demander si la *Mona Lisa* n'aurait pas été porteuse ou désigneuse (par le désir) d'un sexe lisse tel que celui porté par la poupée d'*étant donné*. Tout cela aurait-il à voir avec la notion de *vitesse de libération* chère à Paul Virilio, vitesse à laquelle aurait lieu la libération des corps de la gravitation.

³⁵ Alors que *l'origine du monde* représente le sexe d'une femme qui semble avoir vécu, qui semble avoir enfanté (d'où son titre nostalgique) le sexe présenté/ composé par Duchamp ressemble plutôt à une confiserie, à un bonbon. Peut-être est-ce l'absence de pilosité qui lui donne ce *parfum*, ce goût sucré ? Selon Thierry de Duve, il serait possible d'y voir une représentation des relations incestueuses qu'aurait eues Marcel avec sa jeune sœur Madeleine ; ce dernier justifiant cette hypothèse par une annonce de Duchamp concernant le tableau intitulé *Pour une nymphe, amie d'enfance*, ce qui peut aussi se lire : *pour une infâmie d'enfance*. Donc peut-être ce tableau serait le résumé d'une autre origine, l'origine de la coupure, de la culpabilité associée au désir.

de fuite, une perspective orientée vers elle servant à détourner des flux de désir entravés. Nous tendrions peut-être sans le savoir vers un désir de ce corps (que ce soit pour le porter ou le goûter érotiquement) : corps lisse, sans aspérité, sans pilosité, sans entraves. Allégorie ou représentation d'un désir moderne : un corps enfin propre, purifié. Peut-être alors ce corps déposé sur des brindilles, comme dans un nid est peut-être un œuf, un projet, un design déposé par Duchamp pour libre consultation, en espérant la déclaration d'intérêt public. Ou bien est-ce un appel, une recherche de point d'accueil pour revenir ? Ou encore un appel d'offre, pour désigner une nouvelle génération d'enfants qui disposerait *en série* de l'éclairage moderne (le relativisme absolu peut-être surtout) et la source d'eau claire, la fontaine ? On ne peut savoir ce que ce sexe était destiné à recevoir. Elle semble rêveuse, si elle n'est pas morte, ce qui signifie peut-être qu'elle est en train de concevoir... non par la chair, mais par l'esprit. Et peut-être ne conçoit-elle pas en accord seulement avec les désirs d'un homme mais avec l'ensemble de son environnement, de sa nature. Monade, toujours. Mais monade ouverte sur le monde, ouverte au monde, en réseau à tous les étages³⁶. Et peut-être aussi victoire du corps humain sur la nature, victoire et domination de ce corps sur les lois naturelles : création spirituelle, sans les mains. La victoire du corps humain sur le déterminisme naturel, sur les conditions qui lui sont normalement attribuées serait l'un des buts ultimes peut-être de la modernité. Ce qui expliquerait, rendrait compréhensible tous les efforts technologiques déployés pour rationaliser la nature, la soumettre entièrement à une explication rationnelle et logique. Et ce qui rendrait nécessaire aussi la production symbolique telle que celle de Duchamp : rendre visible et compréhensible les fins de l'art, de la science, de la civilisation pour susciter l'adhésion à ces valeurs. Si nous regardons cette poupée comme une allégorie de ce vers quoi nous tendons, alors peut-être peut-elle nous informer sur nos désirs inconscients. Peut-être désirons-nous tous (ou du moins peut-être est-ce l'un des projets les plus fédérateurs de la modernité) posséder sur notre corps un tel pouvoir, un tel empire que nous puissions en contrôler tous les flux, tous les mécanismes, tous les échanges, afin de ne plus le trouver pesant, afin de n'en plus porter le poids, la croix. Et peut-être aussi ce corps est-il une tentative de susciter dans le monde un désir de pureté, de propreté, de contrôle et gestion adéquate des flux. Auquel cas ce corps ne pourrait être accessible, touchable qu'une fois atteintes les conditions de son épanouissement, de sa libération : conditions de la possibilité d'un corps lisse et sans règles (il semble être accessible librement), un corps sans défenses. S'agit-il de

³⁶ Car c'est peut-être aussi la signification du ready-made *eau et gaz à tous les étages* qui était à l'époque le signe évident de la modernité.

désirer un univers naturel rationalisé et Duchamp serait tel un mage en discussion avec la nature, étudiant et modifiant les lois naturelles ou tentant de le faire ? C'est le reproche le plus souvent fait aux alchimistes³⁷, aux apprentis sorciers et qui justifie, toujours dans la tradition catholique leur enfermement en enfer³⁸.

Ce que nous voyons aussi, c'est que cette femme, qui semble dormir, est allongée sur des branchages. Elle est peut-être comme un fakir, qui s'allonge sur un tapis de clous, restant immobile et stoïque pour performer son détachement, son insensibilité à la douleur physique. On pourrait dire ainsi qu'elle illustre, qu'elle rend visible le fait qu'elle ait *bon dos*. Si elle peut s'allonger ainsi sur des branchages sans en ressentir de douleur, c'est peut-être qu'elle n'est vraiment qu'une poupée, qu'elle signifie une poupée, un corps plastique, sans capacités de perception. Ou peut-être cette position suggère l'abandon, la lascivité ou, bien mieux encore, l'union parfaite avec la nature, qui se retiendrait de lui donner de la douleur. Imaginons que ce corps soit une représentation du corps moderne, du corps idéal de la modernité (que ce soit le corps commun ou le corps tel que défini comme minimal par l'ensemble des usagers³⁹). Mais ce corps alors reposant froidement dans un accord parfait avec la nature serait-il un corps insensible, sans aspérité, lisse et presque inorganique ? Il correspondrait alors à ce que David le Breton pense être le corps de la modernité médicale⁴⁰ : un corps organisé selon les lois fixes et immuables de la médecine canonique, un cadavre-usine-machine dont on pourrait régler les paramètres, changer les rouages usés, modifier les parties defectueuses. Selon lui, le corps idéal de la médecine moderne, tel qu'il est vu, soumis dans les hopitaux, est un cadavre, un corps machinique et fonctionnel, une extension indifférente du soi. Et toute l'histoire de la modernité n'est peut-être que la relation d'un combat contre le corps, contre la liberté des corps. C'est aussi ce que dit Michel Foucault dans son analyse sur la contrainte : *Surveiller et punir*. La modernité serait le lieu de ce combat, de cette lutte entre les forces du vouloir-vivre-libre aveugle et l'institué, le savoir-vivre efficace et immuable, classique. La modernité, le projet moderne seraient peut-être la mise en œuvre d'un processus de normalisation, de rationalisation du monde tel que les corps parviennent à se rendre lisses, indolores, sans

³⁷ *Les origines de l'alchimie dans l'Égypte gréco-romaine*, Jack Lindsay, Editions du Rocher.

³⁸ *La divine comédie, l'enfer*. Dante.

³⁹ Sur la conception du corps partagé, de la répartition symbolique des attributs spécifiques à chaque corps porté, à chaque porteur de corps et les conditions de ces attributions, voir *le corps en Islam*, Malek Chebel, Presses Universitaires de France, Quadrige, 1984.

⁴⁰ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1990.

besoins ni défenses. La modernité porterait en elle un désir morbide peut-être : cette volonté de rationalisation totale pourrait être un désir de contrôle et de soumission totale et souhaiter la disparition du vivant en tant qu'élément imprévisible. Mais la vie reterritorialise toujours plus loin, ailleurs, fuyant par tous les trous qui se découvrent, s'entrouvrent, schyzophréniquement, sans but autre que d'échapper au quadrillage total mis en place par *le système*, la pensée catégorisante⁴¹. Le plus grand danger, en bout de cette ligne de fuite que constitue le désir de connaissance absolue ou de maîtrise absolue du vivant serait de rendre la vie inopérante, incapable de s'auto-crée, de s'auto-altérer pour se rendre adaptée aux changements⁴² ; le deuxième serait qu'en aseptisant trop l'environnement, le milieu nous le rendions hyper-sensible à l'apparition d'un nouveau virus encore inconnu. Je ne dispose d'informations précises sur le sujet mais il semblerait que de nombreux cas d'infections alimentaires se sont récemment produites dans des usines modèles particulièrement hygiénisées, stérilisées. Outre le fait qu'il semble paradoxal de vouloir par exemple produire des yaourts ou des fromages dans un univers totalement aseptisé, sans bactéries ni microbes alors que ce sont certaines bactéries et microbes qui participent de son auto-production en fromage... La listeria serait une bactérie tueuse émergée, auto-crée peut-être par cet univers aseptisé pour combler le vide organique dans cette strate du vivant nécessaire à la production du fromage. Il faut des bactéries, peut-être le fromage sait-il quelle quantité de bactérie il lui faut "autour" pour se développer et demande-t-il ces bactéries... Nous n'en savons rien mais malgré notre désir d'en éliminer toute trace, elle ressurgit sous une forme radicalisée... qui détruit tout sur son passage en se propageant à des vitesses infinies dans un espace sans aucun prédateur ni obstacle. Il n'y a plus aucune autre bactérie contre laquelle celle-ci soit obligée de lutter pour occuper la strate du vivant bactérien, alors elle va coloniser ailleurs pour rencontrer de la résistance... peut-être. La bactérie, le microbe seraient peut-être du vouloir-vivre aveugle désigné/ désiré par un milieu pour remplir une fonction purificatrice... Peut-être pouvons-nous mettre cette œuvre posthume en relation avec un autre ready-made : *In advance of the broken arm*. Ce ready-made est une pelle à neige. Il nous montre à la fois la peur (glisser sur la neige et se casser le bras) et le remède : prendre une pelle et enlever la neige. Cet objet nous démontre, nous présente la raison réifiée moderne qui, veut que l'homme économique, pour pouvoir sortir de chez lui même sous la neige s'arme de l'instrument adapté

⁴¹ Gilles Deleuze et Felix Guattari, *L'anti-oedipe, capitalisme et schyzophrénie*, minuit,.

⁴² C'est en tous cas celui posé par le transgénique et les semences produisant des grains stériles, équipés *en série* du gène *terminator* et ne pouvant être semés l'année suivante, condamnant les producteurs à acheter leurs semences chaque année et donc à payer pour le droit à la vie.

et affronte les éléments naturels avant de revenir triomphant. Ce qui est encore une version du mythe d'Ulysse dont la portée civilisationnelle est décidément incommensurable, ineffable. Voilà un homme moderne, dirent Horkeimer et Adorno⁴³ lorsqu'ils le virent affronter les dieux; sa nature, ses désirs pour faire triompher la rationalité, les idées, les projets, l'humain de ses prédéterminations. Malgré l'hostilité de l'environnement, comme hypnotisé par son rêve, il avance, il s'arme, il se blinde, se rend insensible aux coups du sort. Il se rend aveugle, en quelque sorte, ne voyant plus qu'un point à l'horizon, le point de fuite vers lequel, croit-il convergent toutes les lignes : à l'infini. Peut-être lui-même finit-il par oublier pourquoi il était parti, vers quoi il retourne. Et c'est là aussi que le ready-made duchampien ne s'oppose pas tant que cela peut-être à *l'origine du monde*, il en est peut-être la complémentaire : *le rêve sucré d'Ulysse*. Mais cette installation dont nous parlons semble être plutôt une représentation d'une des fins de la modernité, d'un des buts ultimes du projet moderne, celui peut-être défini par le titre de l'installation. Peut-être le gaz d'éclairage ne nous fournit qu'un éclairage imparfait, orienté ou désorientant. Imaginons que nous naissions non en porteurs de vouloir-vivre aveugle mais en porteurs de vouloir-vivre orienté, spécialisé, différencié. Les gazs d'éclairage de l'époque, de la société pourrait être des phares nous détournant, nous désorientant de nos fins personnelles, celles qui nous auraient fait émerger, les problématiques sans solution naturelle. Les gazs d'éclairage seraient aussi ce qui nous permettrait d'échapper à la coupure entre le jour et la nuit, d'abolir cette frontière ultime imposée par la nature à tous les êtres vivants de ne pas voir tout. Là, peut-être se rejoignent les deux projets de la science, de la technique et de la philosophie des lumières. Là peut-être est leur infini : tout voir, tout connaître et rendre la nature conforme à cette vision : une femme ouverte, sans surprise, sans défense, offerte. Mais la présentation de Duchamp abolit ce point de fuite en le rendant visible comme tel : il est déjà là : inutile de courir vers puis : ready-made, déjà fait, déjà atteint, rien de neuf. Bon, peut-être Duchamp attend-t-il que quelqu'un force la porte et se saisisse du bout de plastique⁴⁴. Pour mettre fin au sommeil de la belle au bois dormant ? Mais cette œuvre a peut-être plus à voir avec la coupure, l'excision, le détachement ou l'élagage puisqu'on parle ici des buts ultimes de l'homme. Et là encore nous retrouvons Freud et la psychanalyse : est-ce que la mise en visibilité, le franchissement de la peur de voir et de dire peut suffire à refroidir le désir, à le laver, à le rendre admissible socialement, à le rendre à son statut d'illusion, à

⁴³ *La dialectique de la raison*, 1947. Paru en France dans la collection *tel*, Gallimard.

⁴⁴ Il y a bien eu un assez fou pour pisser dans son urinoir en prétendant que c'était le désir de l'objet de retourner à sa fonction naturelle.

libérer l'individu aliéné à une image de la course aux mirages et donc à rendre l'individu autonome (non plus mû par les désirs fonctionnels d'un autre individu ou d'une organisation extérieure à son vouloir) ou est-ce que la psychanalyse, la médecine, les arts plastiques, la civilisation ne font qu'aliéner plus profondément l'individu en ne lui laissant que le choix du programme de soumission en fonction de son éthique, son esthétique, ses capacités... Mais que peut-il faire d'autre alors que se libérer des désirs inutiles pour tenter de s'auto-déterminer non plus comme vouloir-vivre orienté par les désirs qui lui ont été insufflés par l'environnement mais rationnellement vers ses propres buts, quels qu'ils soient. C'est là que nous croisons l'individu autonome tel que défini par Cornelius Castoriadis : individu capable de fonder sa propre loi, individu éthique. Et c'est en cela que réside l'originalité de Duchamp, son mystère aussi, son fuyant, son infinitude. Il n'est pas réductible à une esthétique matérielle, à des conditions de satisfaction matérielles ou visuelles ou empiriques pourrait-on dire. Sa vie est œuvre scientifique, recherche pratique et théorique en sciences sociales, auto-production comme œuvre d'art *in bio graphiée*. Extension du possible à vivre, création d'un espace de liberté immense : le champ des arts. Un champ dans lequel il serait possible de vivre en disant *j'aime mieux vivre que travailler*. Nous voyons bien qu'il ne peut s'agir seulement du champ déterminé par les conditions *étant données*, ou alors Duchamp est un sacré veinard. Ou peut-être est-ce au pouvoir fécondant de l'art qu'il a dédié cet autel posthume. Si nous regardons attentivement, peut-être verrons-nous que les cheveux de la femme qui est allongée pourraient (on ne voit pas s'ils sont assez longs) tremper dans l'eau. De cette eau nous savons qu'elle coule perpétuellement, mais peut-être s'agit-il d'un article de la quincaillerie duchampienne : *le robinet qui s'arrête de couler quand on ne l'écoute pas*. En tous cas, si l'eau coule et que les cheveux de cette femme trempent dans l'eau courante, alors peut-être alimentent-ils les rêves ou le moulin de cette femme endormie... Nous y reviendrons à travers le grand verre.

Pour en finir avec *étant donné*, il nous faut encore essayer de voir ce que pourrait représenter le paysage et la chute d'eau. La chute d'eau pourrait nous être expliquée par un autre ready-made : *Eau et gaz à tous les étages*. Il s'agit d'une plaque émaillée semblable à celles que l'on peut encore trouver sur les immeubles. Comme un slogan publicitaire, ces quelques mots résument un certain standard, définissent le statut de l'immeuble sur lequel ils sont apposés. C'est bien sûr cela, mais c'est aussi une métaphore du corps partagé, en réseau, schyzophrénique tel que celui défini par le concept de *rue arabe*⁴⁵, un corps non pas sans

⁴⁵ Sur ce point, encore : *Le corps en Islam*, Malek Chebel, Quadrige, Presses universitaires de France, 1984.

organes, mais un corps partagé duquel seraient peut-être externalisées⁴⁶ les fonctions *indésirables*. Nous touchons au plus sensible de l'œuvre Duchamp, la partie organique, les pertes et autres poussées inutiles (poils, boutons, sueur, sperme, urine, fécès) sur lesquelles il semble avoir travaillé à la fin de sa vie. Peut-être ce corps était-il un corps idéal duquel seraient extraites toutes les fonctions *gênantes* et Duchamp, loin d'être le casseur rebelle de la modernité qu'on lui a peint serait l'un des designers ultimes de la modernité, désignant un point d'achèvement, un point de fuite de la modernité : la rationalisation absolue, parfaite, totale du corps. Et la nécessité d'une gestion totale, mondiale, ayant prise sur tous les corps des flux à vitesse instantanée, parfaitement calibrée et efficace : l'œuvre d'art totale, le rhizome deleuzien, les magmas cornelliens, la vie. Là, nous rejoignons Michel Houellebecq et la fin des *particules élémentaires*, où une nouvelle humanité, assexuée paraît et résout la question du corps par le corps lisse, sans organes, instrument d'une jouissance totale et permanente, *en pleine immanence*, homo Aestheticus. Eau et gaz à tous les étages, ça veut dire, gestion partagée de l'eau et de l'air, gestion contrôlée, rationalisée de l'eau et de l'air⁴⁷. De quoi d'autre sommes nous constitués sinon d'une mémoire événementielle imprimée sur génôme⁴⁸ qui constituerait notre *corps informationnel* ? Où l'homme éthique se produit comme possédant une identité fixe sur le réseau humain non plus par les fonctions biologiques qu'il assume mais parce qu'il possède des lois régissant son fonctionnement et des micro-jurisprudence communicationnelles, une histoire communicationnelle. Si l'homme n'est fait que d'eau et de gaz, il lui reste l'os⁴⁹ comme solidité. Et la mémoire de l'eau, démontrée en homéopathie, même si elle est une théorie réputée douteuse par la médecine officielle. Sans vouloir entrer dans les détails, cette théorie chercherait à prouver que les molécules d'eau, en s'agrégeant autour des corps immergés formerait des moules "piégeant" en quelque sorte la forme des particules, des liaisons et la vibration émise. L'eau aurait ensuite la capacité de reformer ce moule en présence d'agents *désirants*. Nous savons que l'homéopathie utilise des dilutions telles que les corps *actifs* ne peuvent être présents que par probabilité. Cependant l'homéopathie a prouvé ses effets. De même que lorsque nous buvons une infusion, nous ne pouvons démontrer la présence effective de molécules de thym ou autre que nous absorbons,

⁴⁶ À moins qu'elles ne soient épi-territorialisées sur un porteur de corps et que ceci soit l'enjeu de l'échange symbolique, voir aussi Jean Baudrillard, *l'échange symbolique et la mort*.

⁴⁷ Dont la gestion *symbolique* aurait été confiée à Vive Andy (war-hole) : univers sale.

⁴⁸ *La dialectique de la raison : appendices : genèse de la bêtise*, Max Horkeimer, Théodore Adorno, Tel, Gallimard, 1947.

⁴⁹ Camille Brisset nous expliquerait que l'os aujourd'hui est l'Organisation System en anglais informatique.

il ne semble pas possible de déterminer autre chose que la présence de traces de molécules actives dans les médicaments homéopathiques. Il semblerait que l'homéopathie justement soit plus une médecine de la transmission d'information. Les formes de molécules devant être produites par le corps ou devant stimuler la production d'anti-corps déterminés pourraient être induites par la trace de molécules ayant circulé dans cette eau (celle solidifiée sous la forme de granules homéopathiques). L'eau serait capable de produire des leurres moléculaires qui seraient capables de stimuler la production par le corps lui-même des anticorps appropriés. Le vecteur homéopathique serait comme un ordre adressé à la machine-usine corporelle pour qu'elle mette en production une certaine quantité d'information lui permettant de parer / réparer soi-même l'attaque. L'homéopathie ne substitue pas aux mécanismes de défense du corps des défenses chimiques artificielles, elle stimule la production par le corps malade des défenses appropriées ; défenses qui devraient par la suite pouvoir être produites par le corps lui-même, sans qu'il soit nécessaire pour celui-ci de recevoir aucune aide extérieure. Rappelons-nous une autre phrase de Duchamp : *Water always writes in plural*. Ce que l'eau enregistre une fois, elle peut le reproduire, le représenter autant de fois que nécessaire. L'eau serait la mémoire universelle ? Et la surface le plan d'immanence ?

La chute d'eau est donnée dans *étant donné*, elle est une des conditions d'apparition de l'ensemble constitué. *À tous les étages* ? Dans toutes les strates du vivant, autant que celui-ci peut être réparti en strates ajouterait Castoriadis ? Mais existe-t-il des strates qui soient *sèches* demande aussi Duchamp ? Peut-on sortir de l'eau et d'une *esthétique du stercoaire*, comme le demande Jean Clair⁵⁰ en s'interrogeant sur les fins esthétiques proposées par la *fontaine*. La question qui reste ouvertement posée par Duchamp et son *étant donné*, c'est aussi que faire après ? Si telle est l'une des fins ultimes de la modernité : la rationalisation totale du corps, sa normalisation, sublimation en objet d'art imputrescible alors que ferons-nous ensuite ? Peut-on sortir d'une esthétique physico-chimique ? Sortir de l'eau et de la recherche de l'empathie parfaite ? Là encore, c'est une des questions posées par Cornelius Castoriadis : à partir de quel moment cesse-t-on de rechercher l'empathie pour essayer de comprendre intellectuellement, rationnellement (ce qui peut vouloir dire comprendre la rationalité de l'autre et de voir en quoi elle peut être rationnelle et produire des effets de réalité) ? Et là nous parvenons à nous libérer de notre esthétique, en allant contre elle volontairement. Ce qui me paraissait fou, illogique peut produire des effets de réalité que ma logique ne parvient pas à produire. Ceci correspond à la perte de l'illusion que ma rationalité est la seule réelle et opérante. Suite à cela, je peux

⁵⁰ *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Gallimard, Art et artistes.

essayer de suivre et rechercher la rationalité de l'autre, son mode de production idéologique, la façon dont il s'enrôle lui-même dans une situation, une aliénation, un caractère artificiel qui devient machine de guerre automatique et chacun crée ainsi ses petits complexes, ses petits automates comportementaux et les conditions de la déprogrammation. Qui sont peut-être les *conditions d'épanouissement* ou de dissolution. Par exemple, nous pouvons essayer de comprendre la production du conte comme une réalité dans une logique de dialogue entre territoire et institution. J'ai écrit un petit texte sur le sujet qui se trouve en appendice, mais il est possible de le résumer ainsi : supposons une communauté vivant dans un royaume et soumis à la double contrainte d'avoir à accueillir un gouverneur et de préserver son autonomie face à l'état central institutionnel. Il serait possible aux habitants de ce village de désigner une princesse qui leur permette de déterminer le prince qui la séduirait. En joignant⁵¹ à la princesse un certain nombre d'épreuves à franchir, les habitants pourraient tester les prétendants et construire un test qui leur permette de déterminer, construire le profil du prince. Mais là nous parlons de l'ancien régime et d'un cas d'hétéroprogrammation. Alors que ce qui semble intéressant plutôt c'est l'auto-programmation : lorsqu'un individu détermine lui-même les conditions de son apparition ou de son ouverture ou de son fonctionnement optimal ou autre. La chute d'eau est *donnée*, peut-être est-ce l'une des conditions déterminées par l'œuvre pour apparaître : que l'eau soit gratuite, y compris toutes les informations qu'elle est capable de contenir. Et là, il m'est nécessaire de faire intervenir Jean Baudrillard⁵² et son éthique de l'échange symbolique. Selon lui l'échange symbolique aurait été premier, avant que n'apparaisse la mesurabilité par l'argent ou les équivalences quantitatives. Selon lui, une part encore de l'échange échapperait à la monétarisation : l'échange symbolique. Ici, il est question de dettes infinies et non plus mesurables et l'enjeu ultime est la mort ou la soumission. L'enjeu est la survivance de l'autonomie ou la soumission à un ordre hétéronome. Il invoque ensuite le cas ultime de l'échange symbolique, celui du guerisseur ou chamane traditionnel qui ne peut accepter de paiement pour ses actes, ceux-ci étant ineffables, non mesurables. L'eau ici pourrait bien être l'eau sacrée, l'eau changée en vin ? l'eau qui enlève le pêché ? Et cette eau serait gratuite et disponible à tous les étages... Ainsi que les gaz d'éclairage et de chauffage. Là, apparaîtrait cette icône, cette représentation de l'amour libre et sans conditions ? La pureté de l'eau devrait-elle être désirée par tous pour être produite ? Il semblerait que les indiens d'Amérique, alors qu'on leur avait demandé quel serait le prix auquel ils accepteraient de

⁵¹ Dans le sens où une pièce est *jointe* à un envoi électronique.

⁵² Jean Baudrillard, *l'échange symbolique et la mort*, 1974, Gallimard, nrf, bibliothèque des sciences humaines.

céder un de leurs derniers terrains auraient répondu qu'ils souhaitaient retrouver une eau dont le standard de qualité serait le même que celui qu'ils connaissaient avant 1492. Qu'on leur rende leur monde propre et ils accepteront de se relier à nous. Ce désir de propreté corporelle, d'impeccabilité, de pureté est révélateur aussi de la relation que les modernes entretiennent avec leur corps, de la distance minimale qu'ils lui imposent, des conditions d'existence auquel ils le soumettent. Le corps serait pour les modernes un véhicule, un objet fonctionnel, ne devant produire que des valeurs positives. Serait-ce que pour Duchamp l'accession à la modernité serait accès à la propreté du corps, à la propriété privée du corps aussi peut-être, au self-design corporel même. Qui assurerait à cet humain la capacité à s'auto-reproduire, quel que soit l'espace qu'il traverse. Et nous touchons ici la main tendue des dieux. La fin de l'animalité et le passage au corps lisses et imputrescibles, indestructibles peut-être. Mais tout ceci n'est qu'un prototype, un désir en bout de ligne, une orientation générale, une énonciation des conditions minimales d'apparition, rien sur le mode d'apparition d'un tel corps, sur le mode de production d'un tel corps. Ce design nous renseigne tout de même sur l'une des fins ultimes de notre civilisation, ou ce qui pourrait être l'une des valeurs d'adhésion les plus fréquemment utilisées : non pas le contrôle externe de la nature et la soumission de la planète aux fins humaines mais la rédemption totale et la mise en équation de tout le réel afin de le rendre lisse et sans aspérités, purement fonctionnel et sans désagréments. Là entrent en conflit l'esthétique et l'éthique.

Est éthique

Si l'éthique est la loi morale structurante d'un individu, d'une organisation qui se donne à voir dans les actes de cet individu, de cette organisation, l'est éthique relève peut-être plutôt de la structure imaginaire d'un individu, ce en quoi, ce comment, ce pour quoi, vers quoi à travers quoi il contemple ou juge l'environnement, non pas en termes de bon et mauvais mais en termes de ce qui peut / doit être visible ou de ce qui devrait rester caché. L'éthique d'un individu s'actualise, est visible dans ses actes en tant que présentation de ce que cet individu juge réalisable, acceptable, nécessaire ou au contraire ce à quoi il ne veut pas participer, ce en quoi il refuse d'être impliqué. Si l'éthique structure l'affectif, l'esthétique structure le perceptible. L'éthique conditionne le bien être à l'apparition d'univers surs de la signification, elle est loi de ce qui est valable, mobilisable par opposition à ce qui est évitable, à repousser, à

ce qui ne doit pas passer. L'éthique est territorialisation virtuelle, cartographie imaginaire, définition de l'étendue assumable de l'action. L'esthétique est définition d'une relation à l'environnement et distinction non plus entre l'acceptable et l'inacceptable, mais distinction entre le souhaité et l'obtenu. L'esthétique n'a pas le caractère fondamental de l'éthique, elle semble être plutôt facultative, secondaire, comme un luxe, un sur-ajout, un ornement. L'éthique serait structurelle, architectonique alors que l'esthétique serait superficielle, énonciative.

L'individu se définit un territoire virtuel au sein duquel il va situer ses actes, ce territoire est défini ou donne à voir l'éthique et l'esthétique de l'individu. Par l'éthique l'individu crée, actualise les conditions de sa participation, de son apparition pleine et entière : l'individu pourrait par exemple fixer pour lui des seuils d'exigence qualitative en deçà desquels il refuserait de participer et donc rendre ainsi visible son niveau d'exigence qualitative. Par l'esthétique, l'individu révèle ses buts, ce pour quoi il travaille, ce qu'il cherche à actualiser, son origine et son but, peut-être son essence. Si l'esthétique n'a pas le caractère exigeant, coercitif de l'éthique, c'est qu'elle n'engage pas l'individu aux mêmes niveaux. À travers l'éthique, l'individu présente, rend visible son réseau de relations à l'existence et donc son droit à l'existence, à une part, à un rôle dans cette existence; À travers l'esthétique l'individu ne définit pas les conditions minimales, vitales de possibilité de son existence, mais les conditions de son épanouissement ou de sa plénitude. L'esthétique n'est peut-être pas seulement définition du bon et du beau, peut-être pas seulement discrimination entre l'agréable et le désagréable, elle peut-être aussi loi de sauvetage, de préservation de la différence. Ce qui peut être inacceptable d'un point de vue éthique peut être souhaitable d'un point de vue esthétique. Cela signifie que le sujet peut refuser de participer à une action, de s'y impliquer sans toutefois renoncer aux fruits de cet acte. L'éthique et l'esthétique ne sont donc peut-être pas séparables. Par l'éthique l'individu énonce ses qualités, exprime ce qui le constitue et ce qu'il considère comme antithétique de son individu, ce qu'il considère comme relevant de l'altérité radicale, ce dont il souhaite être rigoureusement séparé, il s'offre à la société, à la communauté en tant que porteur d'un certain nombre de valeurs, de potentialités. Par l'esthétique, il exprime des souhaits concernant ce qu'il aimerait trouver, rencontrer, maintenir. Contrairement à l'éthique, l'esthétique n'exprime peut-être pas un jugement, mais l'ensemble des conditions de l'action. Un film linéaire exprimerait plutôt un jugement en ceci qu'il est la relation d'un voyage effectué par un cinéaste à travers une suite de faits au cours de laquelle sont effectués des choix qui impliquent des conséquences. Un tableau rendrait visible

un fait une situation de façon plus neutre en ceci qu'en son sein sont présents de façon co-extensive tous les sujets et objets de l'action sans qu'aucun ne puisse être effacé, retiré de la scène, dans une égale nécessité. En ceci le cinéma présente et confronte des éthiques sous la forme de personnages, alors que la peinture rend visible l'ensemble des éléments nécessaires au déroulement et à l'existence de l'évènement dans la conscience du peintre, tel que pour lui, il peut exister. L'esthétique n'est pas prise de parti alors que l'éthique est définition, opposition. Mais l'éthique peut aussi être réaction à l'esthétique, c'est à dire prise de position au sein des conditions établies, révélées par l'esthétique. L'éthique donnerait à voir une esthétique en ceci qu'elle est définition, en creux, de l'univers au sein desquelles ces actions, ces lois éthiques auraient un sens positif. Dans un cas comme dans l'autre, l'éthique et l'esthétique sont présentées "pour Dieu". La société exige rarement de ses membres qu'ils performant leur éthique ou leur esthétique car elle préfère les voir se conformer à la morale et au bon goût. L'individu qui prétend performer une éthique, la rendre visible peut ne le faire que pour soi, mais ce faisant il adhère à des lois morales qui définissent son adhésion à un certain nombre de valeurs éventuellement reconnues comme "transcendantes". En fonction des variables qualitatives qui permettent à l'individu de justifier ses choix par une éthique, celle-ci sera reconnue comme valable ou non. L'éthique serait référence à des valeurs supérieures qui permettent à l'individu de se mettre à l'écart d'une situation. Les valeurs en laquelle l'éthique se fonde se devraient nécessairement d'être qualifiables de supérieures puisqu'elles sont ce qui permet à l'individu de motiver ses choix indépendamment des conditions présentes, hors contexte. Il paraît ici primordial d'esquisser une distinction entre esthétique et éthique : l'éthique devrait nécessairement être supérieure à l'esthétique ou être réputée peu fiable. Par supérieure, j'entends dire que l'éthique devrait se révéler avec une certaine constance pour pouvoir être considérée comme étant constitutive de l'individu. Un individu qui montrerait un changement d'éthique en fonction des conditions esthétiques (climatiques) serait aussi fiable qu'une barque à fond plat sur une mer déchaînée.

Les rapports, les relations entre éthique et esthétique sont peut-être la mesure de la conscience morale d'un individu. Un individu sera plus facilement réputé pour avoir une conscience morale s'il fait preuve dans ses actes d'un attachement plus indestructible à son éthique qu'à son esthétique. Ceci n'est qu'une évidence mais qui nous permet d'esquisser un axe majeur du jugement de toute société sur ses membres. Au sud, le vouloir-vivre aveugle, indifférencié, schyzophrène, mouvant du chaos. Au nord, l'éthique en soi, pour soi, qui s'énonce comme loi indéfectible. À l'est éthique, le monde de la représentation, qui permet selon la philosophie

transcendante de présenter les modèles éthiques et la jurisprudence. Osera-t-on dire que l'ouest est le domaine du refoulé ? Ou que le mur de la représentation n'est que l'un des planchers de la bulle inaccessible des valeurs éternelles, de la cité idéale ? Le but inavoué de l'art, c'est sans doute la promotion de ces valeurs, leur propagation et leur institutions comme lignes de fuite, comme circuits de dérivation canalisant vers des buts transcendants toutes les énergies connues. L'esthétique se doit peut-être de contenir toutes les valeurs justement parce qu'elle doit permettre l'investissement de toutes les valeurs, de tous les désirs. Alors que l'éthique doit obligatoirement maintenir des valeurs cohérentes afin d'assurer à l'individu une stabilité au sein de l'environnement défini par son esthétique. L'esthétique énonce un monde, le monde tel que l'individu se le représente, le comprend, le connaît. Au sein de ce monde, l'individu met en scènes un ou plusieurs personnages qui lui semblent, selon son éthique, adaptés. L'individu performe une éthique qui n'est compréhensible (rationnelle) qu'au sein de son esthétique. Rien ne permet d'affirmer que l'individu soit en relation et moins encore en accord avec la morale qui structure son environnement immédiat. Son éthique est ou peut-être un jeu, un défi à l'ordre moral, elle peut aussi l'ignorer absolument et se fonder en références à des valeurs purement abstraites et non reconnues ; elle peut aussi s'énoncer en tant que proposition critique en référence à une loi morale partiellement comprise afin de mesurer la validité à la fois de cette éthique et aussi de celle qui, érigée en loi morale structure l'univers extérieur de l'individu à travers des institutions. Si l'esthétique est énonciation d'un désir, d'un rêve, d'une vision, l'éthique est confrontation à cette vision et résultat de cette confrontation. Avec l'esthétique, l'individu énonce une vision du monde dont l'équilibre énonce une éthique. Mais l'éthique elle-même n'est réputée valide qu'après avoir triomphé de l'événement que l'esthétique rendait visible. Elle ne triomphe que si elle n'a pas été modifiée lors du passage de l'événement sur elle. L'altération de l'éthique par l'événement constitue sa réfutation. Pour être réputée fiable, une éthique doit pouvoir être performée sans subir d'altération. Si la force ou la jouissance esthétique peuvent rendre caduque une éthique énoncée, sa fiabilité sera réputée douteuse à l'approche de situations similaires à celle au cours de laquelle elle a été mise en échec. Ce qui nous renseigne sur les limites de validité d'une éthique et nous renvoie à la définition de l'éthique comme territoire virtuel d'existence de l'individu qui l'énonce ou affirme pouvoir la performer.

Mais pourquoi ai-je placé l'éthique au nord et qu'est-ce qui permet de caractériser une esthétique transcendante ? Une esthétique est transcendante si elle s'éloigne des conditions immédiates de son actualisation, alors qu'elle est immanente si elle est figurative d'une réalité

immédiatement accessible. Mais elle n'énonce une éthique que lorsqu'elle prétend ouvrir un chemin, être un média permettant d'accéder à cette réalité transcendante. Tant qu'elle ne prétend pas à la vérité, à l'accessibilité (en fait ou en droit) à ce qu'elle présente, l'esthétique n'est qu'énonciation des conditions au sein desquelles l'événement aurait pu se produire et elle est choix d'un équilibre entre les éléments convergents qui constituent cet événement. Mais elle n'est pas énonciation d'une éthique tant que nous ne savons quelle est la place ou le rôle que le peintre s'est attribuée dans sa peinture ni même s'il n'était pas complètement extérieur à la scène ni s'il envisage une résolution de la fiction qu'il a engendrée. L'esthétique ouvre un espace virtuel au sein duquel vont pouvoir se confronter les unes avec les autres et avec les conditions esthétiques des postures éthiques. Le romancier ou le scénaristes mettent en concurrence au sein d'univers esthétiques définis des postures volontairement contradictoires afin de simuler une résolution possible de ce conflit. A quel point la construction esthétique présuppose les postures qui vont pouvoir s'y représenter, s'y opposer ? Quand une posture éthique devient une esthétique, dit-on qu'elle s'est solubilisée, répandue ou plastifiée ? Ou peut-on l'inclure comme un élément désormais intégré à la norme, comme étant désormais "en série" sur tous les individus ou au moins sur toute une série d'individus éventuellement caractérisable ? Ou doit-on dire qu'elle s'est banalisée pour devenir technique de construction idéologique ou symbolique ? Où l'on parle de stretching postural. Cet anglicisme évoque aussi la posture à géométrie variable, qui définirait alors l'éthique comme loi de variabilité, mais qui produirait enfin une éthique "tout terrain", une éthique de voyage. Qui pourrait être pliante⁵³. Le stretching postural, expression découverte sur les murs de Montmartre, pourrait être décrit comme l'habileté à changer de personnage au gré des événements. Cette capacité pourrait être confondue avec une forme de schizophrénie. Mais ce qui distinguerait peut-être le sportif pratiquant ce sport nouveau d'un pratiquant occasionnel serait peut-être justement la capacité à produire, performer une éthique stable malgré les variations de surface produites. L'éthique s'oppose à l'esthétique en ce qu'elle est construite en vue d'être confrontée à des situations imaginées, projetées ou vécues alors que l'esthétique serait la clôture d'un espace possible. Dans l'espace tel que défini par une esthétique, telles postures éthiques peuvent coexister. Mais des postures éthiques peuvent aussi être construites en dehors de tout espace esthétique connu. Une esthétique peut-elle être posée sans être sous-tendue, structurée par une éthique ? Elle resterait alors enfermée à l'extérieur, dans l'espace de la représentation. Ou

⁵³ *Pliant de voyage*, ready-made fait d'une housse de machine à écrire portative (type-writer en anglais) de marque *underwood*. Peut-être un *bois ! sacré* (holy-wood).

du moins est-ce là sans doute que les instances sociales de refoulement tenteraient de la maintenir, éventuellement sous une forme radicalisée jusqu'à la caricature, afin d'en montrer les limites. Et l'éthique qui s'annonçait sous forme de vouloir-vivre orienté, déterminé, spécialisé est enfermé dans la tombe muséale sous forme d'esthétique, de courant artistique, d'épiphénomène ayant eu un début et une fin. Et dehors, des personnages fictifs cherchent à s'actualiser, à se maintenir dans le spectre du visible en prenant possession du vivant, en l'attirant dans l'espace de la représentation. Un individu quelconque peut prétendre à la création d'une esthétique. Quiconque ne peut pas prétendre à une éthique sans énoncer aussitôt les limites de validité de cette éthique. Il est sans doute plus rationnel de dire qu'un individu se soumet à une éthique qui lui permet de simplifier sa vie quotidienne en lui évitant de se questionner dans certaines situations, face à certaines occasions. L'éthique est au niveau individuel ce qu'est la loi au niveau institutionnel, un système de réponse semi-automatique aux événements usuels ou aux situations déjà vécues ou anticipées ou rêvées ou désirées. Comme toute loi, nous pouvons supposer qu'elle est révisable, mais dans les limites de l'anticonstitutionnalité. Là où les événements m'obligent à adapter mon éthique de façon trop importante, la déformation devient structurelle et m'oblige à changer de modèle de constitution, autrement dit à changer d'architecture. Il est possible d'avoir une éthique de la soumission comme il peut y avoir une éthique de la domination, les deux postures s'affrontant pour toujours sur le champ dessiné par *la dialectique de la raison*. Mais une éthique exclut alors qu'une esthétique inclut. Peut-on parler de création éthique ou doit-on la limiter à l'application, à la soumission ? Comment peut-on déterminer quelle est la part de l'éthique créée par l'individu dans l'ensemble des lois éthiques auxquelles il se soumet ? En quelle mesure l'individu incarne son éthique personnelle et se soumet-il à un modèle éthique fondé hors de lui et qui lui a été monté en série comme structure cognitive ? Dit autrement, et plus abruptement : comment et en quelle mesure un individu se différencie-t-il d'une série d'individus (qui peuvent être regroupés selon des appartenances multiples à des catégories diverses) ? Il peut se différencier par des variations de surface, en modifiant son apparence et à ce titre l'individu peut prétendre à la création d'une esthétique en fonction là aussi de sa capacité à être distinguable du préexistant similaire. L'individu peut aussi se distinguer en prétendant avoir construit une éthique qui serait au fondement de ses actes et lui permettrait de les considérer comme rationnels. L'éthique a à voir avec l'auto-justification. Mais rien à voir peut-être avec le narcissisme esthétique. C'est aussi la ligne de partage définie entre Dali et un fou : Dali affirme qu'il n'est pas fou car il s'appuie sur une éthique précise et tous ses actes sont assumés à partir de cette éthique, dans un rapport rationnel. Il n'est pas fou car ses actes

sont cohérents au moins pour lui, parce qu'il arrive à leur trouver une cohérence. Mais nous retrouvons narcissé radicalisé qui se réfère à une image absolue de lui-même (canonisé et cohérent pour l'éternité) et refuse d'en choir pour ne pas déstructurer sa posture éthique.

Pour en finir avec *étant donné*

Cette femme posée, donnée à notre regard est peut-être la représentation esthétique d'une fin éthique, ou d'une fin qui ne pourrait être obtenue que par purification éthique peut-être ? Là encore, nous entrons dans le domaine du *para-religieux*. Qui d'autre que les dieux ont de tels corps ? Et comment sont-ils parvenus à les obtenir si ce n'est à l'occasion d'une discussion, d'une négociation directe avec la nature ? Peut-être l'éthique et l'esthétique ne s'énoncent-elles que pour l'eau et l'air, pour un regard invisible... D'où viendrait peut-être le fameux *water always write in plural*⁵⁴ : répartition, transduction des informations génétiques nouvelles, des déformations apportées à la vie par la vie elle-même, les déformations et autres détournements⁵⁵. Mais comment ces informations voyageraient-elles ? Elles seraient peut-être enregistrées par la vie à des carrefours de percepts affectés et concepts, à des nœuds informationnels, *ready-mades* for whoever would be able to catch them. Ce qui nous renvoie à l'aura, aux esprits, aux archétypes qui seraient des images mentales solidifiées dissoutes dans l'inconscient collectif. Peut-être la vie enregistrerait ainsi tout événement *premier* afin d'en conserver la trace remobilisable lors de l'apparition répétée de conditions identiques ou similaires. En ce cas, l'inscription du *ready-made étant donné* par Marcel Duchamp est la preuve que tel projet, telle conception de l'humain a été produite à tel endroit, tel moment, telle heure, sous telles circonstances, le tout constituant une *approximation démontable*. L'aura d'un homme ou d'un objet serait l'ensemble des informations le concernant, ensemble d'informations qui ne serait pas forcément visible par tous les regardeurs mais par ceux d'entre eux seulement qui seraient capables de les concevoir. Un regardeur *x* ne peut avoir accès qu'aux informations dont il possède *la clef*, avec lesquels il possède au moins un lien. Ici la notion d'Affex twin, révélée par un artiste anglais⁵⁶ pourrait nous éclairer sur la nature

⁵⁴ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Flammarion, coll. Champs.

⁵⁵ Voir Michel de Certeau, *Arts de faire, l'invention du quotidien*, Folio

⁵⁶ Aphex Twin est le nom choisi par un artiste anglais pour explorer différentes postures radicales successives. Postures qu'il a rendues visibles sur son visage, présent dans des versions déformément altérées sur plusieurs de ses pochettes d'album. Art Press, #260, septembre 2000. Nouvelle géographie de l'identité.

des connections possibles entre deux humains. Un affex twin serait constitué par la présence, chez deux individus de vécus affectifs identiques ou similaires. On peut très bien imaginer aussi des concept-twins ou des percept-twins, mais l'affex twin aurait ceci de particulier qu'il produirait de l'empathie. L'objet de Duchamp serait-il posté par lui pour tous les regardeurs éventuels dans le but de créer une empathie entre ces regardeurs ? avec le monde sur lequel elle ouvre ? avec le créateur de l'œuvre qui seul saurait vers où réorienter les flux émis vers l'objet ? Si cet objet en tant que point de mire de lignes de fuite du désir est destiné à recevoir des flux d'énergie libidinale et à détourner ces flux, la question des fins vers lesquelles ces flux seraient tendus reste ouverte. Et comme dirait Habermas, cette question est sans cesse masquée par la discussion sur la rationalité moyens-fins⁵⁷, discussion sur l'adéquation des fins et donc discussion technique mais jamais ou rarement esthétique ou éthique. Mais nous pouvons supposer qu'ici Duchamp cherche bien à rendre visible les fins, l'une des fins de la modernité pour en discuter avec les éventuels regardeurs. Et la question serait étant donné ce but atteint, que ferions-nous ? Notamment, que ferions-nous des urinoirs ? Les retransformerions-nous en fontaine pour retrouver le goût d'antan ? Comme nous voudrions peut-être retourner dans le sexe de maman (et c'est la question que pose Courbet avec son *origine du monde*) ou du moins en retrouver le goût. Et peut-être nous faudra-t-il faire l'analyse de la consommation de shit en ces termes : peur de perdre cette part d'animalité, cette part de ce qui nous relie au vivant, à l'organique. Et là encore ressurgissent les grandes questions religieuses telles que l'immaculée conception et la vie inorganique. Questions qui hantèrent Duchamp. Et les questions de décor ne sont peut-être pas secondaires non plus. Peut-être sont-elles nécessaires, inséparables de l'apparition de ce corps : suspendu dans un accord parfait avec la nature, tel que les branches ne le marquent pas. Il est donc question d'équilibre, d'harmonie avec la nature, peut-être de respect mutuel. Mais ce sexe féminin est peut-être aussi ouvert sur le monde intérieur, le monde enfoui, inaccessible d'où nous aurions émergé un jour en tant que forme nouvelle de vie. La chute d'eau, la perte des eaux et l'émergence à la lumière; l'apparition de la lumière, qui pourrait être au gaz et signifier que l'accouchement ait pris place pendant la nuit⁵⁸. Cette femme n'est qu'une illusion, peut-être ne pouvons-nous la voir que pendant la nuit, selon un éclairage artificiel, ce qui nous renvoie encore aux drogues et autres moyens de parvenir à des états *seconds*, dont la femme serait

⁵⁷ Jürgen Habermas, *la technique et la science comme idéologie*, Collection Tel, Gallimard.

⁵⁸ J'argumenterai cette interprétation en rappelant que Duchamp avait fait des expériences sur la peinture nocturne (époque des *joueurs d'échec*), ce qui fut peut-être sa première tentative d'échapper au *rétinien*.

peut-être... Peut-être est-il question de paradis artificiel mais peut-être aussi d'un paradis naturel, prénatal, intra-utérin. La vie prénatale serait aveugle et l'apparition à la lumière pourrait être une révélation, mais sans que soit décidable l'endroit de la révélation : révélation du monde extérieur, de la lumière à la conscience de l'enfant, révélation d'une nouvelle forme de vie au monde. Là encore, le ready-made de Duchamp pourrait aussi bien être une représentation de fin comme une origine. Ce qui est intéressant, c'est ce qui distingue ce sexe féminin d'un autre : ici est présent un sexe qui semble propre, pur, sans aspérité, sans zone d'ombre. un sexe qui, s'il était notre origine nous conditionnerait peut-être, nous déterminerait peut-être à ne pouvoir vivre que dans un univers propre, sans aspérité, sans zone d'ombre. Et *l'étant donné* devient une réflexion sur les préjugés, les prédeterminations d'un individu, ou de toute forme de vie : forme apparue *étant donné* les conditions dans lesquelles elle est apparue, pour combler un manque, un besoin, un vide dans une des strates du vivant. Si les conditions sont que soient donnés la chute d'eau et l'éclairage au gaz, ce sont peut-être les conditions d'apparition d'un vivant déterminé et non plus d'un vouloir-vivre aveugle. Où l'œuvre de Duchamp est peut-être un jeu sur les conditions, un design de conditions d'apparition, une définition de ces conditions. Peut-être alors s'agit-il pour lui d'énoncer une posture éthique, ou une partie des conditions de son apparition, de sa réapparition : gratuité de l'eau, du gaz, de la lumière... Peut-être aussi voulait-il demander que soit gratuite aussi la féminité pour que lui ait envie de revenir... Ou peut-être encore une fois n'a-t-il émis cet acte communicationnel que pour s'en séparer, s'en isoler, s'en couper, énonçant par là que sa définition du souhaitable serait ailleurs⁵⁹, auquel cas, nous devrions essayer pour retrouver Duchamp de savoir ce qui pourrait manquer à ce tableau. Pour nous aider, peut-être pouvons-nous utiliser un des premiers tableaux de Duchamp, préhistorique pour lui : *le buisson*. Ce tableau nous présente deux femmes nues. L'une est blonde et s'est agenouillée, comme pour mimer la soumission, mais rien de son visage ou de son regard ne montrant l'acceptation, on peut supposer qu'il s'agit d'une soumission forcée, d'une résignation. L'autre femme, brune et bien en chair se tient debout, la main droite posée sur la première. Peut-être la posture relative des deux femmes nous indique que la grande femme offre la blonde au regardeur? Dans les yeux de la femme brune, nous ne pouvons rien voir ou deviner, car elle les maintient fermés. Elle semble pardonner, absoudre, comme si elle s'était elle aussi résignée. Si la femme brune présente un corps presque masculin, plein et musclé, assuré, c'est peut-être pour nous suggérer qu'elle est

⁵⁹ Duchamp lui-même aurait admis s'inclure plutôt du côté des *regardeurs*. Il n'est pas *dans* le tableau mais le regarde *de l'extérieur*. Il jouterait : "d'ailleurs, ce sont toujours les regardeurs qui font les tableaux".

elle aussi à l'égalité des dieux, possédant un corps qui ne craindrait pas le combat. La blonde, au contraire semble faible alors que son regard montre une telle détermination qu'elle semble nous fixer avec mépris, comme si elle tentait de faire un examen de notre conscience. Ces deux femmes sont entourées d'un halo bleuté, qui se superpose à un buisson. Dans le fond du tableau s'étend un pré et quelques arbres. Un chemin ou peut-être un cours d'eau semble passer sur la gauche du buisson et s'évanouir dans le lointain en passant à droite d'un bosquet multicolore. Là encore, nous pouvons connaître les intentions de Marcel Duchamp, mais simplement comparer ce tableau à la mythologie et aux représentations cristallisées de son environnement. Peut-être voulait-il rendre visible l'une des instances de jugement du féminin. En fait, si nous considérons qu'il y ait pu avoir, dans l'histoire humaine des hommes jugeant de la vie et de la mort des femmes en tant que sujets sexuels, il ne serait pas du tout impossible d'imaginer que les femmes aient organisé des instances de jugement et une loi permettant de déterminer les droits et attributs des sujets masculins. Nous pourrions tout à fait imaginer qu'il s'agisse ici d'une diade *sainte*, d'un tribunal féminin dans lequel la femme brune représenterait la mère éternelle et la femme blonde serait le désir *commun* ou plutôt communément inassouvi, inaccessible. Ici nous retrouvons les vieux clichés et stéréotypes dont nous parlent les théoriciens de l'industrie culturelle : la femme-mère et la femme-enfant qui comme il se doit est aussi forcément incapable d'esprit critique et d'autolimitation. Mais la femme brune semble dire : "bon, puisque toi aussi tu ne veux que celle-là, alors vas-y, je te la donne." Peut-être cette femme est-elle une image de la déesse mère. Là encore nous touchons à l'un des points de fuite de la modernité, mais rarement exploré, celui de la différence sexuelle. Existe-t-il des organisations *gérant, distribuant, répartissant* les flux sexuels, les flux d'énergie libidinale ? ou tout cela n'est-il qu'enfoui et inaccessible, destiné à rester inconscient ? Ou s'agissait-il pour Duchamp de tenter de définir une organisation, une cartographie de la circulation des flux libidinaux ? Là encore ce buisson nous interroge car il peut aussi être mis en relation avec l'urnoir, en opposition. L'urnoir serait peut-être ce qui remplacerait le buisson dans la fonction de miction masculine : cacher ce qui ne doit pas être vu / montré : d'abord le phallus, mais aussi le produit de la miction qui est soit absorbé par les racines de la plante, soit digéré par les tuyaux et machines de la modernité. Mais pour aller où ? Selon la tradition musulmane, un homme doit savoir où et comment il se débarrasse des parties de son corps, qu'il s'agisse des cheveux, des ongles ou des fluides. Sans porter de jugement moral ou de valeur sur l'endroit où il les dépose, où il les confie à la nature ou Dieu, mais en étant capable éventuellement de retrouver l'endroit. Nous ne savons toujours pas si Duchamp avait une intention précise, ou même s'il investissait quoi que ce soit de personnel

dans sa peinture. Le fait est qu'il accordait beaucoup d'importance à la localisation à la fois dans l'espace et le temps de ses actes considérés comme dépôts, comme pose de ready-made, mais qu'il ne se souciait guère du *devenir* de ces actes, notamment de leur traduction dans le langage des *regardeurs*... qui feront leur tableau eux-mêmes.

La production de la modernité comme image du désir et l'auto-aliénation à ce désir seraient évitables. Lignes de fuite par Marcel Duchamp.

Une œuvre complexe et insaisissable

Le grand verre est l'œuvre la plus complexe de Duchamp. Elle est composée d'une partie visuelle, *la mariée mise à nu par ses célibataires, même* ; et d'une partie écrite, ensemble de notes et croquis réunis dans la *boîte verte*⁶⁰. Les notes et croquis sont, selon les mots de Duchamp, destinés à constituer un contre-poids, à équilibrer le grand verre en en rendant impossible une appréciation purement visuelle, *rétiniennne*. L'ensemble des notes ne constitue pas à proprement parler une explication du verre. La confusion y règne et l'ensemble ne semble pas cohérent. Peut-être faut-il plutôt le lire comme l'ensemble des possibles du verre, comme un corps informationnel qui permettrait plutôt *d'échapper* à la compréhension, de ne pas s'arrêter à une première interprétation. Le verre en lui-même est constitué de deux plaques de verre montées chacune entre deux autres plaques de protection⁶¹ et séparées par une ligne d'horizon (que Duchamp nommait aussi *vêtement de la mariée*). L'ensemble du verre contient aussi des fils de verre très fins, un cadre en bois et acier, de la feuille d'aluminium, du nitrate d'argent partiellement photosensibilisé, de la poussière accumulée et vernie. L'ensemble mesure selon les mètres-étalons 2,725 mètres en hauteur et 1,758 mètres en largeur⁶². Le verre est coupé en deux. La partie basse⁶³ contient la *machine célibataire* et la partie haute est nommée *domaine de la mariée*. Une triple ligne, faite elle aussi de feuilles de verres (mais qui sont perpendiculaires aux parties verticales et visibles) sépare hermétiquement les deux univers perceptibles. Sachant, d'après les notes et pièces éparpillées par Duchamp, que chaque élément du verre a été préalablement exposé ou dévoilé, il nous est possible de décomposer

⁶⁰ La plupart de ces notes, ainsi que de nombreux autres écrits de Marcel Duchamp ont été regroupés et édités sous le titre *Duchamp, du signe*. Flammarion, Collection Champs.

⁶¹ Qui ont été ajoutées à la suite d'un incident ayant fracturé le verre devenu depuis *central*.

⁶² Nous reviendrons peut-être plus loin sur les éventuelles significations symboliques de ces chiffres mais il semble plus judicieux de renvoyer le lecteur éventuellement intéressé par la symbolique des chiffres au *dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Robert Laffont/Jupiter, 1982. Le 72 notamment aurait une signification symbolique particulière, une valeur signifiant le renouveau. Mais il existe tellement d'interprétations possibles des chiffres et nombres qu'il me semble douteux et mal placé de tenter ici d'en faire usage.

l'ensemble en plusieurs éléments que nous parviendrons peut-être à dissoudre par l'analyse. La machine célibataire est composée d'une *glissière contenant un moulin à eau*, de neuf *moules mâlics* (que nous retrouvons antérieurement sous le titre *cimetière des uniformes et livrées*), ceux-ci étant reliés par des *tubes capillaires* (constituant un *réseau de stoppages-étalons*) à sept *tamis* formant un arc de cercle surplombant une *broyeuse de chocolat* reposant elle-même sur un *trépied LouisXV nickelé*. Deux *grands ciseaux* s'interposent entre les tamis et la broyeuse. Sont aussi présents dans la partie célibataire des *témoins oculistes* (représentés par des cercles superposés et émettant des rayons) et des flux : une *chute d'eau* dont nous savons qu'elle alimente le moulin et la glissière, du *gaz d'éclairage*, qui remplit les moules avant d'être mis en circulation sur le réseau; des *paillettes* devant être tamisées et enfin des *éclaboussures* ou *fracas* produites pour les *témoins oculistes*.

⁶³ Rien à voir probablement avec le parti Baas...

Un mode d'emploi

Les moules mâlics sont des uniformes vides, peints au plomb et au minium. Ce sont les uniformes du prêtre, du livreur de grand magasin, du gendarme, du cuirassier, du gardien de la paix, du croque-mort, du larbin, du chasseur de café et du chef de gare. Toutes ces fonctions n'avaient à l'époque de Duchamp aucun équivalent, et même aucune valence dans la féminité. Ces uniformes pourraient être des filtres permettant le passage de l'état de nature indifférenciée à l'état civilisationnel. Ils demanderaient à qui voudrait les utiliser, les emprunter comme passages une dépersonnalisation, un renoncement au soi (si toutefois le porteur voulait les remplir parfaitement. Nous savons que la chute d'eau actionne le moulin à eau et le fait tourner. Les célibataires étant posés sur le moulin, il est possible que, tels des hamsters en cage, ils soient obligés de marcher ou courir pour conserver la stabilité de leur position. Il est possible que lors de la production de cet effort, des particules d'énergie soient émises par eux inutilement (hors de ce qui serait nécessaire au maintien de leur position). Ces particules d'énergie pourraient être à l'origine de l'émission de gaz (dit *d'éclairage*). Ce gaz, piégé par les réseaux de stoppage-étalons va être canalisé dans les tubes capillaires et traverser ensuite les tamis pour être raffiné. À la sortie des tamis, après une période d'attente pouvant être plus ou moins longue⁶⁴, les particules de gaz seraient séparées. Une partie jaillirait sous formes d'éclaboussures à destination des *témoins oculistes*, le reste alimentant *la broyeuse de chocolat*. Après avoir été vérifiées par les témoins oculistes *de près d'un œil pendant presque une heure*⁶⁵, les étincelles sélectionnées seraient envoyées dans le *domaine de la mariée*. Celui-ci héberge, comme il se doit, la mariée (aussi nommée par Duchamp le *pendu femelle*) qui est accrochée à un anneau dans l'angle supérieur et une voie lactée couleur chair (contenant trois pistons de courant d'air) qui occupe presque toute toute la largeur et ressemble à un nuage ou est peut-être une allégorie, un visage du sexe féminin. Au centre du domaine de la mariée se déroule un combat de boxe (non représenté) et, sur la trajectoire du gaz d'éclairage se trouve un *soigneur de gravité* (non représenté dans le grand verre mais

⁶⁴ Et c'est ici qu'intervient sans doute *l'élevage de poussière* effectué par Duchamp et photographié par Man Ray : laisser le temps déposer lentement de la poussière sur les choses pourrait être une méthode pour en connaître la valeur (non seulement affective pour celui qui a réalisé l'œuvre mais plus froide, sèche, objective).

⁶⁵ *Les témoins oculistes* est le titre d'une autre pièce en verre de Marcel Duchamp, à regarder d'un œil, de près pendant presque une heure, afin peut-être que notre perception soit altérée par l'œuvre et que nous puissions en mesurer subjectivement (en tant que sujets) et objectivement (par rapport à notre état antérieur à la contemplation de l'œuvre) les effets.

visible en esquisse dans la *boîte verte*) composé d'un trépied, d'une tige et d'une boule pouvant faire office de stabilisateur. La mariée elle-même est composée d'une hampe portant la matière à filament, d'une mortaise –rotule et d'une guêpe. Elle communiquerait (la mariée) avec les célibataires en leur transmettant, dans son langage, des ordres et / ou des directions. La mise à nu de la mariée ne pourrait s'opérer sans le concours actif de celle-ci. Dans un premier temps, il semblerait qu'elle stimule le désir des célibataires (ce qui pourrait être la fonction de la chute d'eau) en les informant sur les siens. Elle se ferait ensuite passer pour inaccessible et intouchable en prétendant être vierge et en s'inventant de fausses attaches⁶⁶. Tout ceci pourrait avoir pour but de retarder la mise à nu et d'accumuler entre temps de l'énergie en stimulant continuellement le désir des célibataires. Nous savons que le corps de la mariée contient un réservoir d'essence (d'amour bien sur) qui pourrait n'être rempli que par les particules de gaz jugées par les oculistes assez pures. Ce réservoir servirait à alimenter le moteur de la mariée, duquel nous savons qu'il est composé de cylindres *assez faibles* et repose en équilibre instable sur la guêpe (qui est peut-être la taille de la mariée). La guêpe est peut-être aussi porteuse de piqures ou même de venin. Tout cela est sans doute une question d'interprétation, mais l'essence d'amour, dont sont dépourvus les célibataires pourrait être mortelle pour les célibataires (en tant que célibataires, ils pourraient ne pas s'en relever) Enfin, nous savons que le combat de boxe, s'il n'est pas représenté, n'est peut-être qu'un élément situationnel obligatoirement préalable à la *mise nu* proprement dite. Peut-être s'agit-il de mesurer la force des prétendants. Disposant maintenant de la plupart des éléments et de leur modes d'apparitions relatifs et successifs, nous allons tenter de détailler un peu les éléments du verre.

⁶⁶ L'anneau de suspension, qui retient la mariée en l'air et qui lui permet de prétendre ne pas être seule est constitué idéalement des amis et parents de la mariée, mais il nous est possible aussi d'imaginer que cet anneau de suspension soit aussi l'un des anneaux de suspicion : l'un des cercles de *témoins oculistes* présent dans la partie basse du verre.

Les réseaux de stoppages-étalon.

On doit cette notion au génie créateur de Marcel Duchamp; *Réseaux de stoppages-étalons* est le titre d'une de ses toiles. Sur cette toile, sont reproduites les traces préalablement enregistrées de cordes d'une longueur d'un mètre laissées tomber librement d'une hauteur de un mètre. Cet exercice répondait au besoin qu'avait Marcel Duchamp d'enregistrer le hasard. Ces mesures aléatoires de un mètre constituant chacune un nouveau mètre étalon. Comme nous le savons, le mètre étalon imposa une mesure absolue du mètre. Comme un original, une référence, un modèle par rapport auquel les autres mètres peuvent être évalués et éventuellement disqualifiés. Les stoppages-étalon de Duchamp constituent une réserve de hasard en boîte. Du hasard enregistré, comme pourrait l'être une improvisation musicale ou théâtrale. Mais ce qui est intéressant c'est que la déformation soit ici enregistrée. Comme si l'étalon n'était plus pour Duchamp un modèle absolu mais plutôt ce qui aurait agi sur la matière pour la déformer. Peut-être un courant d'air, ou un léger mouvement de la main au moment du lancer ont-ils pu avoir une influence sur la forme du fil au moment de son atterrissage. Durant l'instant que dure le vol de la corde, rien de physique n'agit sur elle et la déformation visiblement subie par la corde ne peut être que le résultat de l'action d'une force sur celle-ci. Mais quelle peut être l'origine, la valeur de cette force ? S'agit-il d'enregistrer les différences lors de la répétition de l'expérience ou d'enregistrer la répétition infinie du même type de déformation ? S'agit-il de capter l'irrationnel ? de mesurer l'influence de quelque force occulte ? Duchamp, comme toujours ne nous donne aucune explication.

Mais les stoppages-étalon vont réapparaître, dans le Grand verre. Ils sont situés dans la partie intérieure du grand Verre, aussi appelée *machine célibataire*. Dans cette machine, des moules mâlics rejettent des gazs qui sont captés par un réseau de stoppages-étalon. Qu'est-ce qu'un moule mâlic ? C'est un uniforme vide. Duchamp en a représenté neuf, dont le gendarme, le prêtre, le chef de gare. Ces moules sont vides et doivent être remplis, investis par le célibataire qui souhaite entrer dans le domaine de la mariée. L'ensemble du Grand Verre peut-être vu comme un squelette, une structure sociale vide. Une machine peut-être qui définirait une loi de passage d'un état à un autre pour le célibataire. Peut-être une machine du devenir-majeur, peut-être aussi une machine symbolique, permettant le passage du terrestre, du matériel au spirituel.

Nous pouvons essayer d'imaginer un individu mineur, inconscient (au sens psychanalytique) qui entrerait dans la machine. Cet individu serait encore jeune et dominé par les pulsions du désir, fougueux comme un étalon. Dans la machine célibataire, cet individu serait amené d'abord à choisir l'un des uniformes pour se rendre visible, se mesurer à la machine. Lors de son passage dans l'uniforme, nous pouvons supposer que l'individu remplira plus ou moins parfaitement l'uniforme. Nous pouvons supposer aussi que, ne maîtrisant pas encore parfaitement ses actes, dans lesquels des pulsions viennent comme des éclats briser la norme imposée par l'uniforme choisi, l'individu émette des images originales. Ces images seraient la trace du passage de l'individu dans l'uniforme.

L'individu non encore différencié, non encore défini se voit obligé, pour entrer " dans le monde" d'entrer dans un moule, un corps d'état. S'il parvient, malgré la contrainte exercée sur lui à produire quelques éclats, ceux-ci vont pouvoir être enregistrés comme déformations, comme écarts, produisant par rapport à un étalon de référence des figures déformées. La notion de stoppage-étalon peut alors se lire à la fois comme composante d'un système de normalisation : stopper les élans fougueux, les éclats, les écarts de l'individu non encore normalisé ; et à la fois comme machine d'enregistrement de la différence, comme méthode de conservation de cette différence qui est la preuve de l'existence de l'individu comme sujet agissant de façon autonome, hors-norme.

Les moules mâlics

Comme nous l'avons dit plus haut ces moules ont fait l'objet d'un envoi séparé de Marcel Duchamp intitulé *cimetière des uniformes et livrées*. Peut-être s'agit-il ici pour Duchamp de mettre en visibilité les grands ordres de la vie sociale, les agents de contrôle de la vie sociale. Mais seulement les agents de contrôle *territorial* serait-on tenté dire, non pas les juges les enseignants ou les médecins mais plutôt les *idiots* de la modernité. Comme nous le savons par ailleurs⁶⁷, les uniformes sont coupés sur le plan du sexe. Cela signifie qu'ils se partagent un même plan d'immanence, situé au dessus ou en dessous (around maybe) du sexe, qu'ils ont tous à un même niveau. Cela pourrait encore être une allusion à la schizophrénie, au partage des corps tel qu'il est mis en question par Malek Chebel⁶⁸ ou Gilles Deleuze lorsqu'il pense les flux en mouvement discontinu d'un corps à un autre et notamment les flux de lait maternel (mais il pourrait y avoir des flux de conscience, des masques actualisables, des personnae mises en réseau et mobilisables selon les besoins : corps partagé en ligne, attributs mobilisables à envie, on peut tout rêver). Le passage dans l'un des uniformes serait nécessaire à l'individu pour lui faire prendre conscience peut-être de son unicité, mais peut-être aussi pour lui attribuer des caractéristiques définitives. Là, nous devons faire appel peut-être à Michel Foucault selon qui la modernité aurait été dès l'origine un projet de normalisation des corps par la contrainte⁶⁹. Dans ce dessein, l'armée et le travail n'auraient été que des enfermements destinés à normaliser ou au moins norma-former les corps. Bien sur, il est possible d'y voir une tentative fascisante, mais essayons de creuser plus profondément que notre petite susceptibilité. Selon Michel, l'armée, la prison, l'hôpital auraient été constituées, construites dans le but de rendre les corps plus mobilisables, plus souples, plus efficaces, plus

⁶⁷ Je renvoie encore le lecteur qui n'aurait pas pris connaissance des notes de la boîte verte aux ouvrages généraux sur Marcel Duchamp cités en bibliographie qui sont nécessaires à la formation d'un glossaire concernant les termes de *physique amusante* utilisés par Marcel Duchamp et dont le sens peut la plupart du temps être compris sans explication supplémentaire mais on ne sait jamais...

⁶⁸ Malek Chebel, *Le corps en Islam*, notamment sur la répartition des fonctions sexuelles au sein de *la rue arabe* et du surgissement des instances de contrôle sur n'importe quel visage aussi. L'attribution des caractères singuliers d'un corps ne se feraient que de façon épiphénoménale, parce que mobilisés à tel endroit et tel instant par un désir précis (comment savoir ce qui provoque l'apparition sur un visage pourtant familier d'une lueur... par exemple ou de toute autre chose sur un corps anonyme).

⁶⁹ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, nrf,

adaptés aux contraintes de la société moderne. L'éclairage qu'il donne de cette modernité est plutôt accusateur, comme s'il cherchait à démonter une machine dont il aurait lui même souffert. Mais il semblerait, au vu des uniformes présentés par Marcel Duchamp que la morale, la loi, la rationalité technique, le maintien soient les valeurs auxquelles les individus seraient contraints de prouver leur appartenance. Il s'agirait peut-être alors de personnages créés pour permettre à l'individu d'apprendre à avoir une certaine constance non plus physique mais éthique. Imagine-t-on un prêtre qui s'énerve ? ou qui se mette à courir les petits enfants ? Impossible. Mais, il lui reste pourtant la possibilité de s'insoumettre, d'improviser ses prêches par exemple et d'en faire des œuvres à double sens... Rien ne peut l'en empêcher sauf l'uniforme. L'uniforme représente bien plus qu'une simple contrainte exercée sur le corps, il désigne un occupant et impose à celui-ci la soumission à une norme communicationnelle. L'aliénation n'est pas seulement physique, elle est morale, intellectuelle, spirituelle. La libération des gaz par les porteurs de l'uniforme signifierait qu'ils aient été capables malgré la norme qui leur est imposée d'émettre des actes communicationnels déviants. Ces actes pourraient alors être séparés (puisqu'ils dépasseraient de l'uniforme et ne pourraient être vus par les regardeurs regardant docilement ce qu'ils ont prévu de voir) et enregistrés comme déviations, comme images d'une réalité externe à la communication programmée. Tout ceci, l'ensemble des déviations par rapport au programme prévu constituerait un corpus d'informations, une base de données indifférenciées, non-organisées. Il nous faudra peut-être aussi plus loin étudier les deux temporalités qui se donnent à voir dans le grand verre : une temporalité cyclique dans la machine célibataire et un temps infini ou qui semble tel dans le domaine de la mariée. Mais le fait que le chariot fasse de temps en temps des écarts nous permet de croire que peut-être il renouvelerait son contenant (ou son contenu peu importe) après un certain nombre de cycles (qui sont peut-être de lavage) que l'on peut imaginer être des années (37,5 actuellement). Nous ne savons pas ce qu'il advient des corps des occupants des uniformes et livrées après usage par la machine ou après usage par les corps ? Comment savoir ? Seuls les éclats étant enregistrés, il semble difficile de savoir où et sous quelle forme ils sont *ratrappés* ou reconstitués; mais peut-être l'industrie culturelle fonctionne en collant ces éléments sur des mannequins... Comment savoir ? Mon regard délirant ne peut être un témoin fiable sans doute.

Les tamis et la broyeuse

Dans les tamis, nous pouvons nous douter que sont opérés les choix, le tri, les affectations des images, éclats de rire ou de colère ou autres actes (qu'ils soient intentionnels ou non, destinés à être vus ou non) qui seraient lus par soustraction de l'inappartenant au programme officiel. Il semblerait qu'à l'époque de Duchamp, et surtout en Europe ces tris et réaffectations se soient effectués sur des périodes très longues. Peut-être les Etats-Unis avaient plus vite mis au point des systèmes de répartition de l'information, de toute l'information qui permette une infusion généralisée des idées dans les corps et les esprits, afin de constituer des inconscients savants. En utilisant (ce qui signifie qu'on l'accepte relativement) la théorie de la mémoire de l'eau, il est possible d'imaginer que les informations une fois passées par une conscience, par un subconscient personnel ne pourraient être effacées. La question de la mobilisabilité de ces informations au moment où elles sont nécessaires au corps ou à la conscience n'est pas relevante : la conscience ne peut pas ne pas chercher des exemples de situations similaires ou identiques face à un événement qu'elle ne comprend pas immédiatement. Ce qui ne signifie pas qu'elle agisse obligatoirement en automate juridique selon la législation en vigueur ou selon la jurisprudence, simplement, il serait impossible que la conscience ignore le franchissement du tabou. Ici nous devons non plus nous référer à l'animal mais à l'ordinateur. celui que j'utilise en ce moment est capable d'exercer une fonction de jugement portant sur la grammaire et l'orthographe. Cependant, lorsque le logiciel effectue cette vérification, c'est à moi qu'il appartient de choisir d'effectuer la modification proposée, de chercher ou proposer une autre modification possible ou d'ignorer. Je peux aussi, si je le souhaite *ignorer toujours* et ainsi configurer la mémoire de l'ordinateur, de même que si je lui propose des solutions ou des mots qu'il ne connaît pas je peux choisir d'*ajouter* à sa mémoire des mots, des concepts, des noms qu'il sera désormais capable d'accepter sans question. Un certain nombre d'*items* ou catégories constitue les éléments que ma conscience utilise pour avoir prise sur le réel. La réalité peut être modifiée par la création d'*items* ou catégories qui constitueraient autant de filtres nous permettant de maintenir pour nous mêmes l'apparente cohésion du monde, l'illusion que tout serait toujours identique. Les uniformes ici présents seraient une partie de ces *filtres* qui permettraient de maintenir la cohésion du monde. Regardons encore : le prêtre maintient la cohésion spirituelle en répartissant une information qui créerait une conscience unifiée et immobile, réifiée du domaine religieux ; le gendarme maintient la cohésion territoriale et matérielle, garantit que la loi soit la même pour tous, en tous points du territoire

; le chef de gare maintient lui aussi une certaine cohésion territoriale, mais c'est déjà un territoire plus complexe, mettant en jeu des flux, des disjonctions absolues, des conjonctions obligatoires, des régulations en temps réel ; le gardien de la paix garantit la cohésion de la rue, de l'espace public, il s'assure que personne ne *déborde* sa bulle proxémique ; le livreur de grand magasin garantit la cohésion de la société de consommation en faisant que les produits soient là où ils sont nécessaires quand ils sont nécessaires. Les célibataires sont des agents de cohésion sociale, mais d'une certaine manière, ce sont des automates comportementaux à qui n'est demandée aucune (ou presque) initiative personnelle.

Pour comprendre l'utilité des tamis, peut-être faut-il que nous ayons en tête les deux sorties passibles pour les paillettes de gaz. Une partie est récupérée par la broyeuse de chocolat alors qu'une autre est expertisée par les *témoins oculistes*. Il nous est peut-être ici nécessaire de nous aider des traditions alchimiques pour faire une interprétation⁷⁰. Peut-être la broyeuse de chocolat est-elle une métaphore de la rotative, auquel cas les particules projetées vers la broyeuse pourraient être les plus lourdes, les plus noires : le plomb – qui entre dans la composition (jusqu'à une date récente) de l'encre d'imprimerie. La broyeuse de chocolat, posée sur son socle Louis XV nickelé pourrait représenter l'institution ou la presse ou un système quelconque de présentation *en tant que modèles* des déviations enregistrées. Mais une représentation qui serait alourdie, plombée, solidifiée. Les étincelles, qui seraient plus mouvantes, plus légères voire même spirituelles et qu'il faudrait pour continuer l'analogie avec l'alchimie comparer peut-être à de l'or auraient ensuite encore à passer devant les *témoins oculistes*. Que peuvent être ces cercles concentriques sinon la représentation d'instances de jugement ? Une analogie est possible entre ces cercles et le cercle entourant à la meque la Ka'ba, pierre sacrée. Ce cercle aurait en son centre le pivot de l'islam et serait à la fois le point de *focus* des fidèles pendant leur prière et le but des pèlerinages⁷¹, pierre sacrée recouverte d'un voile *autrefois multicolore et désormais noir* et dont le toucher aurait des vertus magiques (à en croire les rassemblements succités par la possibilité de toucher cette pierre tous les hivers). Cela signifie-t-il que nous devons considérer le *grand verre* comme une

⁷⁰ Là encore, je ne saurais que conseiller le lecteur intéressé par une vue exhaustive sur l'histoire de l'art alchimique et ses participants à : Jack Lindsay, *les origines de l'alchimie dans l'Égypte gréco-romaine*. Editions du rocher.

⁷¹ Pour une introduction à l'art d'Islam : *Islamic art and architecture*, Robert Hillenbrand, Coll. *World of art*, Thames & Hudson, New York, 1999, dans lequel on pourra trouver à la page 10 une photographie de la meque illustrant l'analogie proposée plus haut.

métaphore du social à l'échelle planétaire ou comme l'organisation cachée de l'humain ? Nous verrons plus loin. Peut-être ces cercles ne sont que des modèles représentant les cercles de spécialistes, d'experts ou l'assemblée territoriale ou la confrérie. Peu importe, ils sont à la fois représentatifs du lieu et de l'instance de jugement. Le temps, l'espace peuvent être critiques, l'espace-temps peut-être critique⁷², mais cette critique ne peut qu'être consituée que de la solidification des jugements précédents concernant des cas ou des modes d'apparition similaires ou peut-être le fait que les cercles soient *rayonnants* signifie qu'ils sont des points de diffraction, de diffusion de l'information contenue dans les particules perçues. Diffusion non-orientée vers le chaos, le néant, comme les soleils peuvent émettre des particules lumineuses sans savoir si elles seront un jour reçues par un regard ou un récepteur quelconque capable de les décoder telles qu'il les a émises.

En sortant du *tunnel* ou *tube* constitué par les trois cercles de témoins, les particules lumineuses de gaz passent au travers d'une *lentille Kodak* et franchissent enfin *l'horizon-vêtement de la mariée* par un *prisme à effet Wilson-Lincoln*. Ici, nous devons peut-être réfuter notre première hypothèse concernant la *broyeuse de chocolat*. Nous ne savons toujours pas (et ce n'est écrit nulle part) d'où la broyeuse tire sa matière première et nous avons imaginé que celle-ci pourrait provenir des *déchets*, des parties les plus lourdes et les plus noires des particules de gaz et ce dire était basé sur une analogie entre le chocolat et le plomb d'une part, la broyeuse et une rotative d'autre part. Mais nous ne savons pas par quel procédé ce plomb, ces particules parviendraient à la broyeuse. Peut-être les cercles rayonnants constituant les *témoins occculistes* sont-ils la représentation du feu des alchimistes, peut-être s'agissait-il pour Duchamp de représenter le passage à travers le feu mais peut-être aussi ces cercles sont à rapprocher de l'aurole des saints, auroles dont les rayons sont émissions vers la matière, infusion dans la matière et la chair des regardeurs du souffle divin. Ces auroles pourraient aussi symboliser le passage réussi à travers le feu. Nous savons aussi que la chocolat agit comme compensation, comme succédané d'amour et de tendresse pour les célibataires⁷³, aussi peut-être nous faut-il imaginer que la *broyeuse* ait une fonction de transformation du plomb en chocolat. Mais quel pourrait être ce chocolat ? J'aurais envie de supposer qu'il s'agit plutôt d'une métaphore, auquel cas notre hypothèse sur l'industrie culturelle pourrait encore tenir. Nous supposons au départ que les célibataires étaient contraints par l'uniforme parcequ'ils avaient besoin d'apprendre la contrainte, la rigueur, la constance et surtout

⁷² Sur l'espace critique : Paul Virilio, éditions Gallilée

⁷³ Même s'il ne s'agit que d'une vérité empirique et sans vouloir entrer dans une controverse scientifique.

parcequ'il leur était nécessaire de s'émanciper, de se différencier du chaos primitif. Rien ne nous empêche de rajouter à la contrainte sociale une contrainte para-religieuse, plus proche sans doute des buts de la psychanalyse : la rédemption morale. Peut-être alors que ce qui se jouerait lors du passage devant le tribunal des *témoins oculistes* serait la perte de l'égo, du narcissisme, du moi enfantin et auto-centré. Alors peut-être, si nous admettons que les particules de gaz soient les productions micro-culturelles⁷⁴ des individus lors de leur passage dans l'un des uniformes, il est possible qu'une partie seulement de ces productions soient jugés utilisable par les témoins oculistes en tant que valeur éternelle ou comme illustration de valeurs éternelles (donc digne d'entrer dans le domaine de la mariée qui est aussi, comme nous le verrons une figure de la postérité) alors qu'une autre part, la part narcissique de ces productions, la part *self-contemplative* de ces productions pourrait être volontairement écartée, ôtée aux particules de gaz afin que seules les parties *pures* et ayant ou pouvant avoir une valeur universelle seraient envoyées de l'autre côté. Mais que feraient les *témoins* de cette part *maudite, du diable* ? Peut-être ces images seraient réutilisables pour fondre du chocolat, de la gimaube publicitaire, des images flatteuses qui pourraient adoucir le sort des célibataires en leur rendant visible leur *moi* idéal narcissique. Le rayonnement des cercles serait peut-être alors la ré-émission (rien à voir sans doute avec la rémission) des parties non exploitables, impures des productions culturelles des célibataires. Fragments de particules qui seraient alors captées et broyées, imprimées *sur papier glacé* et *classicisées* (je ne parviens pas à trouver une autre explication au *pieds Louis XV* servant de support à la *broyeuse*⁷⁵). Quel pourrait être le but de cette re-présentation ? Si ces images avaient été émises par les célibataires eux-même, pourquoi les leur représenter ? Est-il possible que leur image leur cause un plaisir quelconque ? Peut-être alors faut-il y voir une tyrannie supplémentaire, d'une nouvelle forme : la frustration jointe à l'incompréhension et à la connaissance. Connaissance de l'existence d'un autre monde, dans lequel les célibataires pourraient même se voir exister par épisodes et frustration de ne pouvoir accéder à cet autre monde ; l'incompréhension pouvant aller jusqu'à l'incompréhensibilité, jusqu'à la folie. D'où la nécessité peut-être des *tamis*, qui permettraient de fixer ces images et de ne les re-présenter qu'une fois éliminée la possibilité de reconnaissance, une fois que les *célibataires* ayant servi de support à ces images seraient sortis de leur

⁷⁴ Par productions *micro-culturelle*, j'entends désigner tout acte qui serait produit par un porteur d'uniforme en tant qu'acte lui permettant d'échapper à la norme culturelle imposée par l'uniforme. Dans ces actes, et seulement dans ceux-ci, l'individu se révélerait, se constituerait comme porteur d'une micro-culture, définissant pour lui et en écart à la norme une éthique et une esthétique.

⁷⁵ Bien sur, il serait peut-être, au risque d'être vulgaire d'y voir un allusion au règne de Louis XV.

uniforme ou ne pourraient tout simplement plus s'identifier avec leur image narcissique. La partie basse du verre fonctionnerait peut-être selon une temporalité cyclique : Chute d'eau, montée des célibataires, course, émission d'éclats. Pendant leur cycle, nous savons que les célibataires ont droit à quelques plaisirs : le chocolat, bien sur, dont nous venons de parler, mais aussi la *chute providentielle et occasionnelle de bouteilles de bénédictine*. Ici, Marcel Duchamp semble être resté assez mystérieux, mais nous savons que, *par condescendance, le poids des bouteilles est plus léger lors de la remontée que lorsqu'elles descendent*. La racine de bénédictine nous fait bien sur imaginer que ces bouteilles, littéralement *tombées du ciel* pourraient être l'objet d'un rituel pour les célibataires. Peut-être sont-elles des femmes, peut-être n'en sont elles que des images, des poupées contenant quelques gouttes d'*essence d'amour* destinées à alimenter les moteurs des célibataires, à leur transmettre de l'information aussi qui sait ? Encore une fois, nous ne savons que ceci : les bouteilles sont plus vides en remontant qu'en tombant : elles ont donc forcément laissé quelque chose aux célibataires. La chute d'eau, les bouteilles de bénédictine et le chocolat sont les adoucissements passagers des célibataires. Ils sont peut-être aussi des instruments de communication servant à la mariée pour orienter le devenir des célibataires.

Le domaine de la mariée

Utopie ? éther ? Tabernacle des valeurs universelles ? Nous avons tous peut-être, plus encore que pour la machine célibataire notre vision personnelle de ce que serait l'utopie. Comment pouvons-nous essayer d'imaginer celle qu'aurait voulu imprimer Duchamp sur la surface du Grand verre ? Peut-être devons-nous nous aider des autres œuvres de Duchamp. Duchamp aurait peut-être vécu une utopie lors de son arrivée à New York, mais ce n'est probablement pas celle-là qu'il aurait initialement voulu représenter car les contours du verre étaient, nous le savons avec précision, fixés avant son départ pour New York en 1915. C'est pendant les deux années qu'il passa à la bibliothèque Sainte-Genviève qu'il désigna les contours et les éléments du grand verre, ainsi que son fonctionnement. Sachant qu'il avait alors accès à un important fond documentaire et original concernant la peinture classique, il va nous être nécessaire de faire un détour afin de trouver quelques éléments sur lesquels appuyer notre description du *domaine de la mariée*. Mais remontons d'abord un peu plus encore l'histoire de Marcel Duchamp. Avant même d'entrer au service des utilisateurs (peu nombreux sans doute) de la bibliothèque Sainte-Genviève, Duchamp avait, lors d'un séjour effectué en 1912 à Munich peint trois toiles au titre évocateur. Ces tableaux sont : *la vierge, la mariée, passage de la vierge à la mariée*. Nul doute que la mariée et la vierge soient toutes deux présentes, coexistent et forment ensemble l'illusion qu'est le *pendu femelle* présent dans le domaine de la mariée. Peut-être n'est-ce qu'une chrysalide, un ensemble d'images, de sons, de rires, de parfums, de spontanéité, d'amour inconscient. Peut-être cet ensemble constituerait *la vierge*.⁷⁶ De la mariée, Duchamp disait qu'elle lui faisait songer à une *machine agricole*. Quant au troisième : *passage de la vierge à la mariée*, nous pouvons supposer qu'il soit possible de le confondre avec le moment de la *mise à nu* survenant dans le grand verre juste après le *combat de boxe*. Nous savons, grâce à Thierry de Duve que le séjour de Duchamp a suivi de peu sa mise à nu lors du salon des indépendants de Paris. Duchamp aurait alors fui, prétextant un rendez-vous amoureux. Il semblerait qu'il ait été déçu lors de ces retrouvailles et peut-être ces trois toiles représenteraient cette désillusion, cette tombée des apparences. Peut-être Duchamp avait-il espéré retrouver une demoiselle et avait-il rencontré sur ses terres une femme courtisée et exigeante et non plus une adolescente en vacances à la recherche d'une *aventure romantique à Paris*. Duchamp aurait alors quitté Munich, déçu (après avoir quand même pris

⁷⁶ Thierry de Duve a fait une analyse détaillée de la sexualité dans l'œuvre de Duchamp qui est parue sous le titre *du nominalisme pictural* aux éditions de Minuit.

le temps de visiter Vienne et le Suisse et c'est à son retour à Paris qu'il aurait pris son emploi de bibliothécaire.

La deuxième clef possible d'interprétation pourrait nous être fournie par l'étude des documents étudiés par Duchamp lors de son passage à la bibliothèque Sainte Geneviève. Cette étude a été effectuée de manière plus qu'approfondie, bien que difficilement accessible sans une connaissance approfondie de l'époque antique et renaissante, par Jean Clair⁷⁷. Selon lui, Marcel Duchamp aurait fortement été influencé dans ses choix esthétiques par les modèles que constituent les traités de peinture établis par les maîtres classiques. Dans ces ouvrages, une extrême attention est portée à la justesse des proportions, à la scientificité des modèles de représentation, dans une quête à la fois de légitimité et de consolidation d'un acquis professionnel. À l'époque de la renaissance florentine, la peinture et la sculpture commencent à être reconnus comme *arts libéraux*, au même titre que la médecine, ce qui signifie qu'ils peuvent être exercés même par des nobles. Cet acquis sera consolidé à l'envers par Velasquez qui, ayant passé toute sa vie au service de la couronne d'Espagne finira par être annobli⁷⁸. C'est aussi lors de la renaissance florentine que les peintres se rassemblèrent en une corporation et déterminèrent les conditions d'attribution de la *maitrise*, conditions d'accession au statut officiel de peintre, au droit d'ouvrir un atelier (et souvent une école) et au droit aussi éventuellement de participer au conseil de la cité (dirigée à l'époque par les Médicis). Les plus grands peintres sont alors souvent hébergés chez leurs mécènes, où il leur arrive aussi fréquemment d'assurer une part de l'éducation des enfants⁷⁹. Peut-être la famille de Médicis cherche-t-elle uniquement à détenir le monopôle du pouvoir sur la ville de Florence et une partie de l'Italie, mais peut-être aussi cherche-t-elle à constituer un pôle de savoir, un savoir absolu sur l'humain. Le regroupement et la discussion de la médecine, de la peinture, de la philosophie, de l'architecture, de la sculpture, de la musique, des sciences physiques et biologiques ainsi qu'une création de mythes, de lois, de représentations et d'organisations sociales ne serait jamais aussi intense, aussi fructueux, aussi productif peut-être que durant cette époque. Les peintres sont alors reconnus pour leur savoir-faire, qui s'est consolidé et leur permet de faire *de la nature* une représentation *exacte*. Dès lors, les peintres et les médecins

⁷⁷ Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Gallimard, coll. Art et artistes, 2001.

⁷⁸ Ce qui expliquerait la démesure de la décoration arborée par Velasquez dans *les ménines* serait justement la longue lutte qui l'opposa durant la réalisation du tableau à son maître concernant son titre de noblesse.

⁷⁹ C'est le cas bien sûr pour Léonard de Vinci, pour Velasquez, mais aussi dans une certaine mesure pour Marcel Duchamp à New York à la différence près qu'il n'est plus l'hôte d'une famille mais d'un milieu.

vont collaborer pour produire du corps une image fidèle à la réalité et construire aussi des modèles de fonctionnement du corps. En résumé, on pourrait être tenté de dire que c'est là qu'émerge la pensée qu'il est possible de rationaliser le corps, et aussi la cité⁸⁰, d'en construire des modèles descriptifs, explicatifs et permettant aussi éventuellement de soigner des pathologies organiques. C'est aussi alors que ressurgissent les acquis de l'antiquité, ses apports iconographiques et philosophiques. Le fameux *apport grec* dont parle tant Cornelius Castoriadis ne contient pas seulement des modèles esthétiques, mais surtout des modèles psychologiques et sociologiques dont on pourrait sans doute retrouver la trace dans la peinture, surtout chez Léonard. La Joconde, notamment, en tant qu'elle n'est pas la représentation d'un mythe lui préexistant, pourrait être une tentative de *portrait d'une psyché imaginaire*. C'est aussi en Grèce qu'apparaissent les premiers modèles de *surhumains*, la spécificité italienne étant la tentative de *scientifisciser* les caractéristiques de ces humains. Alors que l'antiquité aurait *institué* des mythes, des représentations sans concertation entre les créateurs, il y aurait eu lors de la renaissance florentine constitution en commun d'un savoir, rationalisation et organisation de ce savoir puis synthèse et interprétation pendant toute la renaissance. La fameuse révolution *léonardienne* serait ce mot de *disegno*, séparant les peintres artisans des peintres artistes : selon Léonard, un bon peintre effectuait avant la réalisation des esquisses et autres *designs* afin de les tester hypothétiquement et sans conséquences et de les confronter aussi éventuellement à une critique préalable. Et il est possible que l'apport de la renaissance soit cette notion, aujourd'hui galvaudée de *design*, et non pas seulement les tentatives de création de modèles définitifs et *divins* de la proportion idéale des corps, de la rationalisation des flux, des maladies et de la connexion de tous les savoirs dont nous avons parlé plus haut. Peut-être et ce serait sans doute une question élucidable sous l'angle de l'économie de l'information ; est-il possible que la concentration et l'accumulation de savoirs croisés sur l'humain eussent permis à ce groupe, à cette époque de produire un saut qualitatif dans la compréhension des phénomènes naturels et surtout de commencer à agir rationnellement sur la nature ? Il est même possible que se soit alors développé dans l'esprit de certains des artistes de cette époque l'idée qu'il serait possible de créer des nouvelles formes humaines en inscrivant dans la conscience humaine des formes encore inexistantes et qui pourraient servir de *modèles de développement*. Alors peut-être la femme d'*étant donné* représenterait le point de fuite de cette perspective ouverte à la

⁸⁰ C'est l'époque aussi à laquelle Léonard de Vinci aida le Duc de Sforza (Milan) à construire le réseau de circulation de l'eau de sa ville.

renaissance. Et ce sexe tendu, ouvert au centre de la toile aurait peut-être été le point de fuite, le centre d'attraction des désirs *sublimés* des hommes occidentaux.

Une défense ou un antidote ?

Essayons un autre éclairage encore. De toutes les femmes que Duchamp a aimées, il en est une qu'il a inventée : Rose Selavy; qui fut dévoilée au public par un cliché de Man Ray en 1921. Cette photographie présente Marcel Duchamp travesti en femme des années folles. Mais Rose Selavy n'était pas une esclave sexuelle, pas même une femme de ménage (ce n'est pas une *ready-maid*⁸¹) elle est plutôt le double féminin de Marcel Duchamp, peut-être une femme imaginaire, peut-être la part féminine de sa psyché. Mais Duchamp va se servir de Rose pour faire passer des œuvres en douce. Rose va sortir quelques disques : *Rose Sélvy et moi esquivons les échymoses des esquimos aux mots exquis* d'abord qui est sans doute la *cosa finale* de la création par Marcel Duchamp de Rose. Sans doute Duchamp, pris dans les glaces⁸², incapable de désarmer, mettre à nu les coffres-forts qui l'entouraient⁸³... Sans doute était-il fréquemment dans une position critique, à la fois dépendant et absolument autonome. Un autre *morceau moisi*⁸⁴ ? *Inceste ou passion de famille, à coups trop tirés* sort presque en même temps du chapeau rond de rose. Il y est bien sur question d'incesticide, d'une nymphe amie d'enfance et d'anti-oedipe⁸⁵. Enfin, troisième titre : *si je te donne un sou, me donneras-tu une paire de ciseau* qui est une allusion sans doute à la mise à nu, au décrochage du mannequin... contre quelques heures d'ivresse, me libéreras-tu enfin de cet enfermement, de cet attachement si pesant ? Où es-tu mon beau prince charmant ? Ces disques, sur lesquels étaient imprimées les paroles étaient destinés à tourner à une vitesse de trente-trois tours par minute, dans un film réalisé avec Man Ray : *Anémic cinéma*. Ces trois phrases tournantes

⁸¹ Maid, en anglais : femme de chambre.

⁸² Dans l'enfer de Dante, sont pris dans les glaces les fratricides. Il y a de la glace en enfer, à l'avant-dernier sous-sol... À vérifier.

⁸³ Alors à New York, Duchamp est la coqueluche des filles de bonne famille.

⁸⁴ Titre du premier recueil d'apories de Rose Selavy.

⁸⁵ Tout un passage sur le devenir-roi qui passerait par un franchissement brutal dans l'enfance d'un tabou absolu. La même idée que dans Totem et Tabou, mais peut-être plus radicale encore, plus fondatrice, en ceci que cette coupure pourrait être à l'origine du devenir-père *fondateur* de la tribu (parce que garant de la vie, redoutant trop de retourner.

pourraient constituer un antidote, un mantra permettant d'éviter à la fois la litanie du chariot et l'onanisme du célibataire. Dans la machine célibataire, la litanie du chariot est ce qui renvoie les célibataires à leur triste sort à chaque tour de roue, une fois finie la bouteille de bénédictine... Les mots exacts ne me reviennent pas, mais ils constituent sans doute le vecteur de pesanteur permettant de faire redescendre la roue du chariot. Duchamp aurait donc écrit, ou fait écrire par Rose un contre-poids, qui redonnerait de l'espoir peut-être aux célibataires. Et permettrait de les maintenir dans la course... mais c'est une autre question. Peut-être sommes-nous déjà englués dans la *matière à filaments* produite par la mariée ? Peut-être cette matière est-elle juste de l'information sensorielle... des parfums, des goûts, des éclats de voix... autant d'informations qui parviendraient, par les canalisations jusqu'aux oreilles des célibataires... Alors Ulysse enfin aurait compris et envoyé à ses rameurs les images et les chants des sirènes⁸⁶... Ou peut-être est-ce la mariée elle-même qui aurait tenté de trouver d'autres moyens de communiquer quand même son désir d'être mise à nu aux célibataires ; malgré la contrainte, malgré la coupure, malgré l'horizon infranchissable du vêtement, de la *bure*. *Calli-graphie* : écriture *droite*. *Calli-bure* : vêtement *adéquat* ? Nous revenons à *étant donné* et aux *corps des dieux*, corps parfaits, corps rationalisés, optimisés. Peut-être *étant donné* est une forme émergée, échappée du *grand verre*, ou vue à travers elle. Nous ne disposons que de très peu d'informations sur *le domaine de la mariée*. Peut-être parce que je ne suis moi-même pas passé de l'autre côté des apparences. Qui réside en ce lieu ? Une mariée, un soigneur de gravité. Que pourrait-être, qui pourrait être ce soigneur de gravité ? Peut-être un alchimiste ? capable d'altérer le code moléculaire des métaux ? Un médecin ? Peut-être un de ces dieux gréco-romains tels Mercure ou Hermès, capables de soigner, de marchander, d'altérer la matière pour Mercure et les esprits pour Hermès... ou peut-être ce *rédempteur absolu* qu'on peut voir dans certaines représentations catholiques... Mais peut-être sommes-nous encore trop attachés à *retrouver les sourires d'antan*, à ne rien créer de neuf. Peut-être s'agit-il pour Duchamp de désigner un méta-modèle, plus que de raconter une anecdote. Peut-être le *soigneur de gravité* n'est-il tout simplement, dans un champ donné, que celui qui modifie les conditions de fonctionnement du champ, qui altère, manie, déforme la loi : le juge final, qui peut seul créer de la jurisprudence, donc instituer un nouveau territoire, un nouvel espace de vie possible, qui ainsi étend le champ d'application de l'humain dans l'univers. Et *dépose* une forme, grave dans la vie (bio-graphéin) une forme nouvelle d'être ; qui peut se réduire à un épiphénomène (et n'être ainsi qu'un éclat, un fracas, une étincelle dans

⁸⁶ Et l'industrie culturelle ne serait que le mode de diffusion des identités réseaux des sirènes...

le *tube à essai* de la modernité) ou se prolonger, se réifier, s'objectiver ? Deleuze parle du *devenir-objet* comme d'une des ambitions de l'artiste, du schyzo : devenir objet d'analyse, devenir cas clinique, accumuler des médailles dans une logique religieuse qui prône la souffrance comme chemin de la rédemption morale⁸⁷. Peut-être alors si le *soigneur de gravité* est un rédempteur, faut-il lui apporter des *douleurs* contre des couleurs ou tout autre objet souhaité ? Peut-être aussi est-il un concepteur, ou tout simplement peut-être est-il capable de *lire* la douleur et le vécu affectif des *célibataires* ainsi que de retrouver les *éclaboussures* qui lui appartiennent et peut-être *produit-il* suite à cette confrontation avec le célibataire, à la fois le rival et la princesse *idéals* pour ce célibataire particulier. Mais qu'en est-il encore de la mariée, la *machine agricole* ?

Devenir *machine agricole* ?

Comme nous l'avons vu et imaginé, la *mise à nu de la mariée* semble être réalisable de façon adaptée aux désirs de chaque spectateur/ regardeur. Peut-être alors l'ensemble du domaine de la mariée n'est encore qu'un leurre, une illusion, un rêve. Nous avons vu que les célibataires, s'ils vivaient dans un univers artificiel, crée, institué (et il s'agit d'une institution qui, pour les célibataires est hétéronome (terme emprunté à Castoriadis, qui s'oppose à l'autonomie : une loi m'est hétéronome si ce n'est pas moi qui l'ai produite pour moi. Quelqu'un d'autre a créé cette loi que je subis... Mais supposons que le *passage* dans le domaine de la mariée corresponde au point de retournement de l'urinoir en *fontaine*. Imaginons un individu qui aurait *pissé* sa vie durant sur *le pouvoir* ou *les riches* ou quelque autre émanation du *supérieur*. Cet individu aurait émis des critiques dont certaines auraient pu participer d'un remodelage de la loi. Dans cette mesure, l'individu aurait investi sa conscience politique et ainsi participé au *design* de la loi. Nous pouvons supposer, ou rêver que l'individu, lors de son entrée dans le *domaine de la mariée* se trouve face à face avec les objets de sa création. Sâchant que cet individu nous a demandé ça quand il était célibataire, il pourrait recevoir le retour de tout ce qu'il a envoyé

⁸⁷ Nietzsche, dans *l'antéchrist* énonce ce qui constitue la différence radicale entre bouddhisme et catholicisme dans ceci que le bouddhisme vise à anihiler la douleur, à s'y rendre insensible alors que le catholicisme se serait bati sur *la prise sur soi de la douleur*, l'accumulation de douleur. On peut voir cela comme un capitalisme informationnel dans une logique de la rédemption absolue et totale : accumuler des informations sur la douleur, c'est se rendre capable d'empathie avec des individus vivant la même douleur. Et celui qu s'en est sorti sait par où il est passé.

une fois passé dans le *domaine de la mariée*. Il n'y aurait peut-être alors pas **un domaine de la mariée**, mais une infinité. Autant peut-être que de rêves de célibataires. Mais peut-être aussi tous les célibataires ont-ils les mêmes rêves, ou peut-être rêvent-ils en commun, peut-être y a-t-il un travail commun du rêve, un design commun un désir commun d'atteindre certains buts... Auquel cas il y a autonomie du vouloir, et non plus hétéronomie du désir. Dans le premier cas, les célibataires ayant compris le fonctionnement de la machine *designent* ensemble les conditions de vie communes (avant ou après le *passage*) et définissent ensemble l'espace dans lequel ils pourraient tous vivre ; dans l'autre cas, le désir est insufflé aux célibataires par la mariée et ceux-ci cherchent à y répondre, plus ou moins maladroitement. Mais peut-être le désir de la mariée est-il d'être dépassée ? D'être mise à nu non pas physiquement mais dans la simplicité de son désir, de son rêve. La mise à nu pourrait être soit psychologique : dépossession, descente des leurres, démission des instances hétéronomes installées comme surmoi chez la princesse et reconnaissance par la mariée de sa nudité *ready-made* : elle n'a pas de désir autonome, elle n'a pas de projet qui n'ait été inscrit en elle par la nature, par son milieu... rien qui fasse d'elle un individu autonome, auto-déterminé. Aucun désir de création, si ce n'est celui de *pro-création* peut-être. La reine, la princesse, la vierge, la pute et la machine agricole... la nymphe, la fée, la femme mariée... Toutes semblent n'être que des porteuses de fonctions dans un ordre symbolique pour toujours immuable... Peut-être quelque chose qui ressemblerait à une *ruche*. Le *miel* serait remplacé par de la *matière à filaments* permettant de créer des liens, éventuellement des dépendances, des réseaux de circulation de flux, des appartenances invisibles, des communications par le corps... Permettant de *transmettre* ou *remonter de l'information*.

L'éternel féminin pourrait être un autre nom de ce *pendu femelle*. Un leurre, ou un mot-valise pour désigner l'inconnaissable. Dans cet ordre socio-symbolique, les places ne seraient pas à prendre, comme dans une hiérarchie masculine. Comment cela fonctionnerait-il ? Nous aurions peut-être affaire à des flux organisés, à des systèmes de canalisation des flux, orientation, design adapté, interactif, auto-adaptatif... Imaginons un flux qui parte de *Marie Madeleine* comme receptacle des flux d'énergie libidinale, comme point d'entrée des *devenirs-étalon* des célibataires, comme une soupape dans le système social. Ce flux pourrait être réorienté dans plusieurs directions possibles. Selon les aptitudes du porteur, les flux peuvent être classés en reproductible, évitable, indésirable... Cela expliquerait la nécessité pour Duchamp de faire *patienter* les particules de gaz émises. Qui pourraient n'être rien d'autre que des liquides séminaux. Mais pouvons-nous sortir de la scientificité et de la norme biologique

qui veut que les enfants soient conçus *in utero*, par la vie, auto-émergence, *sur le coup* ? Ou peut-on croire que les enfants soient d'abord conçus, rêvés, designés ? par leurs parents ? qui ne sont pas forcément les porteurs... Imaginons que les enfants ne soient pas le produit génétique d'une goutte de sperme dans un ovule... Comment les gènes se sélectionnent-ils ? Pour former telle forme spécialisée, orientée de *vouloir-vivre* ? Il nous faut imaginer une *transmission* du désir d'enfants, une co-création par le rêve et la conscience réaliste sociale. Peut-être nous faut-il imaginer aussi le *pendu femelle* comme un artefact construit par une organisation *du féminin*, organisation *en triangle* et qui attendrait l'apparition d'un homme *ayant tout compris*⁸⁸ et qui serait capable de designer par exemple un nouveau *messie*, sans les mains bien sur, puisqu'il est écrit que ce doit être possible. Alors toute cette organisation, le domaine de la mariée lui-même ne seraient encore que des leurres. Des leurres dans lesquels des fragments de réalité pourraient être incorporés, des univers *virtuels* dans lesquels les célibataires poursuivraient leur processus d'évolution afin d'étendre leur zone d'accès et de circulation. Peut-être est-ce uniquement dans le domaine de la mariée que la question de l'interprétation, de la *qualité du regard* devient vitale, définissant des zones et modalités d'accès. Une fois séparés, catégorisés, les fragments de futur ou désir émises par les célibataires leur serait *rendus* dans le domaine de la mariée. Peut-être un univers adapté à leur désir ? Peut-être aussi une fois le *père de la mariée*⁸⁹ vaincu, une fois mise à nu sa vérité à elle, sous les masques posés par son milieu ou ses parents, la mariée pourrait être *rhabillée* par son mari, revêtue d'une nouvelle *robe* sociale, d'un nouveau *rôle* mais cette fois limité et non plus *solitaire*. Il ne s'agirait plus pour elle d'émettre ses rayons, ses extraits de *matière à filaments* comme autant de traces, d'aimants, d'hameçons dans la conscience de l'univers, dans toutes les directions, à tous les vents... mais plutôt de se conformer au désir de son mari/propriétaire. Et bien sur, il semble improbable que la *mariée* puisse échapper à son *devenir machine agricole*. Comme toute organisation, l'empire des femmes impliquerait une loi de répartition/ attribution des qualités et fonctions et aussi un partage des fruits de la captation des flux d'énergie donc une instance discriminante et une orientation, localisation de ces flux en fonction de leur contenu et du désir des contenants...

Si les célibataires ne sont plus simplement des étalons fournissant à la machine-femme du vouloir-vivre aveugle, que sont-ils ? Apprentis designers d'enfants cherchant à produire un

⁸⁸ En son système immunitaire, sans doute.

⁸⁹ Nous pouvons appeler *père de la mariée* le surmoi, la conscience morale du pendu femelle en tant qu'il est la représentation, la solidification de l'instance morale de *conservation* de la pureté virginale de la mariée.

corps informationnel suffisamment *lourd* pour que leur soit reconnu le droit à la paternité, le droit de *concevoir/ designer* leurs propres enfants ? la capacité à transmettre ce corps informationnel à leurs enfants, par leurs flux, dans leur eau ? Et l'enjeu serait de produire de l'information *neuve*, supplémentaire permettant d'instituer une *nouvelle génération* d'enfants, possédant *en série* certaines caractéristiques lui permettant d'être *plus adapté*, plus complet, plus adaptable ? Là nous touchons à la gestion du vivant, des conditions d'apparition du vivant, des nouvelles formes du vivant. Et nous revenons à cette idée qu'il pourrait y avoir *en réserve* des formes de *vouloir-vivre* très spécialisées pour lesquelles les conditions actuelles de la vie terrestre seraient inacceptables et pour lesquelles il y aurait des *seuils* d'apparition, des conditions minimales d'apparition qui pourraient être formulées dans la forme *étant donné* ces conditions données, écrites, prévues, voilà les formes de vie que l'on pourra voir émerger. Étant donné les formes de vie que l'on souhaite voir apparaître, voici les formes de vie auxquelles nous aurions accès. Le domaine de la mariée ou l'ensemble du grand verre serait une machine d'orientation/ désorientation, affectation/ distribution des formes de *vouloir-vivre* spécialisées affectées à l'endroit où elles seraient les *plus nécessaires*, les plus adaptées au besoin (qu'il soit social, naturel, environnemental ou individuel, affectif ou conceptuel). Et le domaine de la mariée serait bien la *maison des dieux*. Les femmes *gèreraient* le *vouloir-vivre* et son affectation en fonction des porteurs et du désir peut-être des porteurs au moment de l'émission. Imaginons par exemple un jeune homme se masturbant devant des images pornographiques ; peut-être oriente-t-il des flux d'énergie libidinale vers *ces corps* qu'il regarde et désire, auxquels il transmet son *vouloir-vivre*. Imaginons le même jeune homme accompagné d'une jeune femme : les seuls flux échangés lors de leur *accouplement* ne sont pas salivaires ou séminaux, organiques. Une partie de l'échange échappe sans doute à la conscience des partenaires, la partie montrée par Duchamp dans *le roi et la reine traversés de nus vite*, partie entourant les deux protagonistes et qui est peut-être la somme de tous les investissements libidinaux faits sur elle par des célibataires, sur lui, en lui par des abeilles ou des guêpes... et la rencontre de ces flux et leur concentration dans l'événement. Auquel est l'institution de la *frontière* entre les deux domaines distincts de l'homme que seraient la construction du physique, du matériel et la constitution d'un savoir total sur l'humain qui permettrait enfin l'émergence d'une humanité ayant *tout compris*, possédant *en série* les facultés aujourd'hui encore exceptionnelles qui permettent à certains individus (dont je suis peut-être) d'obtenir des avantages relatifs, des monopôles informationnels et ainsi de susciter la jalousie pour provoquer le désir d'évolution et la course en avant continue. Et peut-être est-elle de toute façon inhérente à la modernité. Comme l'explosion est nécessaire au

fonctionnement des moteurs à essence, la frontière, l'inégalité d'accès seraient peut-être des maux nécessaires à la production d'un monde moderne.

La constitution de l'art ?

Il serait peut-être aussi possible de lire le *grand verre* non pas comme une tentative de représentation des fonctionnements cachés, occultes de la vie et du féminin, mais comme une tentative par Marcel Duchamp de créer, d'écrire une loi de fonctionnement de la peinture, de l'art, une loi peut-être de passage du statut d'*artiste mineur* à celui, plus vivable d'*artiste majeur*. Peut-être, suite à ses échecs répétés ne parvenait-il plus à comprendre les lois de *passage*, peut-être ressentit-il son écartement comme une injustice, surtout peut-être ne put-il plus comprendre lorsqu'il vit que l'accueil qui lui était réservé aux Etats-Unis ne fut pas le même que celui qui lui avait été donné en France. Peut-être son art répondait à des questions urgentes pour le public américain, qui auraient été inconnues du public français. Peut-être aussi cette différence lui fit imaginer un scénarii lui permettant de tester les conditions d'acceptabilité d'une œuvre d'art. Si sa peinture mécaniste rejetée en France avait eu du succès à New York, peut-être imagina-t-il une radicalisation de la roue de bicyclette, peut-être y fut-il invité par ses amis (Arensberg, Stieglitz, Man Ray surtout avec lesquels il poursuivait une activité éditoriale *en amateur*) ou peut-être n'était-ce qu'un clin d'œil aux amis dadaïstes restés pour la plupart en Suisse... Cet événement, tel un coup d'échec était préparé, prévu pour être lisible, regardable, signifiant de plusieurs points de vue possibles. Et c'est peut-être là ce qui constitue la clef principale de l'œuvre de Duchamp : aucun acte communicationnel émis par lui ne peut être lu indépendamment des autres fragments de sa production. Du moins, sans doute peuvent-ils être lus mais leur résistance à la critique provient de la solidité des liens qui unissent l'ensemble de ces fragments en une *grande œuvre* : Marcel Duchamp et son temps. Non seulement ses actes ne peuvent être signifiants que dans une référence à l'ensemble de l'œuvre, mais qui plus est, il semble qu'il soit impossible de les comprendre sans faire référence à toute la tradition intellectuelle et artistique en même temps que populaire⁹⁰ et sans considérer et connaître l'ensemble des conditions matérielles et intellectuelles de son époque. Comment Duchamp a-t-il pu faire que ses objets agrègent autant d'information ? Quel mystère lui a fait ainsi n'opérer que des choix qui semblent avec le recul parfaits ? Il a beaucoup insisté sur la notion de *beauté d'indifférence* comme critère de sélection. Rien à voir

⁹⁰ Duchamp fut aussi caricaturiste entre 1906 et 1909 pour *le rire* et *le courrier français* et c'est peut-être ce qui fit dire à Apollinaire (in *les peintres cubistes*) qu'il *appartiendrait peut-être à Marcel Duchamp de réconcilier l'art et le peuple*, ou tout au moins de réconcilier, en lui, l'art moderne, l'académisme et l'art populaire.

donc avec la méthode d'André Breton⁹¹, si ce n'est peut-être la même recherche d'objets *pluri-valants*. Objets qui pourront servir de référence, avoir de la valeur dans plusieurs *champs*, dans plusieurs *zones de transcendance* organisées en système de valeur. Objets qui vont permettre aussi de *dénaturer*, d'altérer la loi de la valeur dans une zone organisée pour toujours selon des *valeurs immuables*. Lorsque Duchamp fait de l'urinoir une fontaine, mieux une source d'inspiration pour les historiens d'art, pour les artistes, pour les écrivains, il renverse la valeur de l'urinoir, mais aussi et c'est sans doute ce qui provoque la réaction de rejet des autres peintres : il risque de *dévaloriser* les autres œuvres d'art en les faisant cohabiter dans la même catégorie, dans le même espace d'exposition avec un *urinoir*. Quelle mécompréhension de l'art de l'époque ! Alors que Delaunay vient d'énoncer sa *loi des contrastes simultanés*, qui assure à chaque existence une visibilité plus grande lorsqu'elle est placée en proximité d'une autre existence de valeur ou de forme opposée. Loi que Robert Delaunay rend visible dans ses toiles abstraites, et que Duchamp voulut peut-être *tester* à l'échelle d'une exposition groupée. Alors, son acte pourrait même être une tentative d'auto-sabotage au profit des artistes américains, afin de leur *laisser la part belle*. L'hypothèse la plus séduisante est qu'il ait voulu jouer avec la *jurisprudence* du champ de l'art, pour instituer une nouvelle loi peut-être ou pour rendre visible celle qu'il n'arrivait pas à comprendre. Peut-être aurait-il voulu *instituer* un rituel d'entrée, d'initiation dans *le domaine de la mariée*, des peintres, dans la *chose publique* des peintres, leur *participable* pour reprendre le terme de Castoriadis. En ce sens, il serait peut-être une sorte de *père fondateur* de la *république des peintres*. Ou peut-être est-il l'assassin, le fils rebelle, celui qui, ayant *tué le père* historique (que pourrait être, pour Duchamp au moins Léonard de Vinci, mais qui pourrait être plus abstrait et se dire : *père de la mariée*) aurait vécu comme nécessité l'institution d'un nouveau statut, d'une nouvelle règle, qui aurait pu remplacer l'ancien processus de *cooptation* en vigueur depuis les *corporations* de la renaissance italienne. Cette querelle antédiluviennne, qu'on peut tracer dès Delacroix vs Ingres ou même dès l'antiquité grecque et la lutte de

⁹¹ lorsque Breton de rend sur le marché des puces, il sait ce qu'il veut trouver, il pense que l'objet lui est *prédestiné* et il cherche *le bon objet*. L'exemple de la *cuillère soulier* qui provoquait en lui des associations multiples est peut-être quand même une révélation de la méthode de Duchamp : choisir des objets permettant de multiples associations. Mais Duchamp oppose au *coup de foudre* de Breton, qui est anecdotique, un choix *mou, indifférent*, banal, qui lui permet peut-être d'atteindre à l'universel ; un non-choix, un choix de l'inexpressif qu'il retourne en significatif, en provoquant par quelques éléments : une signature, une rature, peut-être, un retournement, une altération qui *sortent* l'objet de la série à laquelle il appartient. Duchamp parle de *ready-made assistés* ou *modifiés*.

Socrate contre les sophistes (qui auraient pu, étant plus *respectables* socialement être comparés aux *académiciens*) atteint son apogée avec Picasso et le cubisme en France et le point de non-retour est dépassé par Duchamp. Lors du salon d'Automne, il rend visible le fait que plus aucune *cohésion* ne peut être assurée entre des esthétiques produites pourtant au même moment, par des personnes associées. La notion d'*école* en lien avec un lieu, une époque, et porteuse d'un style caractérisable et commun à tous les *membres* de cette école éclate lorsque Duchamp, alors âgé de vingt ans se rebelle déjà contre l'esthétique de ses *grands frères* qui n'ont pourtant que dix ans de plus que lui. Mais si son geste New-yorkais peut être lu comme institution d'un rituel, Duchamp est peut-être par la même occasion fondateur d'une *instance de jugement* qui ne soit plus fondée sur les mêmes valeurs. Si les critères d'agrégation à la renaissance étaient, semble-t-il des critères techniques⁹² et *scientifiques*⁹³, il semble difficile, délicat de faire émerger de tels critères objectifs à partir du milieu du dix-neuvième siècle. La modernité serait le surgissement de la part *refoulée* de l'art, peut-être et Duchamp aura peut-être été l'*organisateur*, le *rationaliseur* de cette modernité, le fondateur peut-être au moins d'une *loi* d'entrée. En laissant peut-être ensuite la *modernité/postérité* s'émanciper, s'*épanouir* librement dans *son* domaine⁹⁴, selon les lois définies par son/ses célibataires. Duchamp cherchait peut-être alors à révéler le mécanisme, le mode de constitution d'une *époque*, d'un *style*, d'une *école* en montrant, comme le firent d'ailleurs plus tard les membres du *collège invisible* de Palo Alto que les liens se faisaient entre des individus non pas parcequ'ils avaient en commun un même lieu (spatio-temporel) d'émergence ou d'existence, mais parce qu'ils *partageraient* une même esthétique, une même éthique qui en feraient les *co-créateurs* d'un même *domaine de la mariée*. Et notre *soigneur de gravité* ne serait alors peut-être qu'un *orienteur* capable d'envoyer chaque célibataire dans le *domaine de la mariée* qui lui conviendrait. Sans le savoir, des individus ne se connaissant pas *télécréeraient*, designeraient ensemble une *domaine d'épanouissement*, esquisseraient une définition du *vivable* et les individus partageant les mêmes *fins* esthétiques ou autre seraient

⁹² Telles que : préparation des supports, des pâtes, des couleurs... travaux réservés généralement aux *apprentis* alors que la composition et la symbolique étaient laissées aux *maîtres*.

⁹³ La science en peinture consistait alors principalement en la connaissance *objective* de la nature et en une connaissance des *lois de la perspective*. Pour plus de détails : *idea*, E. panofsky, Gallimard, *tel*.

⁹⁴ Tout ceci peut sembler être *tiré par les cheveux* mais il n'est pas impossible que les *réseaux de stoppages-étalon*, aussi nommés par ailleurs dans le grand verre *tubes capillaires* soient les mêmes cheveux qui permirent au baron de Münchhausen de se sortir d'un mauvais pas, alors qu'il allait tomber dans une mare. Anecdote tirée de *Les cheveux du baron de Münchhausen*, Paul Watzlavick.

reliés par ces mêmes appartenances, ces mêmes attachements. Deleuze utilise la notion de *moles* pour saisir ce phénomène de *conscience partagée* à distance par des individus utilisant les mêmes instruments. Il semble évident que le lien *métaphysique* constitué par un groupe d'individus distants cherchant à définir *la philosophie* ou *la peinture*, puisse définir une telle *mole*, un tel *champ*, au sein duquel la peinture *moderne* ne constituerait qu'un *sous-champ* au sein duquel chaque époque, ou école constituerait encore un groupe de *sous-champs* pouvant être partiellement indépendant d'ailleurs du *sur-champ* par lequel on y aurait accédé... Duchamp constitue-t-il le champ de l'art ? ou étend-t-il seulement ce champ ? Ou en fixe-t-il une limite ultime ? Il en révèle en tous cas une limite, avec *fountain*, en suscitant l'exclusion, en provoquant l'apparition du tribunal (dans un lieu où il ne devait pas être possible qu'il apparaisse).

Définition du feu Duchampien

L'épreuve du feu *designée* par Duchamp pourrait être le *passage devant les témoins oculistes* ou le *passage de la vierge à la mariée* ou bien encore le *combat de boxe du domaine de la mariée*. Tout cela peut-être mis sans doute en relation avec la notion d'*espace critique* définie par Paul Virilio, mais peut-être aussi avec la notion plus obscure d'*urstaat*⁹⁵. La question des conditions d'apparition de ce *tribunal de la modernité* serait peut-être la grande question posée par Duchamp et son urinoir. Et c'est ici que la théorie de la densité informationnelle évoquée par Joël de Rosnay comme facteur d'émergence de nouveaux paradigmes déstabilisant des champs scientifiques ou autre. De Rosnay parle de la concentration d'informations autour d'un objet pour expliciter les révolutions scientifiques. Selon lui, lorsqu'un objet tel qu'une théorie divergente apparaît, il faut que cette théorie parvienne à agréger de l'information afin d'acquérir du poids. Si son poids devient supérieur au poids de la théorie jusqu'alors dominante, elle peut créer un déséquilibre gravitationnel dans le champ de forces considéré (qu'il s'agisse d'une branche de la physique ou de tout autre champ conceptualisable : ex : les femmes pour un individu). Un événement condense de l'information et c'est ce qui en fait un point de l'espace-temps critique, un point de courbure de l'espace-temps. Un événement singulier peut par son intensité, faire dévier d'autres événements. Cela de diverses façons : en désorientant des devenirs programmés, en relativisant la valeur de paradigmes dominants. Un événement acquière de la densité informationnelle lorsqu'il condense plus d'informations que d'autres événements co-actuels. Et nous arrivons à la notion d'espace-temps critique, qui est peut-être l'épreuve du feu de la société moderne. La question de l'espace-temps critique est indissociable de la question de saturabilité de la conscience humaine. Cela a à voir avec la torture aussi et l'information, la sur-information sont peut-être des moyens de parvenir à saturer la conscience d'un individu, le rendant inapte à agir. L'espace-temps critique est la zone de saturation de la conscience individuelle ; elle sera forcément différente selon les individus et il est même probable qu'elle soit différente pour un même individu à deux moments distincts. La saturation a à voir peut-être avec le refoulé qui, remontant soudain à la faveur d'un événement impromptu

⁹⁵ Uhr : heure, staat : état. Urstaat pourrait provenir de la contraction de ces deux termes et évoquer un *temps critique*, un état *atemporel* et permanent, qui pourrait être le modèle de temporalité du *domaine de la mariée*, de la *cité de Dieu* augustinienne ou platonicienne. Ou peut-être l'urstaat serait l'état *post-moderne* si la modernité était comme nous essayons ici de le mettre en visibilité l'instant critique, l'espace-temps critique.

charrie avec lui tout un flux d'objets mentaux ou sensibles. Et le passage du feu ne serait que la représentation du refoulé, sa réapparition condensée désirant la rédemption. Et d'une certaine manière le relativisme temporel est cela qui fait qu'un individu ayant déjà vécu un événement devrait être capable de le revivre en en étant moins affecté. *Les commencements ont des charmes inexplicables*⁹⁶.

Si l'espace temps critique est le lieu de confrontation du vouloir-vivre anémique et du vouloir-vivre institué, la modernité est peut-être l'évolution, dans un mouvement dialogique avec l'institution, du refoulé qui cherche l'acceptabilité. Le moderne pendant qu'il s'actualise est en instance de jugement : en même temps qu'il cherche l'acceptabilité, il cherche aussi à préserver sa différence. Une fois accepté, il devient l'une des catégories de l'institué, quand bien même lui serait accolée l'étiquette *moderne*. À moins que la modernité ne soit que le lieu de cette confrontation, auquel cas le moderne se verrait condamné à n'être qu'une esthétique de l'antichambre, du vestibule. Alors l'individu moderne ne le serait que lors d'un court instant, avant sa résolution par et dans l'institution, qui serait son institutionnalisation, ou ce que Castoriadis nomme l'*auto-institution*. Et la modernité ce point de l'espace-temps auquel se cristallise la relation de l'individu à son environnement, point auquel il informe son environnement en même temps que celui-ci le forme. La saturation de la conscience est peut-être un débordement de la conscience comme instance d'appréciation des objets informationnels par un flux de trop grand débit, tel qu'elle ne peut plus la traiter et en former une image cohérente. La conscience serait saturée lorsque, face à un événement, elle ne pourrait plus construire de réaction, informer en retour l'événement et le réorienter de façon à l'inscrire dans le déjà connu. Le dialogue que nous évoquions plus haut se joue comme un combat entre deux consciences : une conscience de l'institué, du déjà connu, avec son éthique cristallisée en loi ; et une conscience encore fragmentaire, partiellement inorganisée et qui s'actualise en performant une éthique encore inconnue, peut-être incommensurable avec celle qui est instituée. L'issue juridique ne peut-être que la résolution de la différence dans l'institution et c'est aussi pour cela que l'épiphénomène se prolonge et que la modernité, loin de s'épuiser reste comme forme de l'émergence, comme mode de réapparition du refoulé sous de nouvelles formes et s'institue comme lieu de confrontation et de constitution des éthiques et esthétiques nouvelles. Si le moderne se définit comme refusant d'être selon les modes d'être déjà connus, alors il faut qu'il s'énonce, qu'il s'expose, qu'il présente et argumente sa différence pour que celle-ci puisse être acceptée et même validée comme nécessaire. La

⁹⁶ *Don Juan*, Molière.

modernité, qu'elle soit individuelle ou collective ne pourrait alors être vécue que comme fugitive, mais sa permanence, son institutionnalisation viendrait de ce qu'elle resterait comme instance de présentation/enregistrement de la différence, comme théâtre ou tribunal devant lequel défileraient alors des formes de vouloir-vivre aveugle (au sens où ces formes n'auraient pas sur elles-même une information complète) qui auraient à se produire, s'auto-instituer, se performer en produisant, si possible une éthique ou une esthétique. Et l'une des crises de la modernité est peut-être la déception engendrée par l'absence répétée de nouveauté radicale, comme un manque devant les *non-événements* proposés par l'actualité et qui désespère Baudrillard notamment⁹⁷. La modernité se serait finalement transformée en société primitive, en institution au sein de laquelle plus rien de neuf ne pourrait surgir, le neuf n'étant qu'un des moteurs, qu'un des points d'extension de la modernité, une catégorie fixe du pensable. Lassitude aussi peut-être devant l'éternel retour du même de la pensée ensembliste-identitaire.

⁹⁷ Désespoir qui est peut-être l'un des symptômes les plus flagrants de la *post-modernité*.

Émergence et institution

Ce que Duchamp rend visible, c'est peut-être aussi le mode d'apparition, de constitution d'un *champ*. Peut-être pouvons-nous lire chaque *champ*, *sous-champ* comme étant le résultat de l'institution d'une *différence* positive (créatrice d'espace d'existence possible) par un *père fondateur* freudien⁹⁸. Peut-être la loi de fonctionnement de tels champs n'est pas si éloignée de la description structuraliste de Lévi-Strauss : égologique, centrée sur la préservation de rituels *hétéronomes* institués par les *ancêtres* à l'*âge d'or*. Et c'est peut-être ce qui est visible dans le *grand verre*, et plus encore dans la vie même de Duchamp qui peut se lire comme performance d'un vouloir-vivre orienté selon une éthique⁹⁹ et création d'un *possible*, d'une trajectoire dans la vie qui est extension du domaine de l'homme. C'est le thème développé par Michel Mafessoli dans un essai sur l'anomie intitulé *du nomadisme*¹⁰⁰, et au cours duquel il évoque le désir d'*errance*, et le *nomadisme fondateur* qui sont peut-être à relier à un *bon mot* de Duchamp : *l'écart est une opération*. La production d'une différence, d'une divergence seraient les conditions nécessaires à la visibilité de l'*autonomie* de l'individu. Prétention à l'autonomie qui serait ensuite *mise en doute*, interrogée et jugée par les *témoins oculistes*¹⁰¹. Et c'est peut-être ainsi, sous cet angle, que se révélerait l'œuvre casuistique de Duchamp, et la casuistique comme art de création de champs. L'institution d'un *cas* suppose l'impossibilité du classement dans l'une des catégories préexistantes au jugement. Duchamp rend certes visibles les conditions *actuelles* d'acceptabilité, de *canonisation* et en éprouve les limites, mais surtout, il en institue de nouvelles. Ici, il n'est plus question de l'importance dans le champ *histoire de l'art* des objets *fountain*, *étant donné*, *grand verre* et autres œuvres de Duchamp ; il est question de la trace laissée par Duchamp dans la vie constituée en *cas de conscience*, en *vêtement de la mariée*. Vêtement qui constituera le voile qu'aura à percer le futur prétendant

⁹⁸ Freud, *totem et tabou, moïse et le monothéisme, un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. La fondation opérée par Léonard de Vinci ne serait pas tant la fondation d'un courant artistique, mais plutôt d'un complexe psycho-social. Il serait le premier peintre à passer d'une utilisation de la science à des fins pratiques à un renoncement à la fin première (esthétique) de la recherche pour se consacrer de plus en plus à la science comme fin en soi. C'est peut-être ce complexe que Duchamp aurait voulu réécrire, réorienter.

⁹⁹ Telle Que définie par *dictionnaire Wittgenstein*, Hans-Johann Glock, Gallimard, NRF, Bibliothèque de philosophie, Paris, 2003 : ineffable.

¹⁰⁰ Michel Mafessoli, *du nomadisme*, Le livre de poche, biblio essais, Les Chalps-Graissessac, 1995-1997

¹⁰¹ Qui pourraient n'être que des agrégats de *savoir-constitué* dans le domaine au sein duquel le célibataire émetteur souhaiterait *territorialiser* son autonomie, la faire admettre.

pour poser les bases, construire les fondations d'une nouvelle *loi de passage* et accéder à son *domaine de la mariée* (s'il n'existe qu'une seule *peinture* pour tous les peintres-célibataires). Le déshabilleur de la mariée serait peut-être plutôt alors son *rhabilleur*, capable par la présentation d'un nouveau modèle de robe qui parvienne à séduire la mariée, de la convaincre d'ôter son *vieux manteau*. Mais nous ne parlons encore que du fonctionnement des champs *institués*. Or, nous voulons étudier le processus d'émergence, de constitution des nouveaux champs tel que révélé par Marcel Duchamp (par exemple le champ constitué *peinture*). Si Duchamp crée un champ, c'est bien sur celui des *ready-made*, mais il en crée un autre, celui de l'étude des postures socio-économique de l'artiste. Si avant lui, le dialogue entre les artistes et leurs mécènes se limitait à un jeu sur la valeur des symboles et sur les conditions d'existence possible de l'artiste en tant que créateur autonome, Marcel Duchamp déplace l'enjeu au niveau des possibilités d'existence d'individus autonomes au sein d'organisation sociales. Peut-être faut-il voir son œuvre comme un *meta-design*, un modèle de structure permettant d'échapper à la confrontation normalement nécessaire aux instances de jugement de la *vie*. Le travail, la reconnaissance sociale, la sécurité matérielle, la reproduction, le mariage, la territorialisation sont les grands enjeux peut-être de cette œuvre de Duchamp. Thèmes qui sont peut-être aussi la justification de la présence d'une pyramide dans *À regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près pendant presque une heure*, qui pourrait être (elle est placée au-dessus de la ligne de fuite constituée par les cercles de *témoins oculistes*) une représentation de la pyramide de Maslow, pyramide de la satisfaction des besoins humains. Et qui sont peut-être ce que le grand verre propose d'éviter, en créant une *ligne de fuite* à ces désirs, une posture *de voyage*¹⁰². Ce que propose Duchamp, c'est peut-être aussi un processus¹⁰³ d'*auto-rédemption*, une *machine à laver* universelle, une machine de territorialisation de la différence qui créerait pour telle différence enregistrée, pour tel vouloir-vivre inadapté aux conditions présentes les *conditions d'épanouissement* sous la forme d'un *domaine de la mariée*.

¹⁰² Indice ready-made : Une housse de machine à écrire en cuir noir, sur laquelle est apposée la marque *underwood typewriter*, déposée par Duchamp sous le titre *pliant de voyage*.

¹⁰³ Une machine à *cas fait* : machine qui aurait pour fonction l'enregistrement des *patients* et leur orientation vers le domaine de leur *épanouissement* naturel. La machine Duchamp serait assez large pour accueillir même les *cas* n'acceptant aucun traitement *ready-made* et désirant créer /designer eux-même jusqu'à leur machine à *cas-fait*.

Imposteur : inscripteur de posture ?

Peut-être Duchamp est-il le créateur d'un nouveau champ de création artistique : l'art de créer et performer des postures éthiques/ esthétiques devant témoins. Il semble relativement simple de démontrer que Duchamp ait voulu faire évoluer les *étalons*, les références, les catégories du jugement critique en art. Peut-être aura-t-il voulu donner plus d'importance à des notions telles que la *densité informationnelle* des *objets-dard* et faire passer au second plan l'adéquation à la norme technique ou aux *canons établis*. Peut-être a-t-il voulu rendre visible que ce qui faisait *cas d'école* était justement cette capacité à sortir des canons établis pour en établir de nouveaux. Il se trouve que l'époque à laquelle Duchamp émerge est justement le moment d'apparition, d'émergence des notions telles que le *one best way*, la fabrication à la chaîne et en grandes séries d'objets rigoureusement identiques. C'est aussi le moment du début, aux Etats-Unis, de la rationalisation, de l'industrialisation de la production de valeurs culturelles. C'est peut-être intuitivement que Duchamp constate l'importance croissante du *poids informationnel* dans la constitution de *valeurs culturelles*. Là encore, le hasard fit qu'il ne put pas ne pas constater l'influence déterminante que pouvait avoir sur le jugement des regardeurs la *médiatisation*, la diffusion de masse. Peut-être alors constata-t-il de lui-même (et c'est ce qu'il aurait peut-être cherché à réfuter ou valider scientifiquement avec *fountain*) que l'*orientation* des regards ou jugements accolés à l'œuvre n'avait aucune importance, l'essentiel étant, comme Andy Warhol l'imprimera plus tard de *faire parler* de soi, d'agrèger de l'information pour acquérir du *poids*. Mais peut-être aussi et c'est là que se rend visible l'éthique développée par Duchamp ; il se peut qu'il ait *choisi*, une fois constaté l'influence de son nom, de sa signature, de présenter un objet qui n'ait pu être que refusé afin de provoquer la discussion sur des thèmes *tabou*. L'éthique performée par Duchamp à New York est inscription sur le tissu socio-économique d'un non-vouloir vivre. Arrivant à New York, adulé et admiré, il refuse la proposition qui lui est faite par un galeriste de devenir *salarié* de sa peinture. Peut-être ne voulait-il pas être *obligé de produire*. Peut-être voulait-il faire admettre, enregistrer cette différence : l'artiste, en tant qu'*outsider* social aurait peut-être à assumer des fonctions politiques inassumables par les politiciens : parler de ce que personne ne veut entendre, présenter l'imprésentable et le mettre en vitrine ; ce qui est aussi une façon d'ôter les oeillères des *regardeurs*, ou pour utiliser encore un ready-made comme *concentré*, nettoyer

les *fenêtres* de ses regardeurs¹⁰⁴. Duchamp provoquerait peut-être un *déplacement* des normes et des jugements en art, ou plus vraisemblablement il mettrait en visibilité le vrai rôle de l'art : non pas produire des choix esthétiques, opérer des coupes ou des modifications dans le réel, mais présenter du réel les fragments que personne ne voudrait voir et permettre aussi aux *célibataires* et autres *subisseurs* de la modernité de s'émanciper de leur prison conceptuelle. Mais Duchamp ne s'arrête pas là et produit ensuite des contraintes pour lui-même et peut-être pour les futurs artistes. Peut-être est-il le premier à établir une éthique de l'artiste qui serait assez proche de l'éthique des magiciens, des alchimistes¹⁰⁵ : ne pas tirer profit de son art. Ce qui ne l'empêcha pas de vivre des années de la vente d'œuvres d'art (notamment des *Brançusi*, car il était l'un des seuls à qui celui-ci acceptait de confier des œuvres) et d'assumer pour maintenir son droit à l'existence des fonctions telles que : commissaire d'exposition, metteur en scène, critique, organisateur, collectionneur (ou plutôt conseiller de collectionneurs). Mais Duchamp ne semble pas avoir voulu instituer une norme rigide.

Étrangement, le plus grand reproche adressé à Duchamp serait d'avoir été un imposteur. Imposteur car il aurait prétendu défendre l'art pour l'art tout en admettant l'inutilité de l'art ; il aurait défendu l'éthique, la tradition, le savoir-faire, tout en refusant d'en être le garant, d'en assumer la responsabilité. Tous ses actes pourraient être mis en doute sous cet angle : *un menteur n'est jamais cru* et Duchamp a presque toujours dit le contraire aussi. Alors peut-être ces postures ne sont que des masques ou des *vêtements de cérémonie*, vêtements de *l'occasion*, vêtements de *location* (in time and space, et sans doute aussi et surtout dans l'espace de la représentation). Duchamp n'est peut-être pas à l'origine de la définition *palo-altienne* de la schizophrénie comme *communication disease*, comme incapacité à s'inscrire

¹⁰⁴ Deux ready-made utilisent des fenêtres : *la bagarre d'Austerlitz*, 1921 et *Fresh widow*, 1920. Concernant la première, il serait possible d'y voir une allusion à *la fenêtre ouverte sur un monde artificiellement construit jusqu'à l'infini* des peintres classiques à partir du X^vème siècle. Il s'agit bien sur d'une fenêtre miniature, dont les carreaux sont peints en blanc + quelques coups de pinceau évoquant le symbole mathématique ∞. L'autre fenêtre nommée *fresh widow* est verte avec des vitres recouvertes de cuir noir. *French window* = toute fenêtre qui ne s'ouvre pas à guillotine ; *fresh widow* = veuve joyeuse; *fresh* = frais, récent. Le jeu de mots rebondissant et créant du non-sens, du sens *indécidable* ; il est tout de même possible d'en faire une interprétation qui serve notre propos : peut-être s'agit-il pour Duchamp de rendre explicite le rôle *d'ouvroir* de la peinture. La veuve pourrait être la conscience ayant perdu ses illusions, mises de côté dans cette fenêtre noire qui n'est plus à *porter* devant les yeux. *Duchamp, 1887-1968*. Editions Cercle d'art, collection *découvrons l'art du XXème siècle*, Paris, 1995. Pour une présentation *légendée* de ces deux oeuvres.

¹⁰⁵ Là encore, sur l'éthique des alchimistes, lirs Jack Lindsay, *origine de l'alchimie dans l'Égypte gréco-romaine*.

dans le jeu normal de l'échange symbolique et de la comparaison d'éthiques, de postures, de *pas*, de *parures* aussi qui constituent la *normalité* communicationnelle. Il semble cependant qu'il ait *inconsciemment* peut-être voulu se mettre en scène comme *incapable* socio-économique, comme s'il avait voulu pousser jusqu'au bout l'*image de l'artiste raté*, du *génie incompris*, de celui qui ne parvient pas à faire accepter ses actes communicationnels. Peut-être Duchamp a voulu faire *l'éloge de la folie*, peut-être a-t-il voulu *territorialiser*, faire accepter et rendre *licite* un mode de vie *semi-extérieur* tel qu'il aurait pu être acceptable à la fois par les artistes et par les *instancs de jugement*. Le principal reproche adressé aux peintres étant qu'ils ne travailleraient pas, Duchamp a peut-être voulu aussi, par la construction de la complexité rendre visible le travail *invisible* de l'artiste, tout le travail intérieur permettant de *regarder* la vie (ce qui n'est pas la même chose que *voir* ce que l'on désire). En allant *territorialiser* ce mode de vie dans le *temple* de la modernité, dans la capitale de la rationalité technique, voilà peut-être la grandeur de Duchamp. Peut-être aura-t-il (et encore, j'insiste, peut-être inconsciemment) à la fois *ouvert* un espace de liberté pour les artistes (espace de liberté physique mais aussi mental : liberté de territorialiser un *savoir-faire*, un *art* dans n'importe quel pays, mais aussi dans n'importe quel *champ*) et aussi voulu rendre visible la rationalité à *long terme* de l'artiste. Sans doute Duchamp a-t-il volontairement accentué certains des traits les plus *agaçants* de la personnalité des artistes comme la pudeur, la crainte du jugement critique, la peur du public, le désir de *laisser une trace* pour la postérité voire la folie pour les plus décidés (et c'est sans doute ainsi que deviennent lisibles les actes les plus incompréhensibles de Duchamp¹⁰⁶) mais il a peut-être aussi voulu légitimer comme rationnelle la *construction du rêve* opérée *en sous-marin* par l'artiste. S'il est admis que l'artiste participe de la co-création du monde par sa capacité à inventer/instaurer des lignes de fuites *totaletement artificielles* ; il est éventuellement souhaitable et peut-être nécessaire d'accorder à celui-ci le temps nécessaire (et nous retrouvons les *tamis* du grand verre) de refuter ou valider ses hypothèses initiales, de les confronter éventuellement à la critique plusieurs fois, sous plusieurs noms, de plusieurs façons. Le temps nécessaire à l'artiste pour la *perlaboration*, pour le *design* est un temps de travail invisible, non mesurable et dont les résultats sont eux aussi imprévisibles, voire non mesurables. Le travail de l'artiste étant peut-être justement ce travail du rêve, cette réflexion sur la valeur des symboles, cette

¹⁰⁶ La plupart de ces actes ne sont incompréhensibles que selon la logique socio-économique mais sont tout à fait logique dans le cadre de la *représentation* des valeurs éthiques d'une tribu *primitive* : les artistes. Duchamp aurait été en quelque sorte le *défenseur*, le *représentant* à New York de la république des artistes, définissant pour ceux-ci des conditions d'existence telles que *eau et gaz à tous les étages* et aussi *je préfère vivre que travailler*.

réorganisation selon une esthétique (qu'il peut éventuellement partager avec d'autres) de symboles institués et qui pourraient être *retournés/ détournés* par l'artiste pour produire une nouvelle sphère, un nouveau système de valeurs. Cela peut-être pour enfin analyser *la* posture de Duchamp : la *meta-ironie*. Lorsque Duchamp dit : "j'aime mieux vivre que travailler", peut-être veut-il dire : "j'aimerais bien que ce que je fais soit reconnu comme travail, mais étant donné le regard que vous portez sur ce que je fais, le peu d'attention et de respect que vous accordez à ce que je considère comme mon travail ; alors, autant considérer mon occupation comme un rêve et ne pas se battre : dans votre univers, j'aime mieux vivre que travailler... ce qui ne m'empêche pas de savoir que je travaille et d'être même reconnu pour mon travail par d'autres... Eros et moi esquivons vos exquis mots, vous laissant les echymoses, jolis esquimos... Je ne suis qu'un viveur, soit ! mais peut-être était-il déjà un *viveur* au sens situationniste : homo spectaculaire échappé du Holy wood pour ouvrir dans la réalité des perspectives nouvelles, des espaces de liberté et les conditions de cette liberté. Mais Duchamp ne flirte pas qu'avec Rose, qui qu'elle soit. Il flirte surtout avec les limites du *sens commun*, altérant la définition des mots (et de gros) et des symboles, gommant les frontières symboliques, socio-culturelles, professionnelles, et autres.

Situationisme ou parasitisme ?

Le situationisme pourrait n'être qu'une justification, une façade intellectuelle destinée à masquer l'absence de réelle orientation/ détermination, une *éthique du profiteur*. Mais c'est ici, à ce carrefour que devient centrale la notion de *design*. Si le situationniste est celui qui cherche, non pas à défendre une posture stable mais à trouver la position la plus *tenable*, la plus *confortable* (ou autre selon ce qu'il cherche) *étant donnée* la situation, il peut effectivement être jugé *inconsistant*, mais si le situationniste cherche, par son mode d'être, par son action sur la situation à en altérer les conditions, à la réorienter, il prend le risque de devenir tyran. Il y aurait sans doute un rajout à faire à la théorie des *devenirs* deleuzienne ; si Gilles Deleuze parle des *devenirs*, c'est le plus souvent pour *sauver* des tentatives de *devenirs-minoritaires* et y puiser aux moins des connaissances sur les limites de l'humain ; or il serait possible de voir dans le grand verre de Duchamp peut-être un système, une machine, un meta-modèle du *devenir-majoritaire*. La machine de Duchamp pourrait être une machine d'inscription de la différence créatrice, et une loi de passage, d'affectation des vouloir-vivres orientés dans le *domaine de la mariée* qui leur conviendrait *naturellement* : celui qu'ils auraient co-construit. La machine célibataire serait alors une machine-leurre, comme les capes agitées devant le taureau pour la corrida : un vide destiné à héberger/ résorber les *dérappages* inévitables de vouloir-vivres aveugles. En même temps ces *dérappages*, ces *sorties* seraient enregistrées constituant pour chaque *célibataire* un *espace d'inscription*, un corps, une réputation, des limites, des accès ; tout un ensemble de paramètres et de réglages éthiques et esthétiques qu'il serait possible d'enregistrer numériquement¹⁰⁷. L'individu deviendrait alors, par chacun de ses actes *designer* d'un environnement interactif : la totalité de sa relation au monde devenant subordonnée à l'enregistrement de son mode d'apparition (avec autant de paramètres et de systèmes de mesures qu'il est possible d'imaginer). Big Brother n'appartient plus au domaine du possible, Hal s'est évanoui dans nos retroviseurs, l'ordinateur que j'utilise est plus puissant¹⁰⁸ et ce n'est rien. Si chaque individu est le designer de sa propre vie, il peut sans doute modifier son design aussi souvent que n'importe quel artiste a le droit de revenir

¹⁰⁷ Et peut-être pour cela construire des machines-villes célibataires qui seraient des zones d'enregistrement de différences comportementales, autant de réseaux de stoppages-étalon permettant de prendre les mesures des déviations et autres détournements ou variations climatiques opérées à l'intérieur des moules par les porteurs.

¹⁰⁸ Au point d'être classé par le pentagone dans la catégorie des armes de destruction massive (de codes symboliques) et interdit à la vente dans les pays de l'axe du mal défini par GWB.

sur sa toile (et commettre un *repentir*). Mais il est aussi possible, et c'est un peu ce qu'aurait fait Marcel Duchamp ; de ne pas changer de design, de rester attaché à un mode d'apparition, quel qu'il soit. Peut-être Duchamp a-t-il hésité pendant huit ans avant de dater et signer le grand verre *dans un état d'inachèvement définitif* par peur de se trouver lui-même enfermé dans une structure qui *aurait tout prévu*. Peut-être aura-t-il finalement laissé de l'espace *indéterminé, imprécis* afin de pouvoir lui aussi continuer à se mouvoir, à s'imaginer des *devenirs-extérieurs* radicaux, afin de se laisser des *espaces de fuite* en réserve. Peut-être est-ce la peur mais peut-être était-ce aussi son design que de construire un mur au bout de la ligne de fuite, un mur ou plutôt un enfermement, une *papamobile*, avec filtre-écran diviseur catégorisant ou autre ; d'où peut-être aussi la confusion ; l'incomplétude, le non-sens. Peut-être son intention est-elle de provoquer l'indécidabilité, de la rendre non pas visible, non pas logiquement démontrée par une accumulation de symboles rigoureusement arrangés, ordonnés, non pas même au moyen d'une démonstration rhétorique, beaucoup plus simplement : en la créant, pour lui-même, comme aura.

Hasard-en-boîte VS devenir-machine-agricole

Il nous faut bien refaire le compte de Duchamp et considérer son apport aussi sous l'angle des science de l'information et de la communication. Si l'urinoir, le grand verre et autres *actes* duchampiens peuvent être considérés comme *actes communicationnels*, il est possible de lui accorder le crédit d'une réflexion sur l'usage de l'information. Dans son œuvre, nous pouvons tracer une ligne de coupure définitive qu'il a d'ailleurs lui-même mise au centre, comme le sexe rasé d'étant donné. En précisant plus loin qu'il n'y avait rien au centre¹⁰⁹. Disons que Duchamp agrège du savoir, de la matière informationnelle, d'abord peut-être intuitivement mais ensuite consciemment, ou du moins le fait-il croire puisqu'il passe deux ans enfermé dans une bibliothèque. Une fois constitué un *corps informationnel*, se pose la question de *l'applicabilité*. Un corps informationnel ne peut être appliqué que par rapport à un champ de production alors qu'il est constitué dans n'importe quel champ. Ensuite intervient la notion d'éthique, qui est en résumé le mode d'apparition d'un corps d'information dans un champ déterminé ou non. Apparition qui peut aussi instituer un champ¹¹⁰ qui pourra alors devenir, une fois retourné en champ d'investigation, une source d'inspiration (ou de répulsion, si vous avez du goût). Mais le devenir machine agricole du pendu femelle est peut-être aussi cette production du soi. Reprenons l'histoire du pendu-femelle dans son ensemble, dans toutes ses manifestations révélées/ enregistrées par Duchamp. Il semblerait que dans une première phase que l'on notera *vierge* le pendu femelle accumule des informations en utilisant pour cela des mécanismes de séduction enfantins, aux cylindres bien faible. Dans une deuxième phase, *le passage de la vierge à la mariée* que l'on pourra aussi noter *mise à nu de la mariée par ses célibataires*, il semblerait que la femme produise son apparition. Mais peut-être dans cette deuxième phase est-elle toujours en cours d'accumulation. En même temps qu'elle *produirait* déjà son être comme *performance*, comme *présence*, comme *domaine du possible* ou pire, éventuellement *source de l'imaginaire radical*¹¹¹. La phase suivante, notée par Duchamp

¹⁰⁹ *Les celiataires sont dépourvus de centre de vie* et c'est là l'origine des *litanies du chariot*.

¹¹⁰ Peut-être cette institution vient-elle combler le manque, l'impossibilité de nommer une application qui dépasse, qui déborde de son champ initialement prévu d'application ou qui en croise plusieurs.

¹¹¹ Deux clins d'oeils à Castoriadis pour cette notion d'imaginaire radical et à Eugène Zamiatine pour avoir dépeint dans *nous autres*, Gallimard, collection l'imaginaire ; le choc produit par le renversement brutal des paradigmes ; situation vécue et racontée deux fois par le personnage-auteur, une première fois lors de la découverte des nombres complexes et de la fameuse racine de moins un, et une deuxième fois lors de l'apparition de I., venant relativiser et déprécier la valeur de O., qu'il abandonnera alors à ses désirs d'enfants.

machine agricole consisterait en la phase industrielle. Le savoir-faire acquis, maîtrisé, il serait possible d'envisager une production stable, planifiée, dans un devenir machine automatique. Si nous considérons la mariée et le *pendu femelle* dans son ensemble comme une théorie Duchampienne de l'évolution des représentantes du féminin, la production du soi, de fragments du soi se ferait sous plusieurs modes. Avec les célibataires, la mariée chercherait la définition, la critique afin de sélectionner les modes d'apparition, le goût; la couleur, les parfums de ce qui constituera ensuite sa *production* en tant que *machine agricole*. La matière à filaments pourrait être cet ensemble d'armes de séduction qui permettraient à la vierge de se faire une *clientèle*, de se constituer une aura, de se créer une *identité réseau*. De l'autre côté, les célibataires choisissent aussi peut-être entre plusieurs *mariées* ou ils sont *designers* de la mariée, d'une génération de mariées définies par la conjonction des désirs des célibataires. Comme nous l'avons vu, il n'est pas impossible que les célibataires soient ensuite amenés à se rencontrer, à partager un *domaine de la mariée* qui leur soit commun parce qu'ils auraient défini les mêmes paramètres, auraient désiré la même princesse. Et la modernité comme la peinture ou la postérité pourraient aussi être des mariées : des sujets créés par un désir commun, partagés par des célibataires ayant en seul commun ce partage, cette co-crédation qui n'implique pas qu'ils se connaissent par ailleurs. L'ensemble des peintres d'une époque co-crédait la peinture de l'époque. peut-être, mais les marchands, les critiques et les acheteurs, les amateurs, les regardeurs aussi. Cette théorie du devenir pourrait s'énoncer plus abstraitement : production, dans un premier temps d'un corps informationnel par agrégation de savoirs puisés dans différents champs ; test ensuite ou en même temps de ce corps tout entier ou de fragments de ce corps par application locale dans un champ, dans des situations diverses ; définition de postures permettant de rendre applicable ce corps ; solidification, réification de ces postures comme outils ou agents communicationnels (et éventuellement comme valeurs d'échange), production de ces postures (corps d'information et mode d'application/ apparition) en fonction de la demande ou de fins internes. Nous ne sommes pas si éloignés de la définition donnée par Habermas de l'activité communicationnelle en opposition au travail¹¹². Selon cet auteur, l'activité rationnelle par rapport à une fin serait la forme la plus courante du travail, alors que l'activité communicationnelle serait discussion sur les fins (ou au moins sur les moyens et leur rationalité relative) et ne viserait pas un but prédéterminé¹¹³ mais serait sous-tendue par la recherche de réciprocité. Ce serait au cours de

¹¹² Jürgen Habermas, *La technique et la science comme idéologie*, Gallimard, collection tel.

¹¹³ Quel qu'il soit : fin de l'histoire, résolution des différences, production des corps parfaits...

cette discussion que se cristaliseraient, se définiraient, se performeraient les esthétiques et éthiques différentes. Et nous touchons encore à cette limite infime, *infra-mince* comme l'est le voile de la mariée entre une activité communicationnelle recherchant la réciprocité, la co-définition et une activité communicationnelle rationnelle par rapport à une fin¹¹⁴, quelle qu'elle soit qui pourrait être considérée comme un travail. Et peut-être l'abandon par Duchamp de la peinture comme mode d'expression serait le mode d'apparition d'un refus de devenir professionnel de la communication, d'un refus d'avoir à appliquer pour toujours dans le même champ, pour toujours avec les mêmes éléments de vocabulaire, les mêmes recettes. Duchamp aurait alors cherché à se produire comme être applicable dans le plus grand nombre possible de champs tels que les échecs, le cinéma, la musique¹¹⁵ mais aussi peut-être la communication ou le commerce. La fameuse coupure sur laquelle serait bâtie la modernité séparant les créateurs des consommateurs-spectateurs serait peut-être la crise de la modernité que Marcel Duchamp aurait tenté de dépasser, en creusant un chemin de sortie, une issue de secours dans un devenir-designer qui serait une émancipation. La limite de ce désir de contrôle, de programmation et de rationalisation de soi et de l'extérieur sera produite à la même époque par les différents fascismes, auxquels répondent les diverses *désorganisations* du monde opérées par la physique et les artistes. D'où découlent peut-être aussi la *beauté d'indifférence* de Marcel Duchamp et la recherche sur le hasard : plutôt se laisser guider que tenter d'imposer une esthétique ou une morale. Peut-être alors les *auto-mises-en-boîte* opérées par Marcel Duchamp participent aussi de la construction de sa posture *méta-ironique* : mettre son hasard personnel en boîte, ou plutôt mettre en réserve des hasards générables en réalisant des structures déformables qui prendraient la mesure d'un hasard particulier : celui de n'importe quel utilisateur possible. Comme s'il avait voulu créer des espaces expansibles, ready-made déformables dans lesquels du vouloir-vivre pourrait se territorialiser s'inscrire aléatoirement.

¹¹⁴ Comme pourrait l'être l'auto-production de soi ou ce que Castoriadis nomme *l'auto-institution*.

¹¹⁵ France musique diffusait le dimanche premier juin 2003 une variation, un tirage de l'*erratum musical* inséré par Marcel Duchamp dans la *boîte verte*. Il s'agit d'une ensemble de quatre-vingt dix notes de musique devant être tirées au sort puis jouées, dans l'ordre du tirage sans aucune intention ou intonation particulière, de façon égale.

Actualité des problématiques soulevées par Duchamp : réalité et effacement de la frontière symbolique.

L'inachèvement définitif comme ressort et contrainte de la modernité

Dans un court article¹¹⁶, Habermas définit l'inachèvement comme ressort de la modernité. Il y aurait selon lui, nécessité de laisser toujours des rêves inaccessibles afin de maintenir l'état de tension vers le futur nécessaire au fonctionnement des sociétés modernes. Et bien sur il dénonce dans le même article le rôle de *corruption* des artistes au sein de la modernité, qui représenteraient une forme de critique radicale interne à l'organisme social. Mais, en même temps, il reconnaît que les artistes jouent aussi ce rôle de façon à maintenir la tension vers un inaccessible ailleurs. Peut-être l'abandon des exigences entrainerait une baisse de régime qui pourrait scléroser la machine économique et sociale. Peut-être le maintien des conditions dures pour les célibataires de la modernité, pour les *nouveaux entrants* est-il nécessaire afin de maintenir élevé le niveau d'exigence qualitatif des appartenants/ participants de la modernité. Peut-être est-ce nécessaire comme un vaccin pourrait l'être pour un organisme afin qu'il se prépare à recevoir de telles attaques. Peut-être est-ce nécessaire de maintenir un passage obligatoire par la *machine célibataire* afin de permettre à chaque individu de se donner tous les éléments nécessaires à la constitution de son utopie, de son *domaine de la mariée*. Mais une autre question reste posée par Duchamp, la question du devenir-artiste¹¹⁷ et de son inscription dans une époque qui, comme presque toutes les autres avant elle ne laisse le choix aux artistes désireux d'être libres que *la liberté de mourir de faim*¹¹⁸. Peut-être le talent de Duchamp est-il de parvenir à concilier un ensemble innombrable de contraintes simultanées et à les résoudre en son être, les incarnant dans des devenirs ou les laissant s'émanciper sous forme de ready-made les contenant qui seraient comme des réservoirs d'idées accessibles et mobilisables différemment pour chaque regardeur par quelque acteur désireux de leur inventer de nouveaux devenirs signes. Comme autant de bornes délimitant un champ, balises mobiles,

¹¹⁶ Jürgen Habermas, *la modernité, un projet inachevé*, Minuit, collection critique, #413, 1981.

¹¹⁷ Qui est pour Deleuze un devenir-minoritaire, au même titre qu'un devenir animal ou un devenir-femme. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit.

¹¹⁸ Max Horkheimer, Théodore Adorno, *la dialectique de la raison.*, Gallimard, tel. 1947.

retournables (elles le sont déjà, donc aucun scrupule ne peut empêcher de les retourner de nouveau) pour produire de nouveau de l'actuel, du réel. Autre point intéressant : la création par Duchamp d'une identité-réseau : corps d'information et de savoir-faire + infinité de possibles. Marcel Duchamp restant de toutes façon comme lien, comme système d'organisation de ce corps, structure particulière et mode d'apparition relativement prédictible. Peut-être Marcel Duchamp s'est-il désigné comme porteur de littérature et d'aventures surréalistes possibles, enfermé dans une boîte verte qui serait son corps ; ce qui serait aussi une réponse au dégoût du corps affiché par la plupart des modernes *déterritorialisés*.

Mysticisme et schizophrénie

Pour Régis Debray¹¹⁹, l'un des plus grands dangers produits par l'ère de l'image c'est le schizophrène. Beaucoup de versions du schizophrène : Deleuzienne, Foucauldienne, Palo Altiste... Pour Deleuze et Guattari¹²⁰, le schyzo est celui qui refuse de se laisser territorialiser ; la vie est organisée en fonction d'une loi de l'échange, de rôles symboliques auxquels le schyzo accepte de croire comme à un événement extérieur, mais auquel il refuse de participer ; le schyzo Deleuzien fuit en permanence et ne respecte pas les codes. Non pas qu'il ne le connaisse pas, mais plutôt qu'il ne s'imagine pas avoir autre chose que le mauvais rôle et donc il vit dans un système de valeurs qui lui est propre, un peu comme s'il inventait un fuseau horaire pour lui tout seul. Le schyzo Foucauldien¹²¹, c'est quelqu'un qui refuse de se laisser enfermer dans une pathologie : quelqu'un sur qui les catégorisations thérapeutiques n'ont plus prise, quelqu'un sur qui les traitements n'ont plus prise non plus puisque, quelle que soit la pathologie qu'on essaie de lui attribuer, le schyzo reterritorialise plus loin, comme s'il connaissait déjà la maladie et son traitement et se positionnait face au médecin comme ayant déjà essayé cette cure là. Le schyzo Foucauldien, c'est celui sur lequel toute tentative d'application d'un traitement éprouvé échoue : on lui a déjà fait. Et pourtant non, mais il en est si convaincu que tout glisse effectivement sur lui : c'est à croire que tous les schyzo sont reliés : chaque tentative vécue par un membre du groupe aurait alors été vécue en rêve par tous les habitants de la mole qui vit la partie "patients" de l'institution psychiatrique. Rien de neuf qui

¹¹⁹ Régis Debray, *vie et mort de l'image*, Folio essais.

¹²⁰ *Anti-oedipe, capitalisme et schizophrénie*, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Editions de Minuit.

¹²¹ Michel Foucault, *histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, collection tel.

puisse nourrir sa machine à rêver, sa seule force de production : aucune nouvelle catégorie délirante : le schyzo se rendort et répond comme il a déjà dit avant. Le schyzo des palo-altistes¹²² est différent : il est l'idiot du groupe social : celui sur lequel reposent tous les échanges symboliques : comme il n'y a pas dans la pièce qui se joue devant lui de rôle qui lui convienne, il lui en est commis un d'office : en général celui dont personne ne veut. On peut tout attribuer au schyzo, il ne s'en défend pas. Des flux d'informations le traversent parmi lesquels il ne semble faire aucun tri. Le schyzo est dit, comme un poème par le groupe social qui l'entoure.

D'une certaine manière, à sa façon, le schyzo vit dans l'espace de la représentation : dans cet espace, il choisit le non-être, l'absence de caractères définis, comme si son seul désir était de voir s'arrêter la machine sociale, de la rendre inopérante, caduque. Mais c'est ce qui ne peut lui être pardonné, la machine sociale des représentations fonctionnant comme machine à gratifications uniquement lorsqu'elle détecte un comportement qu'elle a déjà classé comme positif. Mais le schyzo a parfois de la chance : parfois un code non encore accepté et reconnu passe par lui alors que les autres membres du groupe ne le connaissent pas encore. Les autres membres du groupe jouent leur partition habituelle et le schyzo arrive en cassant le code, en produisant l'indécodable. Le mysticisme serait la croyance en une réunion possible du divin et de l'humain, une foi religieuse intense et intuitive. La modernité, pourtant destinée, conçue pour être un abri anti-religieux, une construction rationnelle permettant d'éviter le recours aux dieux produirait en même temps du mysticisme : une croyance trop grande aux images, une adhésion trop imaginaire à ses valeurs. Trouble de la communication, la schizophrénie rend l'individu incapable d'intégrer avec son milieu car il ne parvient pas à trouver un accord, une adéquation entre l'image qu'il se fait de lui-même et l'image que les autres ont de lui et qu'ils lui renvoient. Dans ce dialogue constant avec son environnement pour essayer d'aboutir à une vision commune de son rôle, de sa place dans la communauté, l'individu schizophrène est amené à faire des tentatives de définitions de sa personnalité, son but étant de parvenir à faire accepter l'image qu'il a de lui. De là on peut déduire que le schizophrène va avoir tendance à radicaliser ses positions ou au contraire à tenter de minimiser ses différences selon la qualité de la relation qu'il a avec son milieu. Il possède un système de valeurs qui ne semble pas cohérent mais qui pour lui l'est tout à fait, et même plus que celui des personnes qu'il

¹²² *La nouvelle communication*, florilège d'articles ou d'extraits d'ouvrages de plusieurs participants au collège invisible de Palo-Alto : Samuel Jackson, Gregory Bateson, Paul Watzlawick, entre autres. Ouvrage paru au Seuil en livre de poche.

fréquente. Le schyzophrène ne peut comprendre les encouragements de son milieu comme tels car il ne pense pas être moins bien qu'eux mais au contraire, plus avancé. Peut-être n'est-ce là qu'une des formes de la schyzophrénie, mais on pourrait essayer de construire pour les besoins de notre analyse un modèle de schyzophrénie qui se manifesterait lors de l'adhésion du sujet à une éthique mystique qu'il tenterait de confronter avec ces perceptions de la réalité ; notre sujet pourrait avoir développé une telle conviction envers ce système de valeur mystique qu'il trouverait la réalité matérielle forcément décadente, compromise, salissante. Ayant développé cette double croyance en une perfection inatteignable (ou seulement par une longue et douloureuse purification dont le terme même resterait incertain) et une réalité imparfaite, le sujet serait alors pris dans un piège, entre deux feux : le désir de réaliser son rêve de perfection en se soumettant à une discipline et une éthique aussi stricte que le sont ses règles, et le besoin de vivre parmi les autres hommes tout en ayant peur d'attraper par leur faute des maladies, de se laisser corrompre par eux et de perdre son idéal.

Comme nous ne disposons pas d'un sujet idéal qui répondrait parfaitement à cette description et qui fonctionnerait selon cette double croyance, il nous faut en inventer un et tenter de voir comment il interagirait avec son environnement. En fait, le but serait d'inventer un schyzophrène idéal et d'écrire l'histoire de cette réconciliation de l'image intérieure et de l'image extérieure.

Supposons un individu qui croirait en Dieu au sein d'un milieu social qui n'y croirait pas. Cet individu aurait rapidement deux alternatives : renoncer à sa croyance pour se ranger à l'opinion dominante ou tenter de convertir les autres pour les faire adhérer à sa croyance.

Un rapport de forces se met en place entre l'individu et son milieu pour résoudre ce conflit. Soit le groupe parvient à imposer sa réalité au récalcitrant et celui-ci renonce à sa croyance en reconnaissant son invalidité, soit l'individu arrive à démontrer le bien fondé de sa croyance et remet en cause les valeurs du groupe qui adhère alors à sa croyance par intérêt.

Il nous faut développer un peu cette alternative et les deux possibilités de résolution du conflit que nous venons d'évoquer. Dans les deux cas l'individu remet en cause la réalité du groupe social au sein duquel il vit, il refuse cette réalité au nom de valeurs qu'il juge supérieures (absolument ou relativement). Le groupe social auquel il appartient est lié par une reconnaissance commune de ce qu'est la réalité. De cette adhésion commune à une réalité découlent un certain nombre de valeurs, de lois, regroupées en un système qui permet le fonctionnement de cette réalité, l'échange entre les membres de la communauté, les rapports

du groupe avec les autres groupes, avec son environnement. L'individu schyzophrène ne reconnaît pas cette réalité et refuse de se soumettre aux lois qui en permettent le fonctionnement. Ce refus ne peut être motivé que par la croyance en un système de lois plus cohérent ou plus moral, ou plus juste. Il n'est pas question que ce refus soit motivé par l'adhésion à une croyance qui rendrait l'individu plus asservi. Les deux alternatives que nous évoquions se posent alors ainsi : soit le groupe social constitué parvient à détruire le système de valeurs de l'individu récalcitrant pour le faire adhérer à la réalité, en lui démontrant par l'exemple ou par la privation de droits le danger qu'il encourt en refusant de se plier ; soit l'individu parvient à démontrer sa puissance et la valeur de sa croyance par un dépassement des règles établies. Dans ce cas, il est nécessaire que l'individu parvienne à montrer que sa croyance est plus valide que la croyance établie car elle donne de meilleurs résultats y compris lorsqu'elle est utilisée conformément aux lois en vigueur. Ainsi, l'individu montre que les lois auxquelles il adhère ne vont pas à l'encontre des intérêts du groupe mais au contraire permettent de les renforcer ou de rendre plus efficace le fonctionnement du groupe social.

L'individu schyzophrène regarde le monde, il en construit une représentation qui est une tentative de compréhension du fonctionnement du monde. Il déduit de cette représentation un mode d'interaction avec le monde qui est son éthique. Ce qui fait de lui un schyzophrène, c'est qu'il ne reçoit pas son éthique du monde, mais qu'il la construit en opposition à celle qui régit le monde. Persuadé que les lois sur lesquelles repose son éthique transcendent la réalité existante, il refuse de se soumettre aux lois du monde qui lui semblent inférieures aux siennes. En quoi les lois du monde peuvent-elles être inférieures aux siennes ? L'individu peut considérer que les lois du monde sont relativement inférieures si il les considère comme lui étant moins favorables ; dans ce cas il va développer une éthique qui lui permettra de donner le change et de faire croire à son adhésion aux valeurs dominantes tout en agissant selon son système de valeurs personnel. Le risque encouru par le sujet est de se faire démasquer et de voir son système de valeurs démembré par les tenants du système en vigueur. L'individu gravement atteint peut considérer que ses lois sont absolument supérieures aux lois établies ; dans ce cas l'individu élabore un système qui lui permet de comprendre les lois en vigueur tout en les réfutant. Notre schyzophrène mystique rentrerait plutôt dans la deuxième catégorie : il fonde sa croyance non pas sur un rejet des valeurs dominantes, mais sur un dépassement de ces lois pour parvenir à un système de valeurs qui soit plus profitable non pas seulement à lui-même mais à l'ensemble du groupe social. Il cherche non pas à détourner la loi à son

profit, mais à révéler dans la loi des incohérences, des insuffisances, des dysfonctionnements, des déséquilibres.

Nous parlons pour l'instant de croyances de l'individu schyzophrène. Le croyant n'est pas forcément en mesure de tester la validité de ses constructions théoriques de réalités utopiques. Il nous semble cependant important de distinguer ces deux types de schyzophrénie pour nous concentrer sur la seule qui paraisse curable, dans le cas où l'individu atteint croit à une réalité fonctionnant selon des lois absolument supérieures aux lois qui régissent la réalité où même qui lui semblent régir la réalité.

Il semble qu'un exemple permettra de rendre plus compréhensible ce schéma et il me semble que Marcel Duchamp puisse constituer un assez bon exemple¹²³. Il va de soi que nous ne retiendrons de Marcel Duchamp que ce qui sera nécessaire à l'illustration de ce discours, que nous allons interpréter son œuvre en rapport avec ces prémisses. Nous allons donc construire un Marcel Duchamp qui puisse servir de cobaye à notre expérience et essayer de lire son œuvre comme une tentative de résolution d'un conflit casuistique qui portait à la fois sur une définition de l'art, de l'artiste, du regardeur et de leurs rapports respectifs.

Le devenir-designer et l'échange obligatoire

L'un des objectifs de ce texte était de tracer les contours de la frontière entre créateurs et spectateurs afin de rendre cet obstacle inopérant. Le devenir-designer serait peut-être une voie de sortie de la sensation de perte de contrôle de la réalité, d'une réalité trop fluide, trop insaisissable. L'individu qui se définirait lui-même et qui chercherait à construire avec d'autres un univers adapté à ses désirs prend bien sur le risque d'une exposition de ses désirs. C'est peut-être aussi cette porte que Duchamp tente de laisser ouverte, la bloquant avec un urinoir qui pourrait servir d'étalon-limite à ce qui est acceptable. Il est sans doute possible d'imaginer l'individu en designer de postures utilisables dans des espaces ou des situations déjà connues

¹²³ Mais on aurait pu aussi prendre des exemples plus *frais* et tout aussi hypothétiques (dans le sens où la vision qui en serait donnée ici serait volontairement tirée dans le sens d'une adéquation aux idées défendues dans ce texte). Beaucoup d'exemples dans les mouvements artistiques de la fin du vingtième siècle, notamment dans le rap français : les groupes NTM (qui sont les seuls à revendiquer l'esprit de Saint-Denis, l'un des plus anciens lieux mystiques de France) ou Assassin (qui revendiquent plutôt une proximité avec l'éthique des moines tibétains).

ou bien imaginer radicalement des scénarii de situations nouvelles ou bien s'inscrivant dans des situations partiellement connues (et instaurant des déviations) ou bien créant des situations radicalement nouvelles. Ces designs peuvent être intentionnés ou non, orientés rationnellement par rapport à un but ou ouvrir vers de l'indéterminé, de l'inconnu, comme des amorces de pistes, des ouvertures de portes sur des espaces inconnus à créer à plusieurs, en ne connaissant pas à l'avance les scénarios des autres participants. C'est là peut-être que réside le pari de Duchamp : créer des structures ouvertes au jaillissement de l'imprévisible, créer des champs du possible et un *ouvre-champ*¹²⁴.

L'œuvre de Duchamp, nous l'avons vu échappe, résiste, fuit devant l'analyse. Il semble qu'il ait volontairement cherché à rendre impossible toute tentative de réduire sa démarche à une idée fixe¹²⁵, à un style¹²⁶, qu'il ait tenté par tous les moyens d'échapper à une quelconque catégorisation, même auto-instituée. Le fait qu'il ait abandonné officiellement toute activité artistique au profit des échecs lui permit tant qu'il était officiellement en vie et que n'avait pas été révéllée l'existence d'*étant donné*, d'échapper à la contrainte d'exister politiquement en tant qu'artiste, de représenter politiquement les artistes et son existence en tant qu'être uni-orienté dans un devenir-grand-artiste. Peut-être Duchamp souhaitait tout simplement *faire une œuvre qui ne soit pas d'art*. Peut-être souhaitait-t-il faire une œuvre qui ne soit qu'un point d'interrogation, en aucun cas une réponse définitive. Peut-être aussi était-ce pour lui une façon d'instituer un modèle souple, adapté à des conditions changeantes et d'inscrire cette possibilité dans la vie : in bio graphein. Ainsi, Marcel Duchamp libère les artistes de la contrainte de représentation. Les artistes ne sont pas là pour créer des modèles mais sont des expérimentateurs. Ils ne cherchent pas à imposer une norme ni même à imposer un standard, ce qui est le mode de conquête des industries de la technologie de l'information. Il sera toujours possible, *pour faire un ready-made inversé d'utiliser un Rembrandt comme table à repasser* ou l'œuvre de Duchamp comme porte d'entrée au *paradis moderne*.

¹²⁴ Il y a bien des ouvre-boîte et des ouvre-bouteille. Il y aussi des *porte-bouteilles*, pourquoi pas des *porte-champ*, des individus porteurs de champ et détenteurs d'un style particulier d'application, de réadaptation de ce champ à d'autres conditions climatiques ou d'autres types de production.

¹²⁵ Rappelons-nous que c'est *l'idée fixe ascensionnelle* qui guide le célibataire aveugle dans son devenir porteur d'uniforme dans la machine célibataire du grand verre.

¹²⁶ Duchamp déclarait vouloir peindre *mécaniquement* afin d'échapper à la limitation du style de la *patte*. ; désir qui peut s'identifier au refus de se laisser enfermer du schyzophrène de Deleuze et Guattari.

Bibliographie

Aimé Césaire, *cahier d'un retour au pays natal*, présence africaine, 1983, *poésie*.

Arman Y., *Marcel Duchamp joue et gagne*, 1984. (édition confidentielle, perdu au jeu).

Saint Augustin, *la cité de Dieu*, Editions du seuil, 1994, *points, sagesses*.

Anthony Blunt, *la théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, Gallimard, 1966, *idées/ arts*.

Brune François, *le bonheur conforme, essai sur la normalisation publicitaire*, Gallimard, 1987, *nrf*.

Baudrillard Jean, *l'échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976, *bibliothèque des sciences humaines*.

Buskirk M., Nixon M., *The Duchamp effect, essays, interviews, round table*, an October book, Edited by Massachusetts Institute of Technology and October Magazine, 1996.

Cornelius Castoriadis, *les carrefours du labyrinthe*, Seuil.

De Certeau Michel, Giard Luce, *arts de faire, l'invention du quotidien*, Gallimard, 1990, *folio*.

Pierre Cabanne, *Marcel Duchamp, ingénieur du temps perdu*, entretiens, Somogy, 1995.

Jean Clair, *Paradoxe sur le conservateur, (précédé de) de la modernité conçue comme une religion*. L'échoppe, 1988.

Jean Clair, (dirigé par), *Duchamp : colloque de Cerisy. Tradition de la rupture ou rupture de la tradition ?*, Union Générale d'Éditions, 1979, *le monde en 10/ 18*.

Jean Clair, *sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Gallimard, 2000, *Arts et artistes*.

Jean Clair, *considérations sur l'état des beaux-arts, critique de la modernité*, Gallimard, 1984, *nrf*.

Chalumeau Jean Luc, (sous la responsabilité de) *marcel Duchamp, le cercle d'art*, 1995, *découvrons l'art du vingtième siècle*.

Le Corbusier, *quand les cathédrales étaient blanches*, Denoël Gonthier, 1983, *médiations*.

David Le breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Presses Universitaires de France, 2001, *quadrige*.

Malek Chebel, *le corps en Islam*, Presses Uinversitaires de Frnce, 1999, *quadrige*.

Dante Alighieri, *la divine comédie*, flamarion, *GF bilingue*.

Derrida Jacques, *l'écriture et la différence*, Seuil, 1967, *Points Littérature*.

De Duve Thierry, *du nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture de la modernité*, minuit, 1984.

Debray Régis, *vie et mort de l'image. une histoire du regard en occident*, gallimard, 1994, *folio*.

Duchamp Marcel, *Duchamp du signe*, flammарion, *champs*.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *l'anti-oedipe, capitalisme et schyzophrénie* Minuit, 1972, *critique*.

Gilles Deleuze et Félix guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1986, *critique*.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991, *critique*.

Jean-Philippe Domecq, *artistes sans art ?*, Esprit, 1999, *Agora Pocket*.

Mircea Eliade, *méphistophélès et l'androgynie*, gallimard, 1962, *idées*.

Mircea Eliade, *le mythe de l'éternel retour*, gallimard, *folio essais*.

Michel Foucault, *histoire de la folie à l'age classique*, gallimard, 1976, *tel*.

Michel Foucault, *surveiller et punir, naissance de la prison*, gallimard, 1975, *bibliothèque des histoires*.

Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Payot, 1988, *la petite bibliothèque Payot*.

Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, traduit par Marie Bonaparte, gallimard, 1977, *idées*.

Sigmund Freud, *malaise dans la civilisation*, traduit par Odier Ch., Odier J., Presses Universitaires de France, *bibliothèque de psychanalyse*.

Sigmund Freud, *Moïse et le monothéisme*, traduit par Anne berman, gallimard, 1948, *nrf*.

Gibson M., *mouvement dada et Marcel Duchamp*, nouvelles éditions françaises, 1991.

René Guénon, *l'ésotérisme de Dante*, gallimard, 1957, *tradition nrf*.

Jürgen habermas, *la technique et la science comme idéologie*, gallimard, *tel*.

Jürgen Habermas, *la modernité, un projet inachevé*, Minuit, 1981, *critique n° 413*.

Max Horkeimer et Théodore Adorno, *la dialectique de la raison*, gallimard, *tel*.

Michel Houellebecq, *extension du domaine de la lutte*, J'ai lu, 1998.

Franz Kafka, *la colonie pénitentiaire*, gallimard, 1948, *folio*.

Bruno Latour, *nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, la découverte, 1991.

Jack Lindsay, *les origines de l'alchimie dans l'Égypte gréco-romaine*, éditions du rocher, *gnose*.

Michel Mafessoli, *du nomadisme- vagabondages initiatiques*, librairie générale française, 1997, *le livre de poche, biblio, essais*.

Claude Mossé, *histoire d'une démocratie: Athènes*, Seuil, 1971, *points, histoire*.

Friedrich Nietzsche, *l'antéchrist*, Union générale d'éditions, 1967, *le monde en 10/ 18*.

Friedrich Nietzsche, *éléments pour la généalogie de la morale, écrit de combat*, librairie générale française, 2000, *livre de poche*.

Octavio Paz, *deux transparents : marcel duchamp et lévi-strauss, Marcel Duchamp et le châteu de la pureté*, traduit par Monique Fong-Wust, gallimard, 1970, *nrf*.

Erwin Panofsky, *idea, contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, gallimard, 1989, *tel*.

Joël de Rosnay, *l'homme symbiotique, regards sur le troisième millénaire*, Seuil, 1995.

Dictionnaire des symboles, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Robert Laffont/ Jupiter, 1982, *bouquins*.

Calvin Tomkins, *duchamp et son temps*, time life, 1973.

Paul virilio, *la vitesse de libération*, Gallilée, 1995, *l'espace critique*.

Paul Virilio, *la machine de vision*, Gallilée, 1988, *l'espace critique*.

Paul Watzlawick, *les cheveux du baron de Münchhausen, psychothérapie et réalité*, Seuil, 1991, *la couleur des idées*.

Dictionnaire Wittgenstein, hans-johann Glock, gallimard, 2003, *bibliothèque des idées*.

Yves Winkin, textes recueillis et présentés par, *la nouvelle communication*, Seuil, 1981, *points, essais*.

Table des matières

Sur Marcel Duchamp et la crise de la modernité	1
La raison dansante	1
LA MODERNITÉ REPOSERAIT SUR UNE SÉPARATION NETTE ENTRE OBJET ET SUJET, ET ENTRE MÉDIATION (DONT LA CRITIQUE SERAIT UNE FORME) ET CRÉATION.	9
De la compréhension à la modification	9
Une construction orientée ?	11
De la collaboration à la corruption	12
LA RADICALISATION DES MOUVEMENTS D'AVANT-GARDE ARTISTIQUES AU DÉBUT DU VINGTIÈME SIÈCLE POURRAIT-ELLE ÊTRE VUE COMME UNE AUGMENTATION DE LA DISTANCE ENTRE CES DEUX PÔLES, NÉCESSITANT UN TRAVAIL DE MÉDIATION DE PLUS EN PLUS IMPORTANT (DÉVELOPPEMENT DES DISCOURS VISANT À RENDRE POSSIBLE L'ACCEPTABILITÉ DU PROJET AU DÉTRIMENT DE SA RÉALISATION) ?	14
De la représentation à l'interprétation	14
Du modèle au miroir	16
EN QUOI L'ŒUVRE DE MARCEL DUCHAMP SERAIT-ELLE LA RADICALISATION EXTRÊME DE CETTE COUPURE ?	19
De l'inacceptable en art	19
Nu descendant un escalier	20
Fountain	24
L'objet rédimé	28
Étant donné : 1) la chute d'eau, 2) le gaz d'éclairage	30
Est éthique	41
	104

Pour en finir avec <i>étant donné</i>	47
LA PRODUCTION DE LA MODERNITÉ COMME IMAGE DU DÉSIR ET L'AUTO-ALIÉNATION À CE DÉSIR SERAIENT ÉVITABLES. LIGNES DE FUITE PAR MARCEL DUCHAMP.	52
Une œuvre complexe et insaisissable	52
Un mode d'emploi	54
Les réseaux de stoppages-étalon.	56
Les moules mâlics	58
Les tamis et la broyeuse	60
Le domaine de la mariée	65
Une défense ou un antidote ?	68
Devenir <i>machine agricole</i> ?	70
La constitution de l'art ?	75
Définition du <i>feu</i> Duchampien	79
Émergence et institution	82
Imposteur : inscripteur de posture ?	84
Situationisme ou parasitisme ?	88
Hasard-en-boîte VS devenir-machine-agricole	90
ACTUALITÉ DES PROBLÉMATIQUES SOULEVÉES PAR DUCHAMP : RÉALITÉ ET EFFACEMENT DE LA FRONTIÈRE SYMBOLIQUE.	93
L'inachèvement définitif comme ressort et contrainte de la modernité	93
Mysticisme et schizophrénie	94
Le devenir-designer et l'échange obligatoire	98
BIBLIOGRAPHIE	100
	105

TABLE DES MATIÈRES	104
BIOGRAPHIE DE MARCEL DUCHAMP	107
DESIGN ET PARANOÏA	107
LA PRINCESSE ET LE TAUREAU MAGIQUE	107
BIOGRAPHIE DE MARCEL DUCHAMP (RÉSUMÉ)	108
L'initiation et les premières tentatives	108
La recherche de nouvelles formes.	109
La reconnaissance : vendange tardive	111
DESIGN ET PARANOÏA	113
LA PRINCESSE ET LE TAUREAU MAGIQUE	123

Appendices

Biographie de Marcel Duchamp

Design et paranoïa

La princesse et le taureau magique

Biographie de Marcel Duchamp (résumé)

L'initiation et les premières tentatives

Marcel Duchamp naît à Blainville, en Haute Normandie en l'année 1887. Son grand-père était peintre et graveur, son père notaire. Il aura cinq frères et sœurs : Gaston (né en 1875 et qui deviendra le peintre Jacques Villon), Raymond (né en 1876 qui deviendra le sculpteur Ducham-Villon), Suzanne (née en 1889), Yvonne (née en 1895) et Magdeleine (née en 1898). La famille était très liée et partageait un intérêt commun pour la musique, l'art, la littérature et les échecs. Poussé par ses deux frères, qui l'initient, il commence à peindre les paysages de Blainville en 1902.

En 1904, ayant terminé ses études secondaires, il rejoint ses frères à Paris et étudie la peinture et le billard à l'académie Jullian. Il peint des toiles représentant sa famille, ses amis et des paysages dans le style post-impressionniste. En 1905, recalé au concours d'entrée à l'école des beaux-arts de Paris, il obtient en revanche le certificat d'ouvrier d'art et travaille pour un imprimeur à Rouen, ce qui lui permet d'échapper à la deuxième année de service militaire. Il dessine des caricatures pour "le courrier français" et "le rire". En 1906, il s'installe chez son frère à Paris (Montmartre) et recommence à peindre. En 1909, il expose deux toiles au salon des indépendants à Paris, trois au salon d'automne et participe à la première exposition de la société normande de peinture moderne.

En 1910 il peint ses premières toiles importantes, marqué par l'influence de Cézanne et des fauves. Il participe aux réunions du groupe de Puteaux, qui ont lieu chez son frère. Il y côtoie Albert Gleizes et Jean Metzinger, qui sont les premiers à tenter une théorisation du cubisme, Fernand Léger, Guillaume Apollinaire et Francis Picabia. En 1911, il s'essaie au cubisme et réalise une série de dessins et tableaux présentant les postures, les figures opposées de deux joueurs d'échec, peint une étude du *nu descendant un escalier* et son premier tableau ayant un sujet mécanique : *moulin à café*. Il expose au salon des indépendants, au salon d'automne et participe à une exposition cubiste à la galerie d'art ancien et d'art contemporain à Paris. En 1912, il peint le *nudescendant un escalier n°é* et le présente au salon des indépendants. Il la retire alors que les juges (dont font partie ses frères) lui suggèrent d'en changer au moins le

titre qui, par sa suggestion du mouvement et le manque de netteté de la figure balance dangeureusement entre cubisme et futurisme. Il quitte alors Paris pour Munich. Il y peint *la vierge, la mariée, le passage de la vierge à la mariée* et rédige les premières notes relatives au grand verre, qu'il agrège en vue déjà de la publication des *boîtes*. De retour à Paris, il annonce son intention d'arrêter la peinture et de chercher un emploi. Il deviendra pendant deux ans bibliothécaire à la bibliothèque Sainte-geneviève à Paris.

La recherche de nouvelles formes.

En 1913, son tableau *nu descendant un escalier* sera la vedette de l'Armory show à New York, par le scandale et l'incompréhension qu'il succite. Les quatre toiles envoyées là-bas sont vendues. Il réalise son premier ready-made : la *roue de bicyclette* et entame la réalisation des éléments du grand verre : *broyeuse de chocolat n° 1, trois stoppages-étalon* et *glissière contenant un moulin à eau*. Il commence à élaborer un système de calculs sur l'espace-temps et crée une composition musicale basée sur le hasard. En 1914, il édite à trois exemplaires la *boîte*, recueil des premières notes relatives au grand verre.

En 1915 il débarque à New York, accueilli comme une célébrité et y rencontre les époux Arensberg qui deviendront ses principaux collectionneurs, ainsi que les photographes Man Ray et Alfred Stieglitz. Il invente le mot *ready-made*, achète deux panneaux de verre et commence à travailler sur le grand verre. En 1916, il accepte de figurer parmi les fondateurs du salon des artistes indépendants de New York, qui reprend la devise de celui de Paris : "ni jury, ni récompenses". Il expose deux ready-made et cinq peintures et dessins à la galerie bourgeois de New York et participe à une exposition avec Jean Crotti, Metzinger et Gleizes à la galerie Montros. En 1917, il préside le comité d'accrochage du premier salon des indépendants de New York et y envoie sous le pseudonyme de Richard Mutt la fontaine qui sera refusée par le comité. Il démissionne de ses fonctions de président et publie les faits, illustrés par une photo de son urinoir dans une revue créée pour l'occasion : *the blind man*. En 1918, il peint sa dernière toile : *Tu m'* pour Katerine Dreier et part vivre neuf mois à Buenos Aires quand les Etats-Unis entrent en guerre. Il commence à développer un goût prononcé pour les échecs.

En juillet 1919, il retourne à Paris et habite chez Picabia. Il participe aux réunions dada (avec aussi André Breton, Louis Aragon, Tristan Tzara et Paul Éluard) et réalise le ready-made *L.H.O.O.Q.*. Il retourne à New York en janvier 1920, travaille avec Man Ray sur son premier projet motorisé : *plaques de verre rotatives* et donne naissance à Rose Sélavy, son personnage féminin, qui signera plusieurs ready-made et de nombreux jeux de mots. Il fonde avec Man Ray et Katherine Dreier la Société Anonyme, qui présentera vingt quatre expositions, publiera des catalogues, organisera de conférences et constituera une collection d'art contemporain international de plus de six cent pièces. En 1921, il réalise avec Man Ray des expériences cinématographiques et publie *New York Dada*. En 1922, il passe la plupart de son temps à travailler sur le grand verre, fait des expériences sur la numérologie et ses applications sur le jeu. En 1923, il signe le grand verre, le laissant *dans un état d'inachèvement définitif*. Il rentre à Paris et y restera jusqu'en 1942. Il se consacre désormais sérieusement aux échecs, participant à des tournois et championnats. Le public pense qu'il a arrêté toute forme de création artistique.

En 1924, il essaie une martingale à la roulette de Monte-Carlo, travaille sur la *sphère rotative*, devient champion d'échecs de Normandie et apparaît dans le film *entracte* de René Clair. En 1925, il dessine l'affiche pour le championnat d'échecs international de Nice et participe à la compétition; En 1926, il réalise avec Man Ray et Marc Allégret le film *anémic cinéma* qui regroupe ses expériences optiques. Il organise des expositions (notamment pour Brancusi) et fait du courtage d'art. Le grand verre est présenté au public pour la première fois à Brooklyn et sera cassé lors du voyage retour, ce qui fait dire à Duchamp : "broken heart à Brooklyn" et l'oblige à renforcer le verre par adjonction de quatre plaques de verre autour de l'original. En 1927, il tente de se marier et décide de divorcer après une semaine de vie commune. En 1931, il devient membre du comité de la fédération française d'échecs et membre de la fédération internationale d'échecs. En 1932, il invente le terme *mobile* pour définir les constructions de Calder. Il publie en 1934 la *boite verte* contenant les notes et photos préparatives du grand verre. En 1935, il produit une série de six photoreliefs, qu'il présente sans succès au concours Lépine. André Breton publie la première tentative d'étude du grand verre parue dans le numéro d'hiver du *minotaure*. En 1936, il participe au salon surréaliste de Londres et à l'exposition *art fantastique, dada et surréalisme* au musée d'art moderne de New York et répare le grand verre. En 1937, est organisée à l'arts club de Chicago sa première exposition personnelle. En 1938, il organise en tant qu'arbitre l'exposition internationale du surréalisme à la galerie des beaux arts de Paris et une exposition de sculptures contemporaines

pour la galerie Guggenheim-jeune à Londres. En 1939, il publie un volume de jeux de mots¹²⁷, fait don d'une obligation de Monte-Carlo¹²⁸ au musée d'art moderne de New York¹²⁹ et travaille sur la reproduction du grand verre qui doit être incorporée dans la *boîte en valise*. Celle-ci sera publiée en 1941 et contient des maquettes et reproductions de tous ses travaux importants, constituant un musée portatif Marcel Duchamp. La même année, il commence à écrire une trentaine d'essais critiques d'artistes pour le catalogue de la Société Anonyme. Il rentre à New York en 1942 où il retrouve les autres surréalistes en exil.

La reconnaissance : vendange tardive

En 1945, le numéro de mars de la revue *view* est entièrement consacré à Marcel Duchamp, ce qui constitue la première anthologie compréhensive de textes sur son travail. Le musée d'art moderne de New York achète le *passage de la vierge à la mariée* et la galerie d'art de l'université de Yale organise une exposition itinérante de la famille Duchamp. L'année suivante débute la réalisation de *étant donné*, qui lui prendra vingt ans et ne sera réveillée qu'après sa mort. En 1947, après une visite à Paris afin d'aider Breton à préparer une exposition surréaliste, il peint à la main 999 seins en caoutchouc intitulés *prière de toucher*. En 1949, il participe à une table ronde de trois jours sur l'art moderne à San Francisco et, en 1950 il finit d'écrire les études critiques commencées en 1941 et fait don au musée de Philadelphie de la collection des époux Arensberg, dont il est le conservateur. En 1952; il travaille avec Hans Richter sur *8x8*, un film consacré aux échecs et répartit la collection de Katherine Dreier, dont il est l'exécuteur testamentaire, entre la galerie d'art de l'université de Yale, le musée d'art moderne de New York et le musée de Philadelphie. Les époux Arensberg décèdent à leur tour en 1953 et Duchamp installe l'année suivante 43 de ses œuvres leur ayant appartenu au musée de Philadelphie dans la section réservée à Marcel Duchamp du musée de Philadelphie.

¹²⁷ *Morceaux moisis* par Rose Sélavy

¹²⁸ Émises par Duchamp comme billets de souscription lors de son expérience visant à conclure une recherche sur les *martingales absolues*.

¹²⁹ C'est la première de ses œuvres à être installée dans un musée.

En 1957, une exposition sur les frères Duchamp est organisée par le musée Guggenheim et Duchamp donne à la fédération américaine des arts une lecture importante sur le processus créatif. En 1958, Michel Sanouillet publie *marchand du sel*, écrits de Marcel Duchamp. L'année suivante sort le catalogue raisonné de Robert Lebel sur Marcel Duchamp et deux expositions sont organisées pour l'occasion à la galerie Hune de Paris et Sydney Janis à New York. Il devient membre du collège de pataphysique, au grade de *satrae transcendant* et *maître de l'ordre de la grande gidouille*, grade le plus haut accordé. Il est élu l'année suivante à l'institut national des arts et des lettres de New York et commence à intéresser les artistes américains Robert Rauschenberg et Jasper Johns. Il reçoit en 1961 le doctorat *honoris causa* par l'université de sciences humaines de Détroit, est interviewé deux fois pour la série *monitor* de la B.B.C. et participe à l'exposition *art in motion* (art en mouvement) présentée au musée Stedelijk d'Amsterdam et au musée d'art moderne de Stockholm. En 1963, une première retrospective importante *par ou de Marcel Duchamp et ou Rose Sélavy* est organisée au musée de Pasadena, Californie et les répliques de ready-made réalisés par Ulf Linde sont exposés à la galerie Buren de Stockholm. En 1964, une interview filmée par Jean Marie Drot pour la télévision française : *partie d'échecs avec Marcel Duchamp* remporte le premier prix du festival international du film de Bergame en Italie. En 1965, la galerie Cordier de New York organise une exposition intitulée *pas vus et ou peu vus de par Marcel Duchamp Rose Sélavy 1904-64* dans laquelle sont présentés 90 pièces provenant de la collection Mary Sisler et qui n'avaient jamais été présentés.

En 1966, il achève et signe *étant donné* et aide à organiser une exposition au profit de la fédération américaine des échecs. Une première retrospective est organisée en Europe à la Tate Gallery de Londres. Le film *rebel readymade* réalisé par Tristram Powell est diffusé par la B.B.C. dans le cadre de l'émission *new release* et la revue *art et artistes* lui consacre son numéro de juillet. L'année suivante, il réunit les notes, photographies et explications relatives au montage d'*étant donné* alors qu'Ocatvio Paz publie la monographie *Marcel Duchamp ou le château de la pureté*. En 1968, après avoir pris ses dispositions pour qu'*étant donné* soit donné au musée de Philadelphie et participe à quelques performances musicales et cinématographiques, en particulier avec John Cage. Dernière phrase, inscrite en épitaphe :

d'ailleurs, ce sont toujours les autres qui meurent.

Design et paranoïa

Pour Baudrillard, le design semble être une notion impure, indigne de la philosophie. Un simulacre, un artifice, un des objets de la séduction. Le design comme arme de guerre du capitalisme. Dans la machine de guerre capitaliste, le design aurait le visage de Janus, le dieu aux deux visages. Un côté souriant, séduisant, celui dont parle Baudrillard, mais aussi un côté symbolique que Baudrillard, peut-être ne veut pas voir, ou refuse d'intégrer dans l'échange symbolique. Si le design a un visage séduisant côté public, on peut supposer qu'il ait aussi un visage plus sombre, qui équilibrerait ce premier visage. Quelle est la part sombre du design, quelle pourrait être cette fonction équilibrante du design ?

Le design serait une arme de guerre de la machine capitaliste. Il faut peut-être étudier le design dans ses rapports avec la mercatique et la publicité. On pourrait dessiner une structure, une machine complexe qui repérerait des comportements, des modes de faire, des pratiques, des désirs, des rêves... une machine qui serait capable d'analyser, de recouper, de mettre en catégories, en boîte, des modes de vie, des pratiques qui intégreraient les déviations observées pour les intégrer. Dans cette machine, l'industrie culturelle jouerait bien sûr un rôle, peut-être de prescripteur, mais ce qui nous intéresse ici, c'est le design : comment, une fois des pratiques décodées, le design parvient à les condenser dans un objet par une opération presque magique de création d'aura autour de l'objet ?

Par un chemin presque Duchampien, le designer prend un objet, le plus souvent un outil ou instrument utile. Autour de cet objet, de cette fonction, il crée un corps, une peau. Duchamp aurait peut-être voulu, avec ses objets-dard, insister, rendre visible la frontière entre l'objet industriel, "designé" et l'objet sans fonction, d'art. Le bijou, le gadget seraient aussi sur cette frontière peut-être. Le design enrobe une fonction et la sacralise peut-être, lui donne du poids, oblige, ou tend à contraindre l'utilisateur au respect, au respect de la norme. L'objet carrossé, statufié, magnifié par le designer n'est plus un vulgaire outil, qu'on peut maltraiter, il est presque une œuvre d'art, une pièce de collection, un fétiche. Du moins, c'est peut-être l'idéologie capitaliste qui cherche à nous le faire croire. Mais si l'objet est ready-made, prêt à porter, est-ce qu'il ne contient pas aussi un mode d'emploi, une one best way to use it ? L'interaction entre design de l'objet et design de processus nous conduit du design comme art au design comme paranoïa.

Le design de processus nous renvoie à la notion de lignes de fuite du désir chère à Gilles Deleuze. Avec l'espoir de ne pas trop galvauder le mot, il nous faut considérer peut-être comme valable l'idée renaissante selon laquelle le design renverrait à un concept, à un idéal préexistant. Pour Erwin Panofsky, l'idea, les concepts sont depuis Platon pour toujours déposés dans la cité idéale (on n'ose dire *de Dieu*), à la fois transcendants aux matérialisations/représentations de ces concepts/ prototypes et à la fois ils sont immanents à chaque fragment.

Notre postulat (notre espérance/croyance, mais c'est peut-être un mythe moderne) est que le designer a d'abord devant lui des *personnages en quête* de décorateur. D'après les analyses des marketistes, il a devant lui un utilisateur-type, un cœur de cible en fonction duquel il doit concevoir son produit. Il connaît ou croît connaître les désirs de ce consommateur idéal et tenter de s'y adapter. Ce qui nous fournit un premier angle de critique : comment le designer peut-il prétendre répondre par une solution technique, par un emballage, par une valorisation extérieure de l'objet aux problèmes concrets des utilisateurs-type identifiés par les services marketing de son entreprise ?

Supposons que les analyses de ces services aient été justes, et que le designer parvienne à concevoir un objet qui puisse satisfaire tous les besoins de son utilisateur-type, Il constitue un objet idéal, qu'il inscrit dans le monde abstrait, idéal de la publicité. Autour de l'objet lui-même, le designer a imaginé soit des décors, soit des modes de vie, soit des usages, soit des images. La question est de savoir si la flèche touche son cœur de cible. Nous pouvons ici ouvrir un nouvel angle critique : le design comme piège, construction de piège. Si le détournement par l'usage anémique repéré comme déviance par les services marketing est retourné comme solution technique par le design, est-ce qu'on ne peut pas lire ce procédé comme tentative de réintégrer dans la norme des pratiques qui tendraient à diverger, à échapper au système de classification capitaliste ?

Si le détournement est une tentative de réappropriation des objets, tentative d'échapper à la mécanisation/normalisation des pratiques selon le *one best way*, on pourra peut-être regarder le design comme une tentative de recodage de ces pratiques subversives. La critique radicale proclamerait qu'il s'agit là d'un enfermement, d'une aliénation. Si nous avons d'abord une tentative d'émancipation, de réappropriation de l'espace, de reconstruction individuelle de l'environnement par construction de micro-territoires échappant au contrôle de la machine

capitaliste puis, une intégration de ces pratiques dans une deuxième phase de reconstruction artificielle, nous lisons castration, limitation. Mais nous pourrions lire sauvegarde.

Peut-être n'allons-nous pas assez profondément dans l'archéologie de la notion de design lorsque nous la faisons débiter chez Platon. Peut-être les égyptiens déjà, avaient établi ce processus qui consiste à recréer artificiellement, à représenter comme l'idéal des objets qui leur étaient essentiels. Les pyramides pourraient être vues comme des magasins. Non pas des supermarchés, mais des entrepôts, ou plutôt des collections de connexions. Les symboles des objets sont peints sur les murs et le pharaon s'enterre avec ceux-ci. Ces traces sont peut-être constitutives d'un lien à l'objet que le pharaon souhaite ne pas perdre même au delà de la limite ultime. Des liens vers des objets qui seraient en quelque sorte constitutifs de sa personne. Et peut-être aussi l'enregistrement sous forme de schémas du *one best way*, du processus permettant d'aboutir à cet objet parfait garantie de la satisfaction totale du besoin. Là où nous voyons l'image d'un dieu qui assurerait la pérennité d'une fonction en l'échange d'une citation, d'un rituel qui lui garantirait son existence éternelle, il ne faut peut-être voir que l'enregistrement d'une méthode, d'une technique, d'un processus garantissant l'obtention du produit répondant parfaitement à un besoin identifié.

Cette perspective aussi est critique, avec les lunettes du psychanalyste, peut-être. La stabilisation de l'environnement idéalement opérée par les pharaons relève peut-être de la paranoïa, du désir de contrôle absolu, d'une pulsion de mort qui est peut-être négation du désir, renoncement au désir en échange de la satisfaction garantie des besoins. Mais nous avons aussi dans ce cas un revers de la médaille : si pour le pharaon, le design de l'environnement inclut le maintien, la stabilisation de cet environnement et le design de processus garantit la pérennité, la conservation du processus ; ce design est aussi une architecture : établissement d'une structure, d'une zone de transcendance et d'une loi de répartition des statuts, positions, lois de l'échange, fonctions, flux codés. Comme dans le socius primitif, on peut relever/voir/reconstituer la machine sociale construite par le pharaon pour garantir la satisfaction éternelle de ses besoins. Dans cette machine, le pharaon est au sommet. Il désigne des fournisseurs de services et produits et dessine/représente le produit tel qu'il satisfait optimalement ses besoins.

Cette critique a déjà été énoncée par Freud dans *Malaise dans la civilisation*. Pour lui, la civilisation implique le renoncement aux pulsions. Renoncement à l'instinct sexuel et sublimation de cet instinct, adhésion au socius contre respect du processus. Mais on peut

radicaliser cette critique en allant jusqu'à voir dans la soumission au processus, le renoncement aux désirs d'absolu, le renoncement à la transcendance individuelle pour garantir la pérennité, le maintien de la structure. Enfermement accepté ? Echange équitable ? Contrat social ? Pacte d'alliance ? La transcendance ne peut se faire que dans la soumission au processus. La canonisation, l'enregistrement de la déviance ne peut peut-être en dernière analyse se faire que selon un processus établi. Encore un *one best way*. C'est celui qui est visible dans le grand verre de Duchamp. Filtres. Personnages/ characters/ situations/ épreuves/ évaluation/ jugement/ Procès/ canonisation/ mise à l'épreuve/ intégration.

Avec le design de l'épreuve, on entre peut-être dans la dimension de l'échange symbolique. Si le design vise à "piéger" des déviances, à les normaliser, à les canaliser à travers des dérivations, des filtres, on peut retourner l'épreuve comme recherche d'une autre adéquation. Alors que le design emballerait, encadrerait des déviances dans un univers limité, l'épreuve serait designée en fonction non plus d'un utilisateur idéal, mais pour un individu particulier capable de répondre à un besoin insatisfait. L'épreuve devient alors une porte de sortie hors de la loi éternelle de la machine. De là, nous pouvons ouvrir une nouvelle perspective critique presque Haussmanienne de la philosophie comme design postural, de l'éthique comme design moral. Là encore, nous avons d'abord le repérage de tendances déviantes, anomiques et les réintégration dans la norme, leur sauvetage par extension du territoire de la norme ; le philosophe opticien créant/ ouvrant des catégories permettant de comprendre, de rendre admissible des pratiques déviantes alors que l'éthique vient en limiter la portée et le domaine d'application.

Nous pourrions considérer alors la philosophie comme décoration d'intérieur, architecture et ouverture de fenêtres. Représentation du monde dans lequel s'enfermerait le philosophe. À moins qu'il ne s'en libère en l'écrivant, en le rendant visible, en l'inscrivant, en l'enfermant dans un livre, un lieu, une époque. Limitation. Mais imprégnation aussi. Et design possible à ouvrir. La philosophie comme boîte à outils conceptuels, la philosophie comme réservoir d'idées potentielles, multi-pliées, condensées, compressées. Complexe insaturé. Mais aussi constitution, construction de réseaux de connexions, schèmes cognitifs, structures du penser et de l'agir. Une philosophie pourrait très bien être traduite/ instrumentalisée pour construire une machine aliénante. Mais la philosophie est-elle design de loi de fonctionnement, design de système clos, fini, décodé, déconstruit et cerné, limité dans ses possibilités d'extension ou est-elle ouverture de portes, comme autant d'épreuves pour des devenirs et non plus des pièges

pour désir, des réseaux de stoppage-étalons, des circuits de dérivation/ captation des flux de désir non-territoriaux par création perpétuelle de réponses techniques/ simulacres.

Reste ensuite le mythe comme design de processus de canonisation. Le mythe fondateur d'une épreuve/ processus d'initiation/ intégration/ préservation. Le mythe comme design de solution finale ? Peut-être faudrait-il encore revenir à Marcel Duchamp et à son *traité des fins de partie d'échecs* ? Le mythe comme écriture de la différence ? Le mythe comme inscription dans la loi d'une différence, d'une errance qui est exil puis retour et instauration d'une nouvelle loi qui intègre la différence produite et confère au héros son statut de demi-Dieu, qui restera vivant au moins aussi longtemps que durera sa légende. Légende qui se redit par les répétitions et les détournements qui s'agrègent autour d'elle comme un méta-texte, hypertexte dont le lien central serait le mythe originel. De là, le mythe comme design/ construction d'une ligne de fuite du désir, d'une dérivation/ piège d'énergie libidinale, de vouloir-vivre primaire, animal. Et nous retrouvons encore à l'œuvre le processus de rationalisation et de contrôle du paranoïaque. Ou nous admettons avec Mac Luhan que, le medium c'est le media, et que les mythes ne sont pas tous des devenirs-minoritaires, mais que certains peuvent aussi être des devenirs-majoritaires puisqu'ils constituent des chemins éprouvants mais desquels il est possible de sortir triomphant en respectant le processus. Où tout est question de compréhension, d'outils perceptuels, instruments analytiques, instances de jugement, éthique, casuistique, comportements. Et nous accédons peut-être au Dieu numérique de Leibniz, et la vie devient test permanent, avec réponse immédiate par zéro ou un. Oui et Non.

Seul un normand pouvait trancher dans le beurre. En proposant des instruments de mesure souples et produits par le hasard. Des structures à déformation programmée. La réintroduction de l'humour et de l'ironie. Alors la vie devient jeu et design permanent. Si l'art est partout, pourquoi faire de l'art, demandait Ben. Échange symbolique généralisé, répond Baudrillard. Les mythes deviennent autant de machines à gratification. Autant de portes ouvertes pour la réalisation du désir. Jeux vidéo, paradis artificiels, narcissiques ? Joy-machine ? Utopie ? Mais si tout devient jeu, tout devient stratégie. Là, deux perspectives critiques ont été ouvertes récemment par Baudrillard dans *les stratégies fatales* et Derrida dans son projet d'accidentologie. Si le mythe est construction d'une ligne de fuite et dérivation/ canalisation du désir d'émancipation qui semble être une porte de sortie mais qui se révèle n'être qu'un ascenseur, un ligne de transcendance, alors l'accident ou la fuite peuvent être des portes de sorties et de créations de nouvelles lignes, voire, de nouveaux espaces. Mais la fuite peut aussi être à la fois évitement des stratégies fatales de repli sur soi ou d'enfermement volontaire ou

passif dans des pathologies et refus de se laisser reterritorialiser, même dans l'urstaat. Encore Duchamp et sa fuite, la mise sous verre du rêve dont la réalisation pourra toujours être recherchée plus tard. Création, ouverture d'un espace pouvant se dilater.

Première frontière entre design de processus et inscription de processus. Inscription de processus par réalisation fondation d'un mythe. Et recréation du mythe comme épreuve initiatique/ rituel d'intégration. Si l'écriture du mythe est une traduction en processus d'intégration/ détournement/ recodage des flux, l'inscription du mythe est création d'espace. Rien ne nous dit que la traduction du mythe en processus soit la seule voie possible de traversée du mythe. Il est possible à chaque utilisateur de creuser de nouvelles galeries, de créer de nouvelles dérivations. D'y cacher peut-être des univers virtuels pliés. Le fameux pli Deleuzien ou le ready-made à *bruit secret* de Duchamp. Autant d'espace vierges pour ouvreurs de littérature potentielle. Si le design est en amont de la réalisation (distinction établie par Da Vinci entre les bons et les mauvais artistes) et si le design est tentative de création d'un premier, d'une différence originelle, d'une révélation de l'incrédible, il est ouverture et abandon de virtualités qui sont les résidus du design comme processus de mise à l'épreuve du concept. La question de l'inclusion ou non de ces résidus et de leurs devenir nous ouvre une nouvelle perspective critique. Soit ces résidus doivent être considérés comme les erreurs ayant permis d'aboutir à la réalisation/ solution, ce qui est une première façon de les sauver, soit ils peuvent être recyclés et réutilisés comme point de départ, ouverture vers des univers inexistantes, non encore avendus, découverts dans lesquels ces prototypes auraient pu être considérés comme des solutions adéquates.

Et le design devient création d'univers parallèles, univers oniriques, utopies, réceptacles qui auraient pu accueillir les résidus qui sont peut-être des formes plus proches du concept original et dont le produit finalement visible dans l'univers du regardeur ne sont en fait que des traductions/ déformations/ adaptations. Ce qui nous renvoie à la cité idéale comme prémisses, lieu de création du prototype dont toutes les matérialisations ne sont que des traces, y compris la transformation en concrétude. La cité idéale comme lieu d'émergence de ce qui est désigné. Où le design devient langage et dialogue, rhétorique. Dialogue du designer avec ces clients, dialogue au cours duquel le designer ne vend peut-être que l'adhésion à une société en l'échange de la préservation de la singularité. Dialogue qui est échange symbolique et conservation du patrimoine de différence. Echange symbolique puisque ce qui est échangé c'est le rêve comme espace privé contre la matérialisation d'une partie du rêve dans l'espace public. Et échange symbolique généralisé lorsque le design, en se matérialisant devient

peinture sur la réalité et échange entre la cité de Dieu et la cité des hommes, matérialisation de la cité idéale et conceptualisation, préservation/ enregistrement de la différence, des nuances, des détournements, des singularités, traduction de ces détournements en catégories.

Nous pouvons alors envisager le design comme partie d'un processus thérapeutique. Imaginons que le processus de pathologie/ guérison soit un design de processus d'individuation dont l'enjeu serait une reterritorialisation de l'individu en la cité idéale. Dans la perspective Kafkaïenne, la machine repère les déviations et les inscrit sur le corps de la victime. Si nous envisageons le design comme levier potentiel de retournement de la machine capitaliste, nous pouvons l'envisager non plus comme machine punitive, machine de guerre, mais machine de gratification. La machine designée repérerait des comportements nouveaux et tenterait de les traduire en solutions techniques. Ces solutions techniques pourraient être testées puis ensuite proposées aux utilisateurs qui en feraient la demande ou qui auraient prouvé leur réaction positive à ce nouveau comportement. La machine comme lieu d'enregistrement de différences positives et récompense par réponse aux déformations reçues.

Le design devient méthode, manière d'attacher à l'objet des pièces jointes. L'objet est demandé pour des besoins déjà identifiés, mais il inclut une réponse à des questions non encore posées. Comme dit Houellebecq, "quelqu'un a pensé la moquette grise du TGV". Ce qui renvoie le regardeur à la conscience de la limitation de son univers. L'univers qu'il utilise comporte des parties qu'il n'aurait pu concevoir, qui dépassent ces capacités de conceptualisation : il ne peut imaginer le processus de production de l'objet qui est proposé à son regard. Mais il est obligé d'accepter l'objet qui lui est proposé si l'objet fait preuve d'une fonctionnalité réelle, c'est à dire s'il répond à un besoin identifié et non totalement satisfait. L'acceptation de l'objet est clôture de l'échange symbolique. L'acceptation de l'objet est renoncement à la maîtrise de l'univers, renoncement à l'autorité. L'acceptation de l'objet que l'on n'aurait pu concevoir est soumission au créateur de l'objet, soumission à une autorité transcendente qui maîtrise le processus de production/ reproduction de cet objet.

Nous pouvons aussi envisager la psychanalyse comme design intérieur. Processus d'intériorisation de la norme. Dans la psychanalyse, à partir des symptômes, le psychanalyste recherche des symptômes analogues dans le mythe ou les catégories psycho-cliniques. Par analogies, essais d'application, confrontation aux faits, le psychanalyste essaie de réduire son patient à un cas, ce qui équivaut à un enfermement dans un type. Prisonnier de son enveloppe psychanalytique, le patient n'a plus qu'à attendre la guérison. Mais nous pouvons supposer

qu'en bon designer, Freud a aussi imaginé/ construit un processus de guérison, qui est une mise à l'épreuve. Le processus d'individuation assisté par la psychanalyse. Le patient confie ses rêves à l'analyste. Le psychanalyste soumet ce matériau à une confrontation aux mythes et aux cas. Lors de cette confrontation, des analogies sont trouvées, qui vont permettre au psychanalyste d'envoyer à son patient des designs, des scénarios de sortie possible de la pathologie dans laquelle il pourrait être enfermé. Les deux sont liés. Le psychanalyste envoie à la fois des analogies avec des cas, qui sont censés constituer chez le patient une instance de refoulement et à la fois des possibilités de reterritorialisation dans le mythe, qui sont autant de tentatives de reconstruction du désir, mais un désir qui soit compatible avec la morale, un désir dépollué, rendu socialement acceptable. Là encore, nous nous trouvons avec un résidu : ce que le patient ne pourra ni ne voudra vivre, ce qu'il rejettera comme non-soi.

Pharaonisme, capitalisme, égoïsme peuvent être réduits ensemble à une paranoïa : le désir de contrôle absolu sur un univers modelé, construit par le patient. Un système clos dans lequel un nombre fini d'objets entrent en interaction selon des lois déterminées. L'accident, la déviance, la mort, la rupture de code, le surgissement de l'inconnu sont exclus de l'univers désigné du paranoïaque et sont autant de portes de sortie pour les objets du paranoïaque.

L'industrie culturelle comme cure psychanalytique de masse. Dans le processus de normalisation-réduction de l'individu, celui-ci abandonne son potentiel de destruction en échange d'un mode de vie satisfaisant et garanti par le maintien de l'ordre. L'industrie culturelle est la machine qui reterritorialise/ enregistre des différences, des déviances et les conduit dans un devenir adapté. C'est pour cela peut-être que le star-système est une machine de canonisation qui enregistre des anomalies et en fait des catégories. Le star-système comme tube digestif de la machine capitaliste ? ou comme centre de recyclage ? Ou comme réseau de récupération de l'énergie ? L'industrie culturelle construirait des leurres, des images narcissiques censées canaliser l'énergie positive des regardeurs. En enregistrant des défauts comme norme, l'industrie culturelle parviendrait à capter aussi les flux d'énergie négative, destructrice. Ce qui est aussi une technique éprouvée par les fondateurs de religion. Le miroir aux alouettes. Mais si le design est premier, qui est le designer ? Existe-t-il quelque part la trace d'anciens designs qui seraient enfouis sous les structures de la modernité et qu'un geste pourrait réactiver ? Pour mesurer un écart par rapport à la norme, il est nécessaire que la norme soit première. Créer une norme, c'est designer un processus, une épreuve, un test par lequel vont passer des regardeurs, des acteurs, des curieux, des essayeurs. La réaction des cobayes va déterminer la valeur du test. Créer une classification, un ordre, une structure, une

loi de l'échange, c'est créer un terrain de jeu dans lequel des acteurs vont par la façon dont ils entrent en interaction avec l'artefact laisser une trace, une déformation du processus considéré comme norme. Cette déformation, si elle est première va constituer un cas. Une nouvelle norme, une nouvelle ligne, une nouvelle loi de passage.

Le sujet designant agit en paranoïaque lorsqu'il construit un dispositif de canalisation/ transformation des énergies potentiellement négatives en énergies constructives et cohésives. Mais il agit aussi en constructeur d'univers. C'est un univers fonctionnel, intégralement instrumentalisé, mais c'est aussi un ensemble de liens qui tissent une mic-société d'échange généralisé. Que cette structure apparaisse comme une société de domination, c'est le mythe d'oedipe. Nous pouvons supposer, et c'est le parti-pris de Freud dans Moïse et le monothéisme que la structure soit suffisamment solide pour résister à la perte d'éléments qui se sentiraient à l'étroit sous la structure construite par le père-designer. Dans ce cas, ils n'ont qu'à, comme Moïse quitter le navire et errer dans le désert jusqu'à trouver une oasis au sein de laquelle ils pourraient reconstruire une organisation sociale stabilisée. Et rien ne prouve qu'elle puisse fonctionner différemment. Quelle différence pourrait-on concevoir, quelle différence structurale pour sortir/ échapper à la structure transcendente en berg ? Berg : pyramide positive sur plan d'immanence/ plateau de mesure des écarts/ déviations/ qualités. De l'autre côté du plan d'immanence, les valeurs négatives. Organisation inconnue. Tentative de forage : cas Dante : structure analogue à la structure positive, avec Satan en bout de chaîne alimentaire, les démons comme gestionnaires/ tentateurs... Un berg est l'ensemble des conditions de mesure/ attribution de la valeur d'un système clos plus tous les éléments compris dans cette loi de l'échange, tous les objets qui concourent à son fonctionnement. L'axe du berg : un absolu positif et un absolu négatif. Absolu positif : le rédempteur/ le pancréator. Absolus négatifs : çiva/ Satan/ Ben Laden/ Judas/ Hitler/ Tout cela forme une échelle des valeurs. Un axe, une colonne vertébrale/ verticale. Tout acte peut être mesuré sur cet axe.

L'échange symbolique aussi peut-être se laisserait territorialiser sur cet axe. Car il est échange d'une performance et de sa mesure sur l'axe contre un objet ou une autre performance. Il faut donc qu'il y ait accord sur l'équivalence. Il faut supposer une part positive égale à la part négative visible pour que l'échange soit acceptable par les deux parties. Alors designons Adolf hitler comme prototype de designer-chercheur en solution finale. Nous pouvons le voir comme une erreur, une déviance par rapport à la norme, à l'idéal que nous nous faisons du pancréator-rédempteur. En gardant à l'esprit que l'épreuve du feu est un rituel initiatique

ancien. Le feu comme purification, libération de l'attachement aux objets extérieurs dans lequel le sujet a investi sa raison, son pouvoir. Si le pharaonisme est paranoïa, c'est en ceci qu'il est conception du sujet comme dépendant d'un nombre fini d'objets pour toujours identiques à eux-même. C'est un système bloqué. Le passage du feu, le camp de concentration, la psychanalyse comme portes de sortie pour les objets ou les sujets réduits à une fonction, un poste une place dans l'ordre symbolique et physique de l'organisme-structure-corps du berg qui est émanation-crédation du paranoïaque. Et Lucifer devient mineur, œil du pancréator, scanner-identifieur de déviances/ pathologies qu'il enregistre en attendant son décodage par le rédempteur. Et le design de l'épreuve/sortie adéquate pour tous.

L'industrie culturelle et le design comme machines thérapeutiques ? Sur l'enfermement par l'uniforme, la contrainte par l'adaptation obligatoire aux objets, aux processus, on peut lire *Surveiller et punir*, de Michel Foucault. Mais on peut aussi regarder la machine industrielle comme une structure à zones de déformations programmées qu'on appellera épreuves ou tests. Ces zones de déformation constitueraient un plan d'immanence, une zone d'échange qui n'est pas un axe de mesure selon des normes fixes mais un appareil photographique capable de déceler des nuances, capable de relever et de conserver du *hasard en boîte*. Plan d'immanence où s'enregistre la différence, le dépassement, l'écart par rapport à la typologie des cas et des espèces, dans un devenir individuel. Et instrument de relevé des trajectoires constitutives, fondatrices de la coupure de l'individu d'avec le monde extérieur. Coupure qui est consacrée par la symbolisation/ représentation mythique de l'objet perdu. Et le mythe comme représentation du refoulé ou de ce qui a été perdu (le fils prodigue) et récit d'un dialogue, d'une négociation sur les conditions d'un retour possible. Et le design devient langage homme-machine. Et le designer paranoïaque discutant seul avec sa machine pendant que dans son dos les hommes vivent. Et nous retrouvons Molloy avec ses pierres que l'on peut imaginer pleines/ investies par lui; pierres qu'il suce, qu'il mâche, qu'il machine. Pierres organisées dans une ronde du plaisir, pierres qui dansent pour lui, plus capitaliste que le pharaon, puisqu'il ne réalise pas une des pierres mais il joue des pierres comme des touches d'un piano et devient empereur. Pierres qui deviennent autant d'instruments de séduction pour attirer les enfants, pierres bonbons, pierres jouets, pierres à bijoux.

La princesse et le taureau magique

Vaincre le taureau. Voilà un exploit héroïque, surhumain, qui dût provoquer des promotions sociales instantanées au chasseur dans sa tribu. Des promotions sociales qui, dans l'ordre social et symbolique devaient valoir au guerrier des distinctions, et des attributs lui permettant de rendre visibles ces distinctions. Nous supposons une tribu primitive archetypale. Dans cette tribu primitive, organisée comme un village, il y aurait un chef de village, probablement le plus valeureux guerrier, le meilleur chasseur. Les autres habitants du village se répartiraient en classes improductives (les enfants et les vieillards) et en fonctionnaires (chasseur est une fonction, éleveur aussi, cueilleur bien sur, mais aussi prêtre, sorcier, femme, chanteur, constructeur, rêveur,... on peut). Les habitants de ce village ne sont pas attachés à une fonction, mais la machine fonctionnelle reste identique, immuable. C'est la structure du groupe, du clan, qui est aussi, selon Levi Strauss une loi de l'échange économique, politique et symbolique.

Dans ce village, les enfants n'ont d'autre possibilité pour sortir de leur statut d'improductif que de territorialiser leur expérience dans la structure fonctionnelle. La structure fonctionnelle, quelle que soit son origine est organisée de façon à accueillir et détourner l'énergie au profit de son maintien. Elle est construite comme loi de l'échange, constitution, squelette organisationnel, structure cognitive et ne peut comprendre, recevoir que des actes conçus pour fonctionner selon ses lois. Du moins pour la structure révélée. Cela signifie qu'un acte, quel que soit l'actant ne peut être participatif que s'il est un acte codifié par la machine. La machine ne peut lire que des actes qu'elle connaît et peut reconnaître. Il faut qu'un précédent ait déjà eu lieu, auquel la machine pourrait confronter l'acte en train de se faire pour que celui-ci soit décodable par la machine comme bénéfique ou maléfique ou tout simplement comme événement. Cela signifie que si, dans le village, un jour, quelqu'un avait réussi à tuer le taureau qui menaçait la veuve et l'orphelin, et à assurer du même coup de la nourriture pour tout le village pendant tout l'hiver, il aurait eu sans doute l'accès si ce n'est à la place du chef au moins à son commerce, à son respect, ainsi qu'à celui des autres membres de la tribu.

Le premier avait eu droit à ce respect peut-être éternel, à un nom, à un blason. Lorsqu'un autre, plusieurs années après eût accompli de nouveau cet exploit, on ressortit les blasons, talismans et autres trophées créés pour l'occasion. Dans l'économie symbolique, nous dit Baudrillard, il n'existe qu'un ombre restreint d'objets pour un nombre, lui aussi limité de

participants. Tous les objets sont donc précieux. Ils sont parfois outils, bijoux, objets de prestiges, mais c'est surtout leur valeur en tant que signe de passage d'une épreuve initiatique qui va nous intéresser. Tuer le taureau, ce n'est pas tuer le dragon, mais ce n'est pas loin. Le taureau est plutôt chtonien, noir, pointu, violent, avide de rouge (= de sang). Le toréador est l'homme qui, glorieusement, revêtu de l'habit de lumière s'en va tel Saint Michel pour fendre le taureau et prouver la domination de l'homme sur l'animal, sur la force brute. C'est toute la position symbolique et spirituelle de l'homme qui est engagée dans l'arène. C'est Dieu, le Dieu des hommes qui affronte le totem taureau.

La loi est que l'homme doit vaincre l'animal pour que la transcendance et la domination que nous exerçons sur les animaux (et surtout la dure loi d'airain que nous faisons peser sur les bovins) puisse continuer à fonctionner. Donc tout homme qui réussit à vaincre le taureau assure par le fait la permanence de cette loi alors que le toréador qui échouerait face au taureau serait accusé d'avoir été indigne de l'humain, il serait dégradé au rang de moins qu'animal, danger pour la cohésion sociale, pour la position de l'homme dans la nature. Mais il nous faut changer de perspective pour revenir à notre sujet initial. Le village, c'est la machine capitaliste telle que désignée par les occidentaux. Dans ce village, le chef, c'est pour toujours celui qui fut crucifié et auquel nous n'en finissons pas de payer nos dettes. Saint Michel, c'est celui qui terrasse le dragon. Toréador, c'est celui qui terrasse le taureau. Dans cette zone d'échange symbolique, tuer l'animal sacré et dangereux qu'est le taureau, c'est être récompensé et selon la taille du taureau, le nombre et la qualité des spectateurs dans l'arène, la médaille pourrait être une lamborghini.

Nous avons une première loi d'attribution symbolique d'objet magique concernant l'objet lamborghini. Il s'agit, dans un dispositif comprenant un taureau, une arène, un public qualifié, de vaincre le taureau à l'aide d'épées, bandrilles et autres objets contondants. L'intelligence sur-animale de l'homme venant compenser sa légèreté.

Dans cette société telle que nous la vivons actuellement, nous n'avons plus souvent l'occasion de torréer. Aussi faut-il peut-être trouver une autre loi d'attribution du symbole. Si nous nous plaçons dans une perspective transcendante telle que soient placés au dessus d'un plan d'immanence quelconque (celui que nous sommes en train de définir) les "initiés" et en dessous les non-initiés. Si nous supposons encore que les initiés soient garants du processus d'attribution des médailles, ils seraient aussi bien sur les designers du processus, de l'épreuve et les juges de cette épreuve. Supposons que l'arène ne soit pas une arène de sable réel et que le

taureau ne soit qu'un ensemble d'attributs, le joueur (celui qui s'est placé dans la perspective d'une ligne de fuite du désir conduisant (à?) une lamborghini) n'a d'autre choix que de tuer le taureau et d'espérer ensuite que son acte puisse être validé par le jury. Nous supposons ici que le taureau serait conçu par les initiés pour tester la capacité qu'aurait un non-initié à le vaincre. Dans ce cas, c'est peut-être le concepteur du taureau qui gagnerait la lamborghini, qui ne serait qu'une traduction en langage machine de son taureau.

Mais supposon maintenant que le taureau ne soit pas conçu par en haut pour tester la vaillance des non-initiés, mais par la masse, par les habitants du village n'ayant pas accès au domaine du haut comme réponse au mythe de Saint-Michel. Nous devons faire un petit détour. Saint Michel terrassant le dragon, c'est bien sur un chevalier (donc un noble) terrassant un désir incontrôlable, irrépréhensible, infernal. Si nous nous replaçons dans le contexte médiéval, il n'est pas difficile de voir que ce qui s'oppose ce sont deux systèmes de valeurs : culture d'élite, classique, noble, divine contre culture populaire, irrévérencieuse, solidaire, ironique. Dans ce découpage de territoire symbolique, le taureau pourrait être conçu, en même temps que la princesse comme épreuve devant, par élimination permettre au territoire, au village de recevoir pour chef un prince ayant les qualités correspondant aux faiblesses du taureau. Les habitants du village désignent un taureau et une princesse. La princesse attire les princes célibataires par ses qualités : nous avons déjà une première sélection des candidats qui est esthétique (ceux-ci ne peuvent voir que ce qu'ils peuvent désirer, que ce qu'ils sont capables de considérer comme positif, ce qui renseigne les designers sur la qualité de l'âme des prétendants). Le taureau, ou le dragon, comme deuxième partie de l'épreuve permettra de mesurer les aptitudes du prétendant. Les designers ont conçu un taureau ou un dragon qui est l'expression de leurs peurs, qui est comme le résidu de toutes les attaques subies par la communauté. De toutes ces attaques subies, de toutes ces cicatrices, la communauté garde la mémoire et cette mémoire vient s'incarner, s'inscrire dans un taureau sacré, magique qui va servir de test, de pièce dans un dispositif d'élection. La troisième partie de l'épreuve, qui ne nous concerne pas ici est constituée par la capacité qu'aura le prince à effectivement séduire la princesse. Rien n'empêche d'imaginer une princesse végétarienne et pour qui serait insupportable le spectacle d'une telle boucherie que la corrida, mais il est peu probable que celle-ci ait été désignée, conçue ainsi et nous n'avons pas le temps ici d'envisager l'utilisation par des prétendants indéliçats de sortilèges tels qu'ils rendraient inopérants tout le dispositif.

Par contre, rien ne nous empêche de nous représenter un taureau magique, invincible. Si nous observons que les instruments traditionnellement utilisés par le toréador sont aussi des attributs de la justice, si nous considérons que, dans son habit de lumière, le toréador semble plutôt appartenir au clan des a-territoriaux qu'au clan dont est issue la princesse; si nous acceptons aussi de considérer comme possible l'hypothèse selon laquelle le taureau sacré se verrait attribuer un certain nombre de qualités offensives et défensives par les habitants du territoire ; alors il nous faut envisager comme une réussite pour le groupe territorial l'échec de tous les prétendants face à un taureau qui devient alors magique. Ce qui permettrait du même coup la reconnaissance par la structure transterritoriale (machinique elle aussi) de ce territoire et du taureau qu'elle avait engendré/ conçu. Création dans la structure trans-territoriale d'une image de ce taureau dont il faudrait peut-être envisager les lamborghini comme une traduction en langage machine. Dans ce cas, le vainqueur du taureau (s'il advenait quand même) pourrait territorialiser sa victoire des deux côtés : du côté de la structure territoriale en épousant la princesse et en ravissant le trône ; et du côté trans-territorial en recevant en récompense l'image du taureau qu'il aurait vaincu, sa traduction en langage-machine.

Mais le taureau magique est un produit d'en bas, peut-être une tentative de détournement/ retournement de l'épreuve. Si nous considérons l'épreuve initiale comme une joute chevaleresque, un sport pratiqué par quelques aristocrates dans laquelle les "masses" n'auraient qu'une place de spectateurs, il faut considérer l'influence exercée par ces "masses" sur le "design" de leur princesse, de leur taureau, et de leurs modalités de l'épreuve comme tentative de renversement du jeu. Ainsi, ils se placeraient dans une position qui leur permettrait de devenir maîtres du jeu dans la mesure où ils se donneraient les moyens de déterminer, en modifiant les paramètres du jeu, les qualités et attributs qu'ils souhaiteraient voir portées par leur futur tyran. Il y aurait alors constitution de ce que l'on est bien obligé d'appeler une "masse critique", qui serait capable de générer de la complexité orientée de façon à ne plus subir la tyrannie des despotes mais, au contraire d'enfermer en quelque sorte le prétendant au despotisme dans un univers clos et dans un domaine d'action limité. En quelque sorte, la communauté créerait le spécialiste comme tyran renversé, machine, robot, ordinateur gestionnaire d'un champ de la connaissance, d'un champ sémantique, d'une fonction symbolique. A partir de là, toute fonction honorifique devient prison, avec des limites attachées à la fonction : territoire clos, aussi grand soit-il. Territoire fini du paranoïaque, sans surprise, sans bruit, lisse et éternel. Mais alors, pourquoi se contenter d'un domaine ? Le paranoïaque ayant construit, sur un plan quelconque d'immanence un territoire clos, fini,

protégé, fermé ; rien ne lui interdit d'aller reterritorialiser ailleurs, sur un autre plan d'immanence, dans une autre zone de transcendance. Et abandonner sa trace dans la machine structurelle au sein de laquelle il avait construit solidifié sa position. Rien n'empêche de le cloner comme machine.

Mais ce qui est intéressant dans cette notion de taureau magique, c'est aussi que l'on peut considérer le toréador, dans son habit de lumière comme représentant de la justice divine (quelle que soit la zone de transcendance envisagée, la lumière contre le noir...) et le taureau comme représentant du mal. Mais un taureau vraiment magique, un taureau qui ne pourrait se faire mettre à bas par aucun toréador, ou même s'il n'existait pas et n'était qu'un mythe, un taureau esprit qui apparaîtrait ne serait-ce que de façon discontinue pour donner parfois une chance à l'homme de mettre vraiment sa vie en jeu. Un tel taureau aurait la capacité de renverser la loi normale, de couper le chemin à la normalité, de rompre le processus. Un tel taureau aurait peut-être la qualité de pureté susceptible de mettre en échec les stratégies répétitives de l'homme. Là où un tel taureau devient mythique, c'est lorsqu'il permet le déclenchement de la dilapidation. Lorsque le taureau bat l'homme, c'est que l'homme était impur. Comme toute épreuve, la corrida est lieu de l'échange symbolique, lieu où se joue la mort, lieu où peut être prononcé le jugement dernier. Les dieux s'amuseraient-ils alors aux dépens des humains et des bêtes ? ou sont-ils complètement en dehors de cette histoire ? Et la corrida ne serait que lieu de projection de l'échange symbolique, lieu d'une confrontation dialectique entre les blancs et les noirs ? Où les positions aussi peuvent s'inverser et les partisans du blanc, de la lumière perdre parfois la face en voyant leur héros labouré par le taureau. Et le taureau devenant magique devient pour la masse critique le symbole vivant de ce retournement (ayant pris place à telle date à telle heure, en tel lieu, en présence de tels témoins et y'avait Marcel, qui notait tout.) de la norme symbolique qui veut que la lumière triomphe des instincts animaux.

Si l'échange symbolique est un jeu, il faut bien qu'il ait des enjeux et donc, des parieurs. La question est de savoir qui mise sur le taureau, qui mise sur le toréador. Mais la réponse n'intéresse quelqu'un que lorsqu'enfin, le taureau gagne. Et que le désigner du taureau se désigne ou se fait désigner. Le seul peut-être qui avouait son indulgence pour le taureau, son incompréhension face à la cruauté des hommes et qui dota le taureau des armes symboliques qui lui assurèrent son triomphe.

Nous pouvons maintenant essayer de territorialiser cet échange symbolique virtuel dans le monde actuel pour en faire un article d'une nouvelle loi de l'échange symbolique. Nous avons un représentant du bien tel qu'il est officieusement reconnu par le consensus. Nous avons aussi une représentation du mal, du noir, de l'obscur. Nous avons une arène, qui est une machine d'enregistrement du combat et qui est constituée de plusieurs organes : un lieu circulaire au creux duquel se déroule le combat, un public et des juges, ainsi qu'une jurisprudence. Nous n'oublions pas non plus que le public a la possibilité de se constituer en masse critique. Nous pouvons transférer, territorialiser cette machine dans ce qui est appelé "la société du spectacle". Dans le village primitif que nous avons imaginé au départ, qui pourrait aussi être l'urstaat¹³⁰ du "village global" de McLuhan, nous pouvons installer une arène. Cette arène n'étant pas forcément physique mais fonctionnant comme structure cognitive actualisable, nous pouvons imaginer qu'elle se territorialise selon les besoins, qu'elle "tombe" comme un courant électrique, un flux informationnel sur des événements. L'industrie culturelle devient alors une machine capable de "piéger" les énergies de cette structure idéale, de les rendre visibles, de les actualiser. Ce qui expliquerait l'incapacité dans laquelle nous serions à nous y opposer serait alors son infinie capacité de récupération de tout désir refoulé.

Un désir refoulé est un désir qui rencontre une instance de jugement plus forte que lui. C'est un taureau vaincu. Mais il nous faut envisager le désir comme énergie positive et alors le passage à l'acte est ouverture d'un espace d'actualisation du désir, qui est sa mort lente ou aussi la transformation du désir en rêve qui n'est que mastication et ruminement. Un taureau magique serait donc attribué comme symbole à qui montrerait sa capacité à dépasser le consensus, la loi morale sociale en échappant quand même à l'épée du justicier.

¹³⁰ Urstaat = espace-temps critique. Pour une définition de l'espace critique, voir les écrits de Paul Virillio. On pourrait définir l'espace-temps critique comme une épi-apocalypse centré autour du sujet qui tente d'y territorialiser une connaissance en y mettant à l'épreuve un prototype d'éthique.