

# Marcel Duchamp, ou le serrurier pervers

ANDRÉ MERCIER

Université de Provence

«Dunraven, expert en romans policiers,  
pensa que la solution du mystère était  
toujours inférieure au mystère lui-même.»  
Jorge Luis Borgès, *L'Aleph*.

Oeuvre la plus importante et sans doute la plus connue de Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (ou bien, par abréviation *La mariée*, ou encore, intitulé plus technique, *Le Grand verre*) a fait couler beaucoup d'encre. Une bonne partie des 340 titres recensés par Jean Clair dans sa bibliographie du catalogue de l'exposition de 77 lui est consacrée<sup>1</sup>. De nature très diverse, ces écrits ont cependant une caractéristique commune: l'insistance sur les problèmes de signification. Il s'agit, nous dit-on, d'une oeuvre complexe, énigmatique, qui résiste à la lecture; et cette résistance même a entraîné une véritable prolifération des interprétations par un paradoxe constant dans l'histoire des arts: c'est le cas, par exemple, du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch, dont il est curieux de constater que l'exégèse s'ordonne selon les mêmes directions principales (ésotérique, religieuse, psychanalytique) comme si l'interprétation, à quatre siècles de distance, butait devant le même problème, était incapable de proposer une clef spécifique à l'énigme qui lui est posée, et dont il est clair qu'elle n'est pas de même nature. On pourrait pousser plus loin la comparaison entre les deux oeuvres, mais il faut indiquer immédiatement une différence qui modifie tout: *Le Grand Verre* est une oeuvre qui «fonctionne» avec un texte<sup>2</sup>, celui que l'on trouve dans *la Boîte verte*, publiée en 1934 et présentant sous forme de fac-similés des documents (notes, dessins, plans) qui précédèrent la réalisation proprement dite (1915-1923). Duchamp s'en explique dans ses Entretiens avec Pierre Cabanne:

1. Jean Clair, *Marcel Duchamp, catalogue raisonné*, Musée National d'Art Moderne, centre National d'Art et de Culture. Georges Pompidou, Paris, Janvier 1977.

2. Un autre texte, toujours relatif au *Grand Verre*, *la Boîte blanche*, sera publié plus tardivement en 1966. Ces deux textes sont repris dans DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe, Ecrits réunis et présentés* par Michel SANOUILLET, Flammarion, Paris, 1975 (en abrégé DDS).

«J'ai pensé pouvoir réunir dans un album, comme le catalogue de Saint-Etienne, des calculs, des réflexions sans rapports entre eux. Ce sont parfois des morceaux de papier déchiré ... Je voulais que cet album aille avec le Verre et qu'on puisse le consulter pour voir le Verre parce que, selon moi, il ne devait pas être regardé au sens esthétique du mot. Il fallait consulter le livre et les voir ensemble. La conjonction des deux choses enlevait tout le côté rétinien que je n'aime pas. C'était très logique»<sup>3</sup>.

*La Boîte Verte*? Une sorte de guide, un «mode d'emploi» nous dit Duchamp. Les commentateurs ont malheureusement pris cette indication au pied de la lettre, ce qui entraîne deux conséquences: l'absence de regard sur les formes (le problème étant un problème de signification, et cette signification nous étant «donnée» dans la Boîte Verte», à quoi bon insister sur l'analyse formelle?) mais aussi l'absence de prise en compte du texte, réduit à un rôle instrumental. Or si le texte fait système avec l'œuvre, ce n'est pas sur le mode simple, univoque, du guide ou du catalogue. Il est à considérer dans son fonctionnement propre d'ironie, de jeu; et il apparaît finalement non plus comme un indicateur de sens, mais au contraire comme un amplificateur de non-sens, jouant sa partie dans une entreprise fondamentalement critique à l'égard des codes de narration et de figuration<sup>4</sup>.

#### L'ICONOGRAPHIE DU GRAND VERRE, UNE ICONOGRAPHIE SÉRIEUSE?

Prenons Duchamp au sérieux: il n'est pas douteux que dans un premier temps la *Boîte Verte* doit nous servir de guide, jouer son rôle de support d'idées, et nous donner un certain nombre de renseignements sur ce qu'on peut appeler l'iconographie du *Grand Verre*; une iconographie de rupture en ce qu'elle introduit dans la peinture des préoccupations «scientifiques» nouvelles.

D'abord en ce qui concerne les formes. A commencer par Breton, tous les commentateurs ont relevé l'aspect le plus évident de cette iconographie, l'érotisme: «Nous nous trouvons ici en présence d'une interprétation mécaniste, cynique du phénomène amoureux: le passage de la femme de l'état de virginité à l'état de non-virginité pris pour thème d'une spéculation foncièrement a-sentimentale»<sup>5</sup>. Dans le *Grand Verre* l'acte amoureux est donc mis en scène à travers une mécanique, une machinerie longuement décrite dans la *Boîte Verte*; mais inversement cette machinerie est in-

3. Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Belfond, Paris, 1967 (en abrégé *Entretiens*).

4. Comme l'est, plus généralement, l'entreprise dada et surréaliste. Cf. à ce sujet mon article André Breton et l'ordre figuratif dans les années 20, in *Le retour l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture*, 1919-1925, Université de St Etienne, Travaux VIII, 1975.

5. André Breton, «Phare de la Mariée», -in *Le Surréalisme et la Peinture* nouvelle édition 1928-1965, Gallimard, Paris, 1965, p. 94.

vestie de notions psychologiques et morales: la «machine-célibataire» est «grasse, lubrique», le moteur de la «machine-célibataire» est un «moteur-désir», le «refroidisseur à ailettes» (non réalisé dans le *Grand Verre*) sert à calmer les ardeurs des célibataires et de la Mariée...<sup>6</sup>. Et la forme humaine n'est pas complètement absente, en tant que telle (cas des «Moules Malic» qui sont des personnages en livrée) ou sous forme d'organes plus ou moins identifiables (cas de la Mariée). Ce type de représentation mixte, à la fois mécaniste et organique «biomécanomorphique» –apparaît chez Duchamp en 1912. Dans son ouvrage *Marcel Duchamp ou le grand fictif*<sup>7</sup>. Jean Clair en détermine la source: le Voyage au pays de la quatrième dimension<sup>8</sup> de G. de Pawlowski, paru la même année. Duchamp a certainement lu ce texte qui met en scène le nouveau mythe machiniste dans un climat où se mêlent symbolisme, néo-platonisme et science fiction, est-ce à dire, comme nous le laisse supposer J. Clair, qu'il récupère là purement et simplement un ensemble de significations? C'est tout le contraire. En considérant l'automobile comme un nouvel animal doté des organes et des fonctions de l'animal, en traitant dans un de ses chapitres de la «révolte des machines» atteintes de troubles et de maladies diverses –un des lieux communs de la littérature de science-fiction à venir–<sup>9</sup> Pawlowski anthropomorphise la machine, injecte dans une forme nouvelle un contenu traditionnel. La démarche de Duchamp et de ceux qui vont l'imiter, comme Picabia<sup>10</sup> est strictement inverse: il s'agit pour lui de saper la représentation idéalisante et sentimentale de la figure humaine. La Mariée, qui est une Vierge, prend son sens par rapport à toutes les Vierges mais aussi toutes les Vénus de la Renaissance il ne s'agit en fait que des deux faces de la même entreprise d'idéalisation – De la même façon le fameux sourire de la Joconde, autre archétype de l'idéalisation humaniste, est réduit par son intitulé<sup>11</sup> aux déterminations les plus triviales (c'est-à-dire érotiques et organiques) en même temps qu'il est affecté, par l'adjonction de barbe et moustache, d'une ambiguïté qui n'est pas sans signification.

Deux passages des *Entretiens* évoquent, en le situant avec une certaine précision, le second problème posé par l'iconographie du *Grand Verre*: celui de l'espace. Il nous faut les citer ici:

«En plus, la perspective était très importante. Le "Grand Verre" constitue une réhabilitation de la perspective qui avait été complètement ignorée, décriée. La perspective, chez moi, devenait absolument scientifique»<sup>12</sup>.

6. DDS, op. cit., p. 59.

7. Jean Clair, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Galilée, Paris, 1975.

8. G. De Pawlowski, *Voyage au pays de la quatrième dimension*, réédition Présence du futur, Denoël, Paris, 1971.

9. Ibid., p. 163 sq. p. 163 sq.

10. Cf. par exemple *le Portrait de Marie Laurencin*, de 1917.

11. Marcel Duchamp, LHOQQ, 1919.

12. *Entretiens*, op. cit, p. 65.

«Comme je trouvais qu'on pouvait faire l'ombre portée d'une chose à trois dimensions, un objet quelconque –comme la projection du soleil sur la terre fait deux dimensions– par analogie simplement intellectuelle je considérais que la quatrième dimension pouvait projeter un objet à trois dimensions, autrement dit que tout objet de trois dimensions, que nous voyons froidement, est une projection d'une chose à quatre dimensions que nous ne connaissons pas.

C'était un peu un sophisme, mais enfin, c'était une chose possible. C'est là –dessus que j'ai basé "la Mariée" dans "le Grand Verre", comme étant une projection d'un objet à quatre dimensions»<sup>13</sup>.

Ces deux textes nous permettent de situer Duchamp entre la tradition de la représentation spatiale et l'utopie, entre Brunelleschi et Pawlowski. A Brunelleschi, Duchamp emprunte la définition de la perspective comme système de projection de formes tridimensionnelles sur un plan<sup>14</sup>. A Pawlowski l'hypothèse d'une possible généralisation de ce procédé: de même que la perspective permet de représenter sur un plan la projection d'un espace tridimensionnel, de même un objet tridimensionnel pourrait être la projection d'un objet –invisible– à quatre dimensions. Notons cependant que si, comme l'indique Clair, cette hypothèse est formulée en des termes très comparables chez Duchamp et Pawlowski, les contextes où elle se formule sont fort différents. Chez Pawlowski, la quatrième dimension est aussi une dimension spirituelle, qui s'affirme au cours du récit, qui s'inscrit dans une histoire de l'humanité débouchant sur un «âge d'or» de type néoplatonicien<sup>15</sup>. On est ici en plein dans le domaine de l'utopie sérieuse, liée à la culture symboliste fin de siècle. Chez Duchamp, en revanche, la quatrième dimension est d'une part une hypothèse, un raisonnement relevant de la logique (une induction) sur le plan intellectuel; d'autre part l'application généralisée du système perspectif de projection, sur le plan plastique.

Venons-en au fonctionnement spatial concret du *Grand Verre*; on pourrait le décomposer en trois «temps».

Premier temps: des objets sont construits en perspective pour être perçus de façon tridimensionnelle (essentiellement la partie inférieure du *Grand Verre*).

Deuxième temps: le support est transparent. Il faut voir le *Grand Verre* «en situation» pour constater à quel point la transparence souligne le manque d'épaisseur des objets et dénonce l'aspect illusoire de la représentation perspective<sup>16</sup>. Troisième temps:

13. Ibid. p. 68.

14. En ce qui concerne les rapports de Duchamp avec la perspective classique, cf. en particulier Jean Clair, Marcel Duchamp et la tradition des perspectiveurs in *Abécédaire, approches critiques*, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, Janvier 1977, p. 124 sq.

15. G. De Pawlowski, op. cit., en particulier chapitre XLVIII L'Aigle d'or p. 231 sq.

16. Nous en avons un autre exemple dans la dernière peinture à l'huile de Duchamp, *Tu m' (1918)* où le système de projection est, lui aussi, présent et dénoncé. Ce n'est pas ici la transparence du support qui marque sa planéité, mais une déchirure en son centre à travers laquelle pointe un goupillon.

niée par le bas, la tridimensionnalité est aussi niée par le haut car elle n'est –ou ne serait– que le reflet d'une quatrième dimension.

«Ne serait», car évidemment on ne voit pas la quatrième dimension, pas plus que l'on ne voit la machine. De la même façon que la quatrième dimension est à considérer comme une machine de guerre anti-perspective, la figuration machiniste a essentiellement une fonction de perturbation par rapport au code figuratif. De sorte que Duchamp, qui refuse d'être classé parmi les abstraits, peut dire malgré tout que le *Grand Verre* est «une forme d'expression totalement divorcée du réalisme»<sup>17</sup>. Pour conclure sur l'iconographie de l'oeuvre: ce que le texte nomme, nous ne le voyons pas; ce que l'oeuvre montre, le texte ne nous le dit pas. Alors que nous dit le texte, ou plutôt, car le problème n'est plus maintenant celui d'un simple repérage iconographique, comment dit-il ce qu'il nous dit?

#### LES MOTS, LES IMAGES, LE JEU

Il y a dans la *Boîte Verte* une notion qui renvoie au vécu, mais aussi au langage, et à laquelle la critique n'a pas fait jusqu'à présent le sort qu'elle mérite: c'est la notion d'ironie, et plus précisément ce que Duchamp nomme «ironisme d'affirmation»: L'ironisme d'affirmation: différences avec l'ironisme négateur dépendant du rire seulement»<sup>18</sup>. Il attribue cette attitude négative aux dadaïstes, et s'en distingue en ces termes:

«Dada-littéraire, purement négatif et accusateur... Un exemple, si vous voulez: avec le stoppage-étalon, je souhaitais donner une autre idée de l'unité de longueur. J'aurais pu prendre un mètre en bois et le briser en un point quelconque: c'eût été dada»<sup>19</sup>.

Le domaine de l'«ironisme d'affirmation», c'est celui de la construction intellectuelle qui se développe dans le champ du possible, du virtuel: c'est le cas, nous l'avons vu, de la quatrième dimension. Ce qui détermine avant tout cette construction, c'est le plaisir du libre jeu des hypothèses élaborées par l'esprit; la manière dont Duchamp décrit l'expérience des *Stoppages-Etalon* de 1913-14, intégrés par la suite dans le *Grand Verre*, est significative de cette attitude:

«Le hasard pur m'intéressait comme un moyen d'aller contre la réalité logique... associer l'idée d'un fil droit horizontal d'un mètre de longueur tombant d'un mètre de hauteur sur un plan horizontal celle de sa propre déformation, à son gré. Cela m'avait amusé. C'est toujours l'idée "amusé" qui me décidait à faire les choses...»<sup>20</sup>.

17. DDS, op. cit., p. 224.

18. Ibid., p. 46.

19. Ibid., p. 248.

20. *Enretriens*, op. cit., p. 81.

Très tôt cette activité de jeu va se déployer dans le champ linguistique: «les mots m'intéressaient»<sup>21</sup> dit Duchamp. Dès 1911, il cède au plaisir apparemment gratuit des allitérations (*Jeune Homme triste dans un Train*). A propos du *Verre*, il insiste sur l'élément de non-sens qu'introduit l'adverbe dans le titre: «La Mariée mise à nu par ses célibataires, même». Cependant, la différence des expérimentations dadaïstes sur la langue, celles de Duchamp ne portent pas en général sur la recherche du non-sens absolu: comme le dit fort justement M. Sanouillet «Pratiquement toutes les interventions de Duchamp peuvent être définies comme des variations apportées à un stéréotype linguistique figé... qu'il soit apparent ou occulté»<sup>22</sup>. Son domaine est celui de l'intervalle entre le lieu commun et le non-sens, sa pratique est celle de la retouche. On a beaucoup insisté sur la relative platitude des jeux de mots et calembours de Duchamp:

«Le meilleur des savons est le savon aux amendes honorables»  
«Daily lady cherche démêlés avec Daily Mail»

Rien de spectaculaire, en effet, dans ces glissements homographiques ou homophoniques ! Il faut voir que ce qui fonde cette platitude, c'est l'indifférence à la forme de départ, autant que possible prosaïque, non artistique; ce qui compte c'est l'intervention, la retouche plus ou moins prononcée qui va créer la distorsion de sens. Du simple déplacement (*porte-bouteilles*, 1914) jusqu'à l'élaboration poussée (*Trois Stoppages-Etalon*, 1913-14) en passant par l'intervention limitée (*Roue de bicyclette*, 1913), il est clair que c'est la même démarche qui donne son unité à la production la plus originale de Duchamp: les ready-made<sup>23</sup>. Dans certains cas il y a association des jeux plastiques et linguistiques, comme dans *l'Objet-Dard* de 1951, qui n'est pas matériellement un ready-made (il s'agit d'une sculpture en bronze), mais où à l'équivoque du titre (homonymie dard-d'art) répond celle de la forme (homomorphisme phallus-vagin, puisqu'il s'agit de l'empreinte «interne» d'un sexe féminin).

Dernier point: le caractère de cette activité de jeu n'est absolument pas gratuit. Si Duchamp oppose au réel le libre jeu des hypothèses, du possible —ce qui caractérise, on l'a vu, l'«ironisme d'affirmation»— c'est dans une intention fortement agressive à l'égard de la réalité logique et de la tradition esthétique. Cette agressivité se manifeste à travers un certain nombre d'antinomies, où la réflexion sur le langage tient une place importante, et qu'on peut pour finir énumérer rapidement.

#### *Le singulier et l'universel*

Dans la *Boîte Verte*, Duchamp envisage de constituer un langage chiffré de la Mariée donnant ses ordres aux célibataires, langage qui nécessite la mise au point d'un alphabet et d'une grammaire.

21. Ibid., p. 69.

22. DDS, op. cit., p. 147.

23. En ce qui concerne l'«indifférence visuelle», dont Duchamp dit qu'elle est la base du choix des «ready-made», cf. *Entretiens*, op. cit., p. 84.

On retrouve ici la tendance de Duchamp à élaborer des lois, à définir les conditions générales d'une expérience. Ce projet est-il mené à son terme? Absolument pas: «Cet alphabet ne convient qu'à l'écriture de ce tableau très probablement»<sup>24</sup>. De la même façon Duchamp rédigera un traité sur les échecs –*L'Opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*– dont il considère qu'il est inutilisable, car «le problème qu'il pose n'arrive vraiment dans la vie qu'une fois»<sup>25</sup> Sans cesse chez Duchamp la volonté de généralisation se heurte à la hantise de la répétition<sup>26</sup>.

#### *L'abstrait et le concret*

Toujours dans la *Boîte Verte* on lit la proposition suivante: «Prendre un dictionnaire Larousse et copier tous les mots "abstrait" cest-à-dire qui n'aient pas de référence concrète»<sup>27</sup>. Duchamp fait systématiquement jouer dans le langage, l'abstrait contre le concret; bornons nous à évoquer ici le sous-titre du *Grand Verre*: «RETARD EN VERRE... Un retard en verre comme on dirait un poème en prose ou un crachoir en argent»<sup>28</sup>. Il y aurait évidemment à rapprocher cela du caractère double des formes plastiques, qui tantôt apparaissent avec la relative plénitude du concret (*Moules mâlic, Broyeuse de Chocolat*) et tantôt affectent la sècheresse abstraite du graphique (Stoppages-Etalon).

#### *Le subjectif et l'objectif*

Autre proposition concernant le dictionnaire: «Parcourir un dictionnaire et raturer tous les mots indésirables. Peut-être en rajouter quelques-uns»<sup>29</sup>. Ici il s'agit de perturber l'ordre de la totalité objective par le choix subjectif. Cet investissement de l'objectif par le subjectif est à la base des lois de fonctionnement du *Grand Verre*, comme il est un des aspects les plus constants de la production des ready-made.

Enfin deux antinomies qui sont inscrites dans la présentation même du texte de Duchamp.

#### *La nécessité et le hasard*

La *Boîte Verte* n'est pas un livre, mais une boîte où sont présentes en vrac, au hasard, des bouts de papier. Le texte n'a pour ainsi dire pas de perspective, c'est le lec-

24. DDS, op. cit., p. 48.

25. *Entretiens*, op. cit., p. 146.

26. Sur la répétition comme élément constitutif du «goût», cf. *Entretiens*, p. 84.

27. DDS, op. cit., p. 48.

28. *Ibid.*, p. 41.

29. *Ibid.*, p. 110.

teur qui crée son ordre de lecture. Le rôle du hasard dans la production plastique de Duchamp est bien connu; indiquons simplement qu'il peut redoubler la subjectivité du choix dès l'origine (Stoppages-Étalon) ou au contraire la contrarier en apparence (les fêlures du Grand Verre) mais dans tous les cas il est accepté comme élément perturbateur de la nécessité.

### *La totalité et la lacune*

Il y a chez Duchamp une volonté évidente de totaliser un savoir, une pratique. Sur le plan du langage, c'est l'obsession du dictionnaire. Sur le plan des formes plastiques, c'est la boîte: *Boîte Verte* qui est censée nous donner tous les renseignements sur le *Grand Verre*; *Boîte en Valise* de 36, sorte de petit musée Duchamp portatif. Le *Grand Verre* est aussi une «somme», qui totalise une série d'expériences réalisées à partir du début des années 1910. En permanence à cette volonté est confrontée son contraire, l'inachèvement, la lacune; à l'inachèvement du *Grand Verre* correspond le caractère fragmentaire, lacunaire des notes de la Boîte verte, qui ne réalise en aucun cas le projet du catalogue complet<sup>30</sup>.

Duchamp serrurier pervers. Au sens propre, dans son oeuvre véritablement pré-posthume *Etant donné*: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage (46-66), car il nous donne à voir une scène de «peep-show» avant la lettre, pour ainsi dire par le trou de la serrure, sans que nous puissions accéder au lieu ni comprendre comment fonctionne le spectacle. Mais aussi parce qu'il est le metteur en scène d'une oeuvre à clef...sans clef. Par ses caractéristiques propres, son texte crée un appel de sens qui est irrémédiablement frustré. Le mot est piégé, sa polysémie devient permanente et inquiétante; le discours est troué, incomplet; enfin le parallélisme de l'ordre iconique et de l'ordre linguistique qu'avait inauguré la Renaissance —«Ceci est le triomphe du duc d'Urbin et de sa femme» nous disent à l'unisson le mot et l'image chez Piero della Francesca— ce parallélisme est brutalement faussé. Mais inversement le texte et l'image sont l'objet d'une même subversion, L'opération de: «chirurgie anti-esthétique»<sup>31</sup> menée par Duchamp s'accompagne d'un parasitage du sens. Pour terminer par une équivoque qui n'aurait pas déplu à l'auteur des Abominables fourrures abdominales: les parasites brouillent l'écoute.

30. Cf. aussi le ready-made *A Bruit secret* (1916).

31. Comme le dit excellemment M. Sanouillet dans DDS, op. cit., p. 149.



