



Marcel Duchamp, *Tu m'*
1918
69,8 x 313 cm
huile et crayon sur toile, écouvillon, 3 épingles à nourrice, écrou
New Haven, Yale University Art Gallery, Katherine S. Dreier Bequest
© droits réservés

« Tu m' » : à propos du titre d'un tableau de Marcel Duchamp.

Par Catherine Perret¹

Tu m' est le dernier tableau de Marcel Duchamp. C'est une commande destinée à la bibliothèque de sa mécène et collaboratrice Katherine Dreier. L'œuvre est réalisée à la fin de l'année 1918, peu avant que Duchamp ne parte à Buenos Aires où il prend congé de l'art pour se mettre à l'étude des échecs. *Tu m'* est l'œuvre-charnière à partir de laquelle se déploie le « silence » de Marcel Duchamp. Un silence qui malgré la révélation posthume d'*Étant Donnée* a mis l'art occidental hors de ses gonds.

— 1 —

La pièce est remarquablement discrète. Et ésotérique. Marcel Duchamp la présente comme un « inventaire » de ses ready-made, un exercice plutôt ennuyeux auquel il se contraint pour répondre au désir de la commanditaire, une collectionneuse américaine fortunée dont le goût pour Duchamp et ses œuvres est assez mystérieux. Katherine Dreier ne fait pas partie du groupe des amies désireuses de s'encanailler. C'est une femme rangée qui aime l'art et veut servir ses intérêts sans paraître remarquer que Duchamp n'est pas nécessairement le mieux placé pour les représenter. Bref : une commande à laquelle il faut répondre par nécessité financière. Une commanditaire pas particulièrement inspirante. Le désir de quitter l'Amérique va-t-en guerre et de clore un chapitre de sa vie. La dernière corvée avant le vrai départ.

Le terme d'inventaire rappelle à la fois le mouvement d'*in-venire*, de découvrir ce qui est déjà là, « tout fait, tout trouvé », pour reprendre la définition du ready-made, et le bénéfice d'inventaire des commerçants : un catalogue, un récapitulatif, la somme des biens en magasin. Ce qui résume et clôt une activité. Duchamp ne fera plus de nouveaux ready-made. Il laissera ceux qui existent s'envoler à tire d'aile comme nous le voyons ici et se mettra à l'étude de leur mouvement dans le temps et l'espace. À travers notamment les travaux d'« opticerie », *Rotoreliefs* et *Anemic Cinéma*.

Tu m' est le dernier tableau mais aussi bien le premier stock que suivront les Boîtes vertes et blanches, puis les Boîtes en valise dans lesquelles Duchamp reproduit miniaturisées les œuvres de lui qu'il aime le mieux. C'est également et par ailleurs la première affiche publicitaire pour « les œuvres de Marcel Duchamp ». Un tableau, donc, mais également une boîte, et aussi une affiche.

Mais au-delà de ce qu'elle est, *Tu m'* est une œuvre qui importe pour ce qu'elle n'est pas. *Tu m'* n'est pas une photographie. Telle est la première évidence, la première énigme. Il y avait en effet une forme toute faite, toute trouvée pour enregistrer ce qui est un objet en série ou encore, pour citer Duchamp, un moulage : un enregistrement. Il y avait une forme idéale pour prendre l'empreinte d'une trace. Cette forme évidente était la photographie, l'image reproductible recueillant l'image de l'objet reproductible et venant fixer métonymiquement par simple équivalence ontologique (reproduction = reproduction) l'apparition du ready-made.

Or que voyons-nous ici ? Le tableau peint de trois ready-made dont deux seulement furent réalisés : *Roue de bicyclette* et *Porte-manteau*, le troisième, *Tire-bouchon*, étant resté au titre de projet. Trois malheureux ready-made pris en écharpe entre deux représentations d'une quatrième œuvre de Duchamp dite *Trois Stoppages-étalons* : ces trois fils que Duchamp laisse tomber du haut de leur mètre, et dont il matérialise le tracé improbable sous la forme de trois réglottes en bois, fixant le hasard de l'étalonnage (l'arbitraire du mètre-étalon) aussi bien qu'une manière d'étalonnage du hasard. Du hasard en conserve, dit Duchamp. Du « sur mesure ». Tout le contraire en apparence du ready-made.

Ce drôle d'inventaire pose naturellement la question de la nature des ready-made, ces entités virtuelles trop vite classées par Breton sous la catégorie d'objets. Mais elle pose également la question de l'inventaire. Si nos objets ne sont plus tout à fait des objets mais, en tant que répliques, déjà des traces, des empreintes, et en ce sens des souvenirs, comment nous en souvenir ?

Comment se souvenir, dans un monde dont les manifestations sensibles sont d'emblée des répliques, des standards, et obéissent à l'impératif du design universel ? À quel signe reconnaître le souvenir ? Comment le distinguer de l'archive ?

En évitant la solution photographique – l'équivalence ontologique entre trace et trace – Duchamp avance d'emblée une réponse : le principe d'improbabilité inclus dans cet être en puissance qu'est le ready-made exige de la remémoration d'autres voies que la reproduction en image. Elle demande des chemins plus subtils, plus libres aussi. Comme s'il suggérait que le piège tendu au sujet moderne et à sa faculté de désirer est moins la dématérialisation des objets causée par la reproductibilité technique que la coupure entre imagination et remémoration. Et l'espèce de morale du souvenir qu'impose l'exactitude photographique.

Tu m' « n'est pas une photographie » au sens de l'abstention positive dont Melville a fait la figure du héros moderne. Un *prefer not to (photograph)*, qui cherche à se souvenir du ready-made ailleurs que dans l'empreinte photosensible, parce que les ready-made sont déjà par eux-mêmes

des formules d'attente et d'abandon, des images mnésiques, des souvenirs et par conséquent des images soutirées au monde visible. Des « négatifs photographiques » ajoute encore Duchamp. Ni objets, ni images. Des entités en mouvement qui répercutent le choc un jour d'un désir devenu obsolète. Et pourtant réel. Ce que Freud nomme des après-coups.

Beaucoup d'œuvres de Marcel Duchamp ont été posées comme des après-coups. *Élevage de poussières*, cette photographie du paysage de poussière qui s'est déposé sur *Le Grand Verre* après six années de déréliction dans l'atelier parisien de Marcel Duchamp.

Le Grand Verre, jamais terminé, et déclaré « définitivement inachevé » après qu'il eut été brisé au cours d'un transport, la cicatrice laissée par le hasard venant accomplir cet inachèvement.

Les ready-made appartiennent à la même logique. Construits sur l'hypothèse de la disjonction temporelle entre le désir et son inscription, puis entre cette inscription elle-même et le passage à la réalisation, ce sont des rendez-vous.

En projetant pour un moment à venir (tel jour, telle date, telle minute) d'« inscrire un ready-made ». – Le ready-made pourra ensuite être cherché (avec tous délais). L'important alors est donc cet horlogisme, cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais à telle heure. C'est une sorte de rendez-vous (*Duchamp dusigne*, éd. Flammarion, p.41)

L'objet issu de ce processus est un dépôt, ce qui reste de l'intention, de la trace de cette intention dans une phrase, et de la trace de cette phrase elle-même dans le hasard d'une découverte, qui parfois des années après remémore cette trace de trace.

On aurait pu croire que le geste s'arrêtait là : dans l'objet-reste chu du désir de quelque chose d'innommable. C'était ne pas voir que du fait de ces deux temps, le rendez-vous, puis l'inscription, le ready-made n'est pas simplement un « souvenir » – comme *Air de Paris* – un « fétiche », mais une machine à retardement. Que dans l'objet résonne non seulement la retombée de la phrase, comment elle ressurgit dans le réel sous la forme de tel objet manufacturé – le poème devenu poêle à frire de Marcel Broadthaers –, et que les trois temps du ready-made, fixer une date, inscrire une phrase, trouver un objet, impliquent *de facto* une dynamique qui n'exclue pas un quatrième temps. Ces ombres volantes que nous voyons dans *Tu m'*.

Grâce à la relance du ready-made opérée par *Tu m'*, l'après-coup fonctionne comme starter. Il n'y a pas seulement rendez-vous, inscription, objet tout trouvé, mais la projection en ombre chinoise qui met cet objet en mouvement à la surface du tableau (puisque telle est la technique enfantine utilisée en l'occurrence par Duchamp). Image immobile du mouvement. Tout le contraire de l'arrêt sur image qu'est par définition la photographie.

On aurait pu croire que le ready-made était une commémoration du désir initial. Or le ready-made n'est pas un monument. N'est pas un fétiche. Si tant est que le fétiche soit un monument,

ein Denkmal, écrit Freud. C'est-à-dire une marque et plus précisément – si l'on suit la logique freudienne –, la marque d'un trauma forclo, refoulé ou désavoué.

Il y a bien eu trauma. Il est indiqué très clairement dans la toile trouée et réparée, la cicatrice peinte, l'épingle de nourrice. Ce sont les marques du choc causé par la trahison des propres frères de Duchamp, ces frères tant admirés, qui légitiment le refus du *Nu descendant l'escalier* lors du Salon des Indépendants de 1912. Après quoi il s'éloigne de l'exercice de la peinture et formalise les premiers ready-made.

Mais le trauma n'a pas le dernier mot. *Tu m'* relance la dynamique du ready-made au-delà du trauma, de la problématique du « souvenir », et de la logique de la reproduction qui est celle de la photographie. Il réécrit le trauma au-delà de son inscription initiale : dans un espace-temps dans lequel les ready-made continuent leur vie de trace sur le mode de la vitesse. Vitesse de l'ombre projetée qui traverse à toute allure l'espace complexe de la toile et qui subitement s'arrête en plein ciel. Course de vitesse entre représentation optique et ombres projetées. Course de traces comme les courses de chevaux dans les ciels de la peinture classique.

Tu m' est un tableau à voir vite, de manière extra-rapide, à la fois de face et de profil, suivant la ligne du goupillon qui le troue en son centre, et perpendiculairement à cette ligne. C'est un tableau de vitesses dans lequel Duchamp propose de s'émanciper de la nostalgie des vraies choses et de l'obsession moderne qui va avec : la conservation des traces.

– 2 –

Comment se souvient-on à l'âge de la réplique ? Qu'en est-il de la mémoire de cette réalité apparemment éphémère parce que reproduite en masse mais qui, parce que reproductible, est toujours susceptible de réapparaître, à la fois disqualifiée comme réelle et éternisée par son design immatériel ? Que ce souvenir se donne sous la forme de ces ombres de ready-made qui s'enfuient à toute vitesse signifie-t-il que nous n'ayons pas bougé de la caverne ? Que le cinéma de la réalité continue ? De vieilles projections manigancées en vitesse et en masse par de nouveaux appareils ?

L'éternité – je veux dire le hors-temps imaginaire, cet espace visible conscient qui nous colle à la peau, a pris la forme de la mobilité perpétuelle – partout des vitesses, des transports, des accélérations, décélérations. Mais ce que ces vitesses représentent, c'est la fixité de l'attache imaginaire à nous-mêmes. Elles figurent le cordon ombilical qui raccroche le moi à son « même ». Et ceci pas seulement par la force du narcissisme individuel, qui maintient ce moi en apesanteur, et comme suspendu à son image, mais par la vertu des appareils techniques et sociaux qui approprient le réel, qui le représentent et nous représentent en lui, sans pour autant nous impliquer en lui, dans son *perpetuum mobile*, sa logique de récréation. De répétition créatrice. La condition imaginaire du sujet humain, du *human being*, sa condition d'espèce le fige dans la répétition reproductrice. Et

en ce sens, nous appartenons en partie à la logique du multiple : reproduction du même à tous les étages et à toute vitesse, standard, design, formats, normes, cette logique du design universel qui aujourd'hui se caricature elle-même, monte à la surface et gouverne l'apparence.

Le désir de vitesse qui hante le monde moderne est un fantasme. Les corps ne sont « vites » que relativement à d'autres corps dans un monde lui-même en mouvement. Les appareils normatifs nous projettent dans un fantasme de totalité qui nous exclue du réel. Qu'ils nous y projettent plus ou moins vite ne change rien à l'affaire. Ne change rien à la structure-monde. Ni à notre condition d'exilés du réel.

Sous le masque du changement, l'utopie moderne de la vitesse conforte le schéma temporel spatialisé passé/présent/futur. Elle dresse un nouveau théâtre de la mémoire que notre esprit peut parcourir et reconstituer sous la forme de contenus mémoriels garantis. Des passés restés là-bas dans le passé et qu'il suffirait d'aller rechercher. Ce qu'on appelle des souvenirs.

Le fait que ces souvenirs soient devenus reproductibles change-t-il quelque chose à la structure projective de cet enfermement ? Et les appareils normatifs qui déterminent la reproduction – de l'enregistrement par la mémoire orale à l'enregistrement numérique –, transforment-ils la manière dont le réel fait monde pour nous, texte mémorisé et reproductible à volonté ? Réciter la somme de Saint Thomas à l'envers ou produire instantanément l'index du corpus kantien, quelle différence, sinon de moyens ?

Du livre des analogies à l'hypertexte numérique, les appareils d'enregistrement de la mémoire inscrivent l'expérience dans des *topoi* qui, de Homère au marketing contemporain, semblent inchangés. Il s'agit toujours d'assurer l'identité de la mémoire enregistrée et de la mémoire de rappel, de cimenter la collectivisation des modes de rappel et de construire néanmoins la possibilité pour l'individu de s'attribuer ses souvenirs comme siens, de les considérer comme constitutifs de son identité. Et non comme de simples rêves ou hallucinations. Il s'agit encore et toujours de nous doter de la garantie de pouvoir retrouver le passé et, par la vertu de cette attache magique, de nous l'adresser à nous-mêmes.

Et pourtant : avec le changement d'outillage se produisent des déplacements. Notamment dans la manière dont le « texte », le mode de tramage induit par le mode de reproduction, oriente les projections, les préconstruit, et par le biais de ces miroirs éternels que sont les *topoi*, institue les sujets en fonction d'un système d'adresse déterminé. Ce système d'adresse change suivant qu'il s'agit des arts de la mémoire, du livre, de la photographie ou du numérique. Avec chaque support d'enregistrement s'impose en effet une nouvelle référence, un nouvel Autre.

Les arts de la mémoire – supports du savoir médiéval – instituent le sujet par la référence à l'histoire du salut. La pratique de la « *memoria* » est une vertu pour autant qu'elle inscrit le pratiquant dans la trame d'une histoire dominée par l'idéal de la rédemption en Dieu. Grâce à elle,

le pratiquant intègre un espace dont le référent est la parole de Dieu aux croyants. La structure d'adresse institue le Nous des croyants par la référence au Il divin.

Avec le livre, référent et adresse changent. Le texte se sécularise, il institue non plus un croyant, mais un lecteur, ou plus exactement un sujet doué d'une compétence spécialisée, la lecture, laquelle l'intègre à un certain groupe humain, le groupe des lecteurs, de sorte qu'en lisant le lecteur est moins pris dans l'histoire des croyants que dans l'histoire des lecteurs auxquels s'adresse non pas Dieu mais l'auteur, celui qui par son art d'écrire a augmenté le texte collectif d'une variante nouvelle.

Ce qui change avec l'introduction de la photographie comme opérateur de textualisation, c'est une fois encore le référent et la nature de l'adresse. Parler d'un processus de sécularisation ne suffit plus. Ni même d'un supposé désenchantement. Ce qui change avec la photographie se dévoile dès lors que nous nous intéressons à la manière dont la photographie s'adresse à celui qui la regarde. Walter Benjamin, puis Roland Barthes, se sont faits l'écho de ce phénomène nouveau.

La photographie s'adresse à moi en personne, si je puis dire. Comme s'il ne s'agissait plus d'un Il divin ou d'un il humain mais d'un toi qui à travers elle me parle à moi en tant que moi. Le référent n'est plus cette troisième personne souveraine et lointaine qui s'adresse au croyant ou au lecteur cultivé en moi, c'est une seconde personne qui s'adresse en tant que tu es toi à moi en tant que je suis moi. L'image photographique me tutoie. Et inversement : en instituant un « moi » en tant que moi, l'auteur de l'adresse ou référent se positionne en tant que tu. L'instance instituant elle-même est devenue personnelle.

Avec ce nouveau support de reproduction et d'enregistrement qu'est la photographie, le souvenir qui est le mien devient unique pour autant qu'il m'est adressé par un tu lui-même unique. Entre nous, le souvenir devient confidentiel. Lourde. Mythique. Tout puissant.

Le moi identifié par ses souvenirs dépend d'un tu, ou pour le dire à l'envers et en respectant l'ordre hiérarchique sous-jacent à ce mode d'imposition nouveau de l'identité : « tu » est ce à quoi le moi est appendu. *Tu m'* comme le dit Duchamp, l'apostrophe suivant le m « ' » désignant graphiquement cette suspension du moi au Tu. Tu m'aimes, tu m'emmerdes, tu m'outrages, tu m'exaspères, tu m'ennuies, tu m'affoles... Peu importe. Mais du désir de ce tu, je suis la variable.

Il n'est pas besoin d'interpréter ce qui soi disant manquerait à ce titre, car rien ne manque. *Tu m'* dit la reconnaissance par Duchamp qu'à l'époque où il réalise ce tableau, en 1918, l'institution sociale du regard n'est pas la même qu'en 1912, lorsqu'il invente les premiers ready-made. Entre-temps, la première guerre mondiale a changé le régime de la mémoire, pour la première fois la guerre a été photographiée et filmée, et l'expérience de la guerre étendue bien au-delà de l'espace physique de l'affrontement. La photographie sous la forme de l'image photographique ou du photogramme est devenue la formule mémorielle de l'époque. Et les ready-made sont intégrés

par la mémoire commune suivant un dispositif de projection qui les condamne à devenir des images, des fétiches, des œuvres d'art.

Dur constat pour Duchamp dont l'idéal est de « faire des œuvres qui ne soient pas d'art ». Comment relancer la puissance de subversion du ready-made, dans un âge qui n'est plus celui du livre mais de la photographie ? En réinventant l'inventaire... En sortant du catalogue et du montage des instants. En faisant un inventaire des travaux passés sur un mode autre que « le film de ma vie ». Faire un tableau comme on enroule une bobine de film-cinéma, dit aussi Duchamp. Stoppage encore et toujours. Stopper l'apparence de mouvement qui nous gouverne sous la figure de l'instant ou/et dans la démultiplication du moi moderne. Du moi changeant et de l'image en mouvement.

Nous avons quitté avec le livre le monde fini éclairé par la lumière divine, et nous sommes désormais dans un univers infini traversé par la lumière réelle. Dans ce nouveau « monde », ce nouveau système de projection et de représentation, ce qui localise un objet est sa vitesse relative et non sa position donnée. La photographie est la formule de cette transformation de la mémoire : reproductible, elle est par définition mobile, et le texte qu'elle innerve tient sa fonction normative de sa vitesse, du jeu de vitesses par lesquelles elle fixe les projections. Ce qui trame ensemble les informations hétérogènes pour les rendre mémorisables, ce sont des effets de simultanités, de coïncidences, de retards ou d'avance. Le *topos*, c'est la mode, le *vintage* ou l'utopie, le hasard surréaliste, la rencontre fortuite du parapluie et de la machine à coudre sur la table à repasser. Produits non d'une imagination éhontée, mais des modes d'enregistrement industriels de l'image. Nouvelles figures topiques.

Duchamp réfère ainsi très souvent ses pièces à des effets de retard ou d'avance, « Retard en verre », *En avance du bras cassé*, « Ministère des coïncidences »... Il indique ainsi que le *topos* dans lequel il œuvre est « surréaliste » avant même que le surréalisme n'existe. Et que ce que la mémoire moderne enregistre, ce sont des rapports d'irrégularités, ce qui ne l'empêche pas d'être normative tout autant que la mémoire classique.

Dans ce nouveau contexte, le moi que le tu de l'image institue est voué à la métamorphose, il est d'autant plus moi qu'il rencontre de tu, de formules d'assignation, de désirs nouveaux. *Tu m'* est la formule de la contrainte qui domine l'adresse... et le tableau à laquelle elle donne son nom est une réponse à cette contrainte. Est-il possible de subvertir ce pseudo-dynamisme de la *memoria* moderne en l'immobilisant ? Telle serait au finale la question posée par *Tu m'...* (à suivre).

¹ Ce texte est la transcription de la première partie d'une conférence donnée le 17 Mai à la galerie Nationale du jeu de Paume dans le cadre d'une série d'interventions intitulées : « Vitesse de la lumière, vitesses de la mémoire ». Une version finale en sera publiée prochainement dans la revue du Musée d'art moderne et Contemporain de Genève.