

**BOSTON
PUBLIC
LIBRARY**



MARCEL
DUCHAMP

Ce volume a été réalisé sous la direction de Jean Clair
avec la collaboration de Ulf Linde,
Olivier Micha pour la documentation, Véronique Legrand
et Jeanne Bouniort.
Maquette : Jean Toche assisté de Suzanne Teilhol.

Copyright : Musée National d'Art Moderne,
Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris
Janvier 1977
ISBN 2-85850-022-3

MARCEL DUCHAMP

abécédaire

*approches critiques **

* Troisième tome d'un ensemble de quatre volumes
consacré à Marcel Duchamp :

tome I Biographie / Chronologie

tome II Catalogue raisonné, sources et bibliographie

tome IV *Victor*, roman d'H.P. Roché

sommaire

Et pourtant... par Pontus Hulten 6

A	ALCHIMIE	
	Duchamp et l'Alchimie	<i>par Arturo Schwarz</i> 10
	ARTISTE	
	« Rien qu'un artiste... »	<i>par Jindřich Chalupecký</i> 22

C	COPIE	
	La copie de Stockholm	<i>par Ulf Linde</i> 31
	COUTURE	
	Duchamp et la couture	<i>par Olivier Micha</i> 33
	CROS (Charles) : voir Laforgue	
	CYCLE	
	La Roue de Bicyclette	<i>par Ulf Linde</i> 35

E	ÉCHECS	
	« Échecs et Maths »	<i>par François Le Lionnais</i> 42
	ÉROTISME	
	Sexe et Topologie	<i>par Jean Clair</i> 52
	ÉSOTÉRISME	
	L'ésotérique	<i>par Ulf Linde</i> 60
	ÉTANT DONNÉS	
	Inventaire du dernier nu	<i>par Jean-François Lyotard</i> 86

J	JARRY <i>par Jean Clair</i>	110
L	LAFORGUE « Tout n'est que célibat » <i>par Ulf Linde</i>	111
M	MANET Repasage selon — <i>par Carl Frédéric Reuterswärd</i>	114
	MATISSE Duchamp et Matisse <i>par Ulf Linde</i>	116
	MUSÉE Duchamp au Musée <i>par Robert Lebel</i>	118
P	PERSPECTIVE Marcel Duchamp et la tradition des Perspecteurs <i>par Jean Clair</i>	124
	PERSPECTIVE La perspective dans les Neuf Moules Mâliques <i>par Ulf Linde</i>	160
R	READY-MADE Le temps du ready-made <i>par Thierry de Duve</i>	166
	ROUSSEL Les fils de la Vierge <i>par Georges Raillard</i>	185
V	VILLON Mariage, hasard et pendaison <i>par Jean Clair</i>	201
	INDEX	204

*Où est
le Christophe Colomb
à qui l'on devra
l'oubli
d'un continent ?*

Apollinaire

Et pourtant...

Il semble qu'il y ait à chaque siècle quelques personnalités hors du commun appelées à formuler des idées totalement nouvelles. Ces idées mettent longtemps à être reconnues. Selon Buckminster Fuller, une idée nouvelle met généralement vingt-cinq ans pour attirer l'attention. Réellement extraordinaires et révolutionnaires, ces idées doivent quelquefois attendre bien plus longtemps encore. Ce n'est pas forcément qu'elles sont complexes ou difficiles à comprendre. Qu'elles ne soient pas assimilées plus rapidement vient de ce qu'elles sont radicalement neuves. Pour que l'on puisse vivre avec elles, intelligemment et émotionnellement, elles doivent d'abord imposer un grand nombre de changements dans la façon de vivre et de penser.

Prenons par exemple la notion de perspective linéaire inventée, c'est le mot, par Brunelleschi ou par Alberti (ou par les deux) à Florence dans les premières années du xv^e siècle. Il s'est agi, en quelque sorte, d'une idée très simple. *Il y a une façon de regarder le monde qui semble recéler beaucoup de sens : se penser soi-même comme personne immobile qui regarde dans une direction donnée.* L'idée que l'on pourrait penser ainsi apporta un changement complet dans l'art, l'architecture, la société, et catalysa probablement la naissance du capitalisme.

Il aurait été naturellement tout à fait inutile (et peut-être même impossible) de formuler ainsi, à cette époque, à Florence, l'idée nouvelle de la perspective linéaire. Cela n'aurait probablement eu aucune chance de soulever l'intérêt. L'idée devait s'incarner d'une manière plus spectaculaire et plus attirante. La meilleure façon de l'imposer était évidemment d'utiliser l'art.

Peut-être la simplicité d'une grande idée commence-t-elle seulement d'apparaître quand elle a déjà modifié le monde et le langage. L'on peut en parler d'une manière simple, avec des mots créés pour cet usage. La simplicité du message devient plus claire et plus facile avec le temps. De toute façon, une idée simple et grande n'est pas nécessairement acceptée plus rapidement qu'une idée compliquée. Ce serait plutôt le contraire. Il y a une différence entre les idées qui semblent nouvelles à l'intérieur d'un champ donné de connaissances et celles qui créent un nouveau champ. Ces dernières, quelquefois, semblent être là, en attente, pour que le monde les rattrape et les absorbe. Si l'on tient compte de tout cela, il n'est pas étonnant que l'art soit très souvent le moyen d'expression choisi pour énoncer une chose qui n'est pas encore appréhendée. L'art permet une grande concentration de pensée : le message et le contenu ne forment qu'un. Il est en principe accessible à tous, et se montre capable de survivre même aux plus grandes crises de la société.

En général, la notion que nous avons de la qualité est tout à la fois liée à l'idée de simplicité et à celle de complexité. Peut-être cela n'est-il pas aussi paradoxal qu'il y paraît. L'intégrité de ce qui est conçu comme une simple entité, ce que serait un gros diamant par exemple, possède en soi la capacité de réfléchir et réfracter une innombrable quantité d'éléments d'inspiration. Chacun d'entre eux est repris différemment par toute personne qui regarde et les reçoit. Il en naît un jeu d'attractions, une grande richesse de complexité, des réflexions, des interprétations. Elles ont plus de chances de devenir belles et créatives dans la mesure où elles s'appliquent à des idées originales et simples. Plus grande la simplicité de l'idée, plus loin elle cheminera.

*L'homme
ne peut être
que
dans
sa propre
réalité.*

Paul Eluard

*Selon mon opinion, l'art n'a pas d'avenir
au cours des vingt-cinq années à venir.*

Marcel Duchamp (in Life, 1952)

La perspective linéaire est une idée de cet ordre et je suis persuadé que nombre des idées que nous rencontrons dans cette exposition sont de la même nature. Quand une idée de cette envergure s'empare d'un homme, elle le possède entièrement. On a dit qu'Uccello réveillait sa femme au milieu de la nuit pour lui dire combien étaient belles les conséquences de la perspective.

La naissance de ce qui sera l'élément d'une nouvelle culture est un des phénomènes les plus étonnants qui soient. Observer son évolution, ses mécanismes, est un immense privilège. Voir s'élaborer de telles idées à partir de ce qui peut être, au départ, quelque chose d'incertain ou d'obscur, est un plaisir et un stimulant.

Ces idées, brusquement, s'affirment contre tout compromis, à l'encontre d'anciens systèmes plus rassurants, et prennent forme et force.

Découvrir la fraîcheur originelle, la saveur et la modestie dans la première expression d'une idée est la source d'une joie immense. Les courants d'idées émanant des grands hommes qui travaillaient au début du siècle furent interrompus par deux grandes crises. Au prix d'un travail incessant, on se sera depuis efforcé de maintenir cette continuité. Les hommes qui ont formulé de grandes idées ne sont pas nécessairement devenus célèbres ni très populaires de leur vivant. Peut-être ne l'avaient-ils pas voulu, ou des raisons politiques avaient-elles joué ?

Spinoza ne put jamais publier une seule ligne de son vivant. Vermeer mourut totalement inconnu et dans le plus grand dénuement.

A cela, il n'est rien de romantique.

Pontus Hulten



ABECEDAIRE

Pourquoi cette nouvelle série de commentaires, d'interprétations, d'exégèses, à propos d'une œuvre qui en aura déjà connus tant ? Pourquoi ajouter ces nouveaux chapitres à une bibliographie qui, à ce jour recensée, comporte, sauf oubli, 340 titres ?

C'est que, comme le suggère, avec grande discrétion, Pontus Hulten, le moment semble venu de nous faire, enfin, une idée assez juste, d'approcher enfin l'idée même de Marcel Duchamp. Et qu'il y fallait peut-être ce temps. Il fallait peut-être ce « retard en prose » pour enfin coïncider avec le Grand Verre. Aujourd'hui, vingt ans exactement après le discours prononcé par Marcel Duchamp à Houston et dont tout futur scoliaste de l'œuvre devra relire et peser les mots (1). Aujourd'hui aussi, une décennie et demie après un autre discours, prononcé à Holstna, cette fois, et qu'on peut considérer comme le testament spirituel de Marcel Duchamp (2). Que l'on n'ait jamais, ou si peu cité ces deux textes, le second surtout, montre assez à quel

point d'embarras ils ont plongé certains de ses herméneutes les plus excessifs...

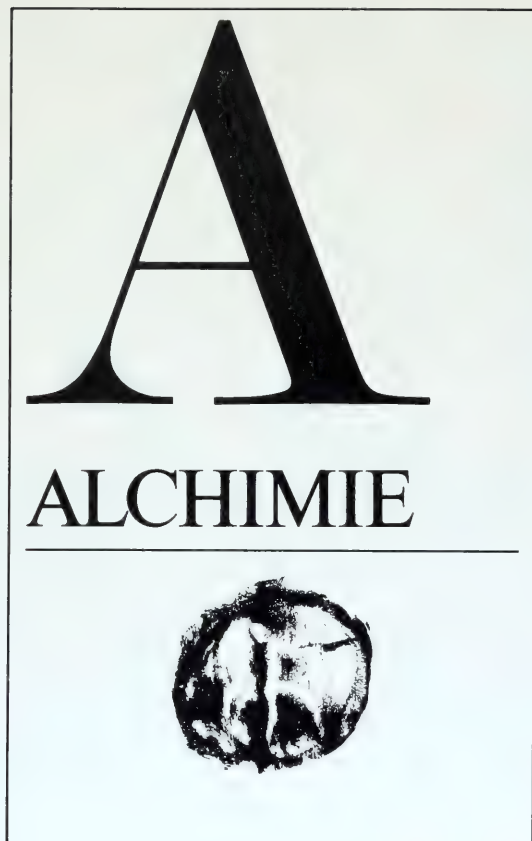
Ce recueil d'essais regroupe des personnalités fort différentes, et par l'âge et par la formation. Les uns, Robert Lebel et Ulf Linde en particulier, auront vécu dans l'intimité de Duchamp pendant vingt ans ou plus. D'autres ignoraient son œuvre, sinon son nom, il y a cinq ans à peine. Les « analyses » des uns et des autres s'accordent cependant, se rejoignent et se complètent. Ce n'est pas tout à fait un hasard. Vu de près, ce qui n'était qu'un fouillis de lignes et de couleurs, où chacun à sa guise et selon son désir, trouvait matière à rêver — et c'est le labyrinthe ou bien la tache de Léonard — est devenu à distance forme cohérente et reconnaissable par tous. C'est cette reconnaissance que nous avons tentée.

Jean Clay

(1) Le Processus créatif, intervention de M. D. lors d'une réunion de la Fédération Américaine des Arts à Houston (Essai) en avril 1957. Repris in D.D.S., pp. 18-189.

(2) Allocution en anglais prononcée par M. D. lors d'une colloque organisé à Holstna le 13 mai 1960. Repris in D.D.S., pp. 256-259.

Dans les différents articles, l'abréviation D.D.S. renvoie à *Duchamp de Signe. Essai de Marcel Duchamp*, nouvelle édition revue et augmentée par Michel Samouillet, avec la collaboration de Elmer Peterson. Paris, Flammarion 1963.



Duchamp et l'alchimie

par Arturo Schwarz

La tolérance de Duchamp pour tous les points de vue est légendaire. « Ma position est l'absence de position », me dit-il un jour, « mais, évidemment, on ne peut même pas en parler, à la minute même où on en parle, on gâche tout » (1). Aussi son horreur pour tout système religieux, toute élucubration mystique est une exception fort significative à cette attitude. Comme on lui demandait un jour s'il croyait en Dieu, Duchamp répondit : « Non, pas du tout. Ne dites pas cela ! Pour moi, la question n'existe pas. C'est une invention de l'homme. Pourquoi parler d'une telle utopie ? Quand l'homme invente quelque chose, il y a toujours des partisans et des détracteurs. C'est une imbécillité folle d'avoir créé l'idée de Dieu. Je ne veux pas dire si je suis athée ou croyant, je ne veux même pas en parler » (2). « Le terme *athée* (en

opposition au mot *croyant*) ne m'intéresse même pas, non plus que le mot *croyant*, ni l'opposition de leurs significations les plus claires : pour moi il y a quelque chose de plus que *oui*, *non* ou *indifférent* — c'est par exemple l'absence d'investigations de ce genre » (3).

En ce qui concerne l'alchimie, sa position était tout aussi claire. A Robert Lebel il déclara sans ambages : « Si j'ai fait de l'alchimie, c'est de la seule façon qui soit de nos jours admissible, c'est-à-dire sans le savoir » (4).

Malgré ces déclarations sans aucune ambiguïté, il s'est trouvé des critiques qui tentent avec Duchamp le coup de Rimbaud — communard et athée, la critique catholique a tenté de le phagocyter. La revoilà aujourd'hui qui veut nous prouver que Duchamp était un alchimiste *conscient de l'être*, et, naturellement, nous donner de l'alchimie une interprétation chrétienne et gnostique. D'autres encore essayent de nous faire croire que Duchamp était un cabaliste ! Duchamp mystique, chrétien et cabaliste ! Tous ceux qui ont eu le privilège de le connaître, tous ceux qui ont aimé et donc *compris* l'œuvre et l'humour de Duchamp, ne pourront que rire ou s'indigner.

Aussi, avant de parler des quelques archétypes alchimiques que j'ai découverts dans son œuvre me faut-il préciser ce que j'entends par alchimie.

L'alchimie est une philosophie matérialiste et moniste. L'alchimiste est un athée qui croit en l'unité fondamentale du cosmos puisqu'il croit en la possibilité d'obtenir un élément à partir d'un autre. La nature est une ; unique est la substance universelle. Selon la formule de Spinoza, la création est nature naturée tandis que le créateur est nature

naturante. Il s'ensuit que créateur et création ne sont que deux aspects de la même substance. Héraclite rappelle que « les dieux sont des hommes immortels, tandis que les hommes sont des dieux mortels » (5). Loin d'accepter la fracture métaphysique et dualiste entre créateur et création, l'alchimiste établit, entre les deux termes de cette polarité conflictuelle, un rapport dialectique qui voit l'un se transformer en l'autre : la nature naturée est également naturante, et vice-versa.

Le problème de la production de la pierre philosophale est, en dernière analyse, celui de la maîtrise du temps. En effet, le problème que se pose l'alchimiste est comment réussir à accélérer le processus évolutif naturel des métaux qui les porterait, tout naturellement, à mûrir vers la perfection, c'est-à-dire vers l'or philosophale. Sans l'intervention de l'alchimiste ce processus de « mûrissement » des métaux prendrait des siècles pour s'accomplir. La maîtrise du temps implique la réalisation du désir le plus ancien et le plus universel de l'homme : celui d'être éternellement jeune, immortel. Le Grand Œuvre n'est qu'une métaphore de la réalisation de ce désir et l'or philosophale est donc également la panacée universelle qui donnera à l'homme la jeunesse éternelle car le bonheur doit être conquis *ici et maintenant* : sur cette terre et durant notre vie puisque l'au delà n'existe pas et que la mort est la fin de tout.

De même que Prométhée est l'archétype mythologique du rebelle, l'alchimiste est le reflet humain de Prométhée. L'un et l'autre ont la même ambition, égaler les dieux, reconquérir les deux qualités complémentaires qu'ils ont abdiquées en leur faveur : l'immortalité et la créativité. L'homme a créé Dieu à son image : l'homme est donc naturellement immortel et créateur ; l'homme

est un organisme bisexuel qui a oublié son origine bisexuelle. Le problème qu'affronte l'alchimiste est comment redevenir conscient de cette réalité, en d'autres mots, comment conquérir la connaissance parfaite (*L'aurea apprehensio*) qui lui fera découvrir que nous sommes dieux puisque nous sommes tous homme et femme en même temps.

Dans toutes les mythologies la divinité est immortelle et androgyne. En fait la divinité est immortelle parce qu'androgyne. Si la divinité est immortelle c'est parce que l'immortalité est l'attribut de la perfection, et que la perfection implique, à son tour, une personnalité complète, une personnalité androgyne. L'homme et la femme qui ignorent cette double allégeance, ont une personnalité divisée, ils n'ont pas rejoint la connaissance parfaite, ils ne vivent qu'avec la moitié de leur être. En d'autres mots le mythe universel de la divinité androgyne est la métaphore ésotérique pour la pulsion psychologique plus profonde en l'homme : l'exigence de reconstituer l'unité de sa personnalité divisée. Jung a appelé « individuation » le processus psychologique grâce auquel l'individu prend conscience du sexe opposé qu'il abrite, qui l'habite : l'*anima* féminine chez l'homme, l'*animus* masculin chez la femme. Le processus d'individuation est le processus qui permet à l'individu de se comprendre et donc

(1) Marcel Duchamp *cité par moi* in La Marée mise à nu chez Marcel Duchamp, même G. Fall Paris, 1971, p. 267.

(2) M.D., *entretien avec Pierre Cabanne* in Entretiens avec Marcel Duchamp Paris, Presses Belin, 1966, p. 204.

(3) Duchamp, « Une lettre de Marcel Duchamp » à André Breton, *Medium* (Paris), n° 4 (janvier 1928), p. 33.

(4) M.D. *cité par* Michel Le Vu magique *par* André Breton *avec le concours de* Gérard Legrand, Paris, Cécile française des livres, 1968, p. 98.

(5) Héraclite, *Fragmentus, Diels I*.

de prendre conscience de sa nature androgyne. Le processus d'individuation n'est rien d'autre que ce que les alchimistes appelaient la conquête de l'*aurea apprehensio*.

Il n'est donc pas difficile de comprendre pourquoi le concept de la connaissance parfaite (l'*aurea apprehensio*) acquiert une importance fondamentale dans tous les écrits alchimiques. En fait, la quête de la pierre philosophale est la quête de la connaissance parfaite. Ce qui veut dire que la quête est plus importante que le but. Non, je me trompe, *la quête est le but*, elle ne saurait donc être moins importante. L'alchimie n'est rien d'autre qu'un instrument de connaissance — de la connaissance parfaite qui tente d'éclairer la voie vers la libération totale. Cette connaissance parfaite, cette conscience du soi, est révolutionnaire. Breton nous le rappelle : « Plus de conscience du social toujours, mais aussi, plus de conscience du psychologique » (6), car « toute erreur dans l'interprétation de l'homme entraîne une erreur dans l'interprétation de l'univers : elle est, par suite, un obstacle à sa transformation » (7). L'alchimiste est un rêveur qui sait ce qu'il veut : transformer le monde pour changer la vie, et donc libérer l'homme pour transformer le monde. L'alchimiste anticipe, encore une fois, ces mots par lesquels Breton clôturerait son intervention au Congrès des écrivains à Paris en 1935 : « *Transformer le monde*, a dit Marx ; *changer la vie*, a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un » (8).

Cette tentative d'arriver à la « connaissance parfaite » amène l'alchimiste à anticiper les découvertes de Freud et de Jung au sujet de la nature bisexuelle de l'organisme humain. Ne l'oublions pas, l'un des noms de la Pierre philosophale est *Rebis*, c'est-à-dire la *res-bis*,

la chose double, mâle et femelle *en même temps*. Le Rebis n'est donc pas l'hermaphrodite — qui constitue une monstruosité biologique, une synthèse *statique* de l'élément mâle et femelle — mais l'androgynie mythique, la chose *double* (« Je est un autre », rappelait Rimbaud), où les éléments mâle et femelle ne s'annulent pas réciproquement mais, au contraire, s'exaltent réciproquement, sont en état d'équilibre conflictuel.

Dans le Rebis l'*anima* et l'*animus* sont donc deux aspects du même être, dont l'existence dépend de leur antagonisme conflictuel, ou, pour le dire avec Engels, de « l'inclusion de la diversité au sein de l'identité » (9).

André Breton avait cerné l'importance de cet aspect de la pensée alchimique quand il écrivit : « Il y va, en effet, là plus qu'ailleurs, au premier chef, de la nécessité de reconstitution de l'*Androgynie primordial* dont toutes les traditions nous entretiennent et de son incarnation, par-dessus tout désirable et *tangible*, à travers nous » (10).

Bachelard explique : « L'androgynie n'est pas derrière nous, dans une lointaine organisation d'un être biologique que commenterait un passé de mythes et de légendes ; elle est devant nous, ouverte à tout rêveur qui rêve de réaliser aussi bien le sur-féminin que le sur-masculin. Les rêveries en *animus* et en *anima* sont ainsi psychologiquement prospectives. Il faut bien comprendre que le masculin et le féminin, dès qu'on les idéalise, deviennent des *valeurs*. Et réciproquement, si on ne les idéalise pas, sont-ils autre chose que de pauvres servitudes biologiques ? » (11). Bachelard cite ensuite Soloviev : « L'homme véritable en la plénitude de sa personnalité idéale, ne peut, évidemment, être seulement homme ou femme, mais doit posséder une

unité supérieure des deux sexes. La réalisation de cette unité, la création de l'homme véritable — unité libre des principes masculin et féminin, conservant leur individualisation formelle, mais ayant surmonté leur diversité essentielle et leur désintégration — c'est précisément la tâche propre et immédiate de l'amour » (12).

Rappelons que pour l'alchimiste le *Rebis*, la pierre philosophale, est également une métaphore pour ce qu'André Breton aurait appelé l'*amour fou*. Le *Rebis*, en effet, est le produit des noces chimiques entre le mercure (la femme, principe lunaire) et le soufre (l'homme, principe solaire). Ces noces sont évidemment de caractère incestueux puisque le couple *Luna-Sol* est le prototype du couple Sœur-Frère. A son tour, le couple Frère-Sœur représente allégoriquement toute la série infinie des oppositions. Leur union symbolise le retour à l'unité primordiale, la conciliation dialectique des contraires, la *conjunctio oppositorum* plutôt que la *coincidentia oppositorum*. Jung a reconnu dans ces noces chimiques une métaphore pour la reconstitution de l'intégrité de la personnalité divisée à travers l'union de l'*anima* avec l'*animus*.

La deuxième parenthèse qu'il me faut ouvrir maintenant concerne le degré de conscience de l'artiste des thèmes archétypiques qui peuvent affleurer dans son œuvre.

Dans un bref exposé, « Le Processus créatif » prononcé en avril 1957, Duchamp insiste sur le caractère inconscient de la démarche artistique. « Selon toutes apparences, l'artiste agit à la façon d'un être médiumnique qui, du labyrinthe par delà le temps et l'espace, cherche son chemin vers une clarté. Si donc nous accordons les attributs d'un médium à l'artiste, nous devons alors lui refuser la

faculté d'être pleinement conscient, sur le plan esthétique, de ce qu'il fait ou pourquoi il le fait » (13).

Jung à son tour confirme que « l'on peut peindre des tableaux très compliqués sans avoir la moindre idée de leur signification réelle » (14). Ailleurs, et en ce qui concerne précisément les archétypes alchimiques, Jung remarque que « certains motifs archétypiques fréquents en alchimie, apparaissent dans les rêves d'individus modernes qui n'ont pas la moindre connaissance de la littérature alchimique » (15).

Cela ne peut nous surprendre si nous nous souvenons que les aspirations de l'alchimiste ont un caractère véritablement universel. Tout homme aspire inconsciemment à être éternellement jeune, à être créateur, à être libre de toutes contraintes. Ces desirs font partie de notre inconscient collectif et personnel. Il n'est donc pas surprenant de retrouver un si grand nombre de symboles archétypiques dans les écrits et l'iconographie alchi-

(6) A. Breton « Position Politique de l'Art aujourd'hui » (1935) in *Manifestes du Surrealisme* (Paris : J.J. Pauvert, 1962), p. 268.

(7) Breton « Les Vases communicants, *Éditions des Cahiers Libres*, Paris, 1932), p. 183.

(8) Breton « Discours au congrès des écrivains » (1935) in *Manifestes du Surrealisme*, op. cit., p. 285.

(9) Friedrich Engels : *Dialectics of Nature* (Lawrence and Wishart, London, 1946), p. 183.

(10) André Breton « Du Surrealisme en ses œuvres vives (1933) in *Les Manifestes du Surrealisme*, op. cit., p. 360.

(11) Gaston Bachelard « La Poétique de la rêverie » (*P.U.F.*, Paris, 1968), p. 73.

(12) Idem, pp. 73-74.

(13) Duchamp *dit par moi* in *La Mainée mise à nu* chez Marcel Duchamp, même, op. cit., p. 266.

(14) Jung « A Study in the Process of Individuation » (1950) in *The Archetypes and the collective unconscious* (Routledge & Kegan Paul, London, 1955), p. 382.

(15) Jung « Mysticism Compunctions » (1955) in *Routledge & Kegan Paul, London, 1963*, p. 518.



Duchamp, *Belle Haleine, Eau de Voilette*, 1921 (photo Man Ray).

mique. En fait, je soutiens que le symbolisme archétypique du complexe de Prométhée trouve son expression la plus riche, la plus complexe et la plus systématique dans l'Alchimie. Et puisque l'artiste et l'alchimiste sont les archétypes du rebelle, il n'est point surprenant de retrouver dans l'œuvre de certains artistes un aussi grand nombre de correspondances avec le symbolisme alchimique : l'artiste et l'alchimiste puisent inconsciemment leurs symboles aux mêmes sources collectives et archaïques.

A cet égard Jung remarquait : « De même que l'on pense, par exemple, que les mythes mexicains ne peuvent avoir absolument rien de commun avec des idées similaires que l'on retrouve en Europe, l'on pense que c'est une illation arbitraire que de croire qu'un homme moderne non-éduqué puisse rêver des motifs mythiques classiques que connaissent seuls des spécialistes. L'on pense que des rapports de ce genre sont tirés par les cheveux et donc improbables. Mais l'on oublie que la structure et la fonction des organes de notre corps, y compris notre cerveau, sont partout plus ou moins les mêmes. Et puisque la psyché dépend en grande partie du cerveau, il est présumable — du moins en principe — qu'elle produira partout les mêmes formes » (16).

Ces remarques n'ont pas un caractère aca-

démique. Soutenir qu'un artiste exprime consciemment dans son œuvre ces archétypes inconscients c'est ravalier son rôle de médium et de voyant à celui d'un agit-prop, d'un illustrateur, d'un rédacteur de faits divers. La qualité poétique d'une œuvre est fonction directe du fait que son auteur a été poussé par des forces et des pulsions qu'il ignorait. Marie Bonaparte avait remarqué que « moins l'auteur devine les thèmes cachés de ses œuvres, plus ils ont des chances d'être vraiment créateurs » (17), et Selma Fraiberg précise : « Si par exemple, la signification profonde du Cheval Blanc venait à être connue de Kafka tandis que naît sa vision, cette connaissance en inhiberait l'élaboration, et le plaisir du déguisement serait perdu » (18).

Ces témoignages pourraient être multipliés, mais il me semble que ce point est tellement évident qu'il ne nécessite pas d'ultérieures confirmations.

A la lumière de ce qui a été dit, la constitution psychologique androgyne de Duchamp prend une signification dont l'importance n'a pas été suffisamment soulignée. Rappelons certaines circonstances troublantes. A ma connaissance Duchamp est le seul artiste qui se soit choisi un pseudonyme féminin : Rose Sélavy (qu'il écrira un an plus tard, en 1921, avec deux « r » : Rose). Toujours en 1921



Duchamp, Portrait imaginaire pour *First Papers of Surrealism*, 1942.



Duchamp, *Tonsure*, 1919.

Duchamp est photographié pour la première fois en déguisement féminin, dans *Belle Haleine*, *Eau de Voilette*. A partir de cette période, on retrouve souvent Duchamp déguisé en femme. Le « portrait imaginaire » qu'il s'est choisi pour *First Papers of Surrealism*, par exemple, est celui d'une femme. En 1938, à la Galerie des Beaux-Arts, pour l'Exposition Internationale du Surréalisme, il habille de ses propres vêtements un mannequin féminin en le laissant nu des hanches jusqu'aux pieds — d'où l'ambiguïté hermaphrodite du personnage. Par ailleurs, dans un de ses nombreux calembours, il a modifié la formule de politesse épistolaire la plus banale en « Mes salutations bien Mistinguett » (19).

Sur une photo de 1919, il apparaît avec le crâne rasé en forme d'étoile, ce qui rappelle un peu la tonsure des prêtres catholiques. « Le sacrifice sacerdotal des cheveux est symbole de castration... Le sacrifice des cheveux chez l'homme est un antique signe de l'état sacerdotal; de la calvitie des hiérophantes égyptiens à la tonsure des prêtres catholiques et des moines bouddhistes. Au delà de la grande diversité du point de vue religieux, l'absence de cheveux est toujours associée à l'abstinence sexuelle et au célibat. C'est à dire à l'autocastration symbolique » (20).

C'est avec le plus grand naturel que le Marié(e) célibataire accepte son double féminin. *L'autre* du « Je est un autre » de Rimbaud est, tout aussi naturellement, Rose Sélavy : « J'ai choisi Rose parce que c'était le prénom féminin le plus commun à l'époque », m'a-t-il dit. Rose, la femme, c'est la vie. De même que Eros c'est la vie, comme nous le rappelle le deuxième niveau de lecture de Rose Sélavy. « L'Érotisme m'est un sujet très cher. Je pense que l'unique excuse à n'importe quelle activité est d'introduire l'érotisme dans la vie. L'érotisme est très proche de la vie, plus proche que la philosophie ou quoi que ce soit de ce genre » (21).

(16) Jung, *idem*, p. xxi – xix.

(17) Marie Bonaparte, « De l'élaboration et de la fonction de l'autre littéraire » in Edgar Poe, « Denoel et Steele, Paris, 1933 », vol. II, p. 797.

(18) Selma Fraiberg, « Kafka and the Dream » (1986) in *Art and Psychoanalysis*, ed. William Phillips, (The World Publishing Company, Cleveland, 1963), p. 41.

(19) Quatre medits de Marcel Duchamp – *Res + Gard* – PAB, 1960.

(20) *Unleash Your Mind – The Origins and History of Consciousness* (1999), Ed. R. L. Hunt, Vol. I, New York, Harper & Brothers, 1962, p. 39.

(21) M.D. interview par G. de R. Hamilton in « Marcel Duchamp Speaks » *Exhibition and Texts accompanying the Charles Mitchell de l'Art par B.R.C. 1999* (Paris, 1999) et *Art + Art* (1999).





Hiéroglyphe Kha.

L'analyse du tableau *Jeune Homme et Jeune Fille dans le printemps*, 1911, nous permettra de reconnaître certains des archétypes signalés ici. Le thème de ce tableau est une préfiguration de celui du Grand Verre, *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*, 1915-1923. Le Jeune Homme (le futur Célibataire du Grand Verre) et la Jeune Fille (la future Mariée) sont à peine différenciés sexuellement. La tête de la Jeune Fille est disloquée, rejetée en arrière, comme celle des mariés des foires. Un corps sans tête n'est pas seulement symbole de castration : dans la tradition ésotérique, c'est aussi la représentation du concept d'ordre dans le cosmos créé, par opposition au désordre du chaos. « La Mutilation, autre thème alchimique, est la condition de toute création » (22). Tous deux ont les bras levés vers le ciel, en forme de Y, position qui dénote leur commune aspiration à l'immortalité et la structure foncièrement androgyne de leur psychisme, ces deux données dépendant étroitement l'une de l'autre. Elade nous dit que lorsque le Chaman prend cette position au cours des rites, il s'écrie : « J'ai atteint le ciel, je suis immortel » (23). Dans les traditions de l'Arctique et de l'Atlantique Nord, le signe Y représente l'Homme Cosmique aux-Bras-Levés, et là encore il incarne le concept d'immortalité à travers la résurrec-

tion, de même que celui de la « double » personnalité androgyne. En Égyptien le hiéroglyphe Kha, qui représente le « double », s'écrit sous la forme de deux bras levés ; et en alchimie, le signe Y est également symbole de l'androgynie, comme on peut le voir par exemple dans une illustration de *Symbola Aurea* de Michael Maier : on y voit Albert le Grand désigner du doigt un androgyne qui tient un Y. Dans les textes ésotériques, l'Homme Cosmique est androgyne car il représente aussi l'homme primordial (l'Anthropos Gnostique) qui, par dichotomie, donne naissance à la dualité masculin-féminin.

Les deux jeunes gens se tiennent dans deux mondes séparés, comme le suggèrent les deux demi-cercles à partir desquels ils s'élancent l'un vers l'autre. Du demi-cercle où se tient le jeune homme, émane une lumière jaunâtre qui pourrait bien symboliser le Soleil. Le demi-cercle où se tient la jeune fille est plus sombre et il a une tache d'un blanc argenté : la Lune. De même, dans la tradition alchimique, le couple incestueux frère-sœur est symbolisé par le couple Soleil-Lune. Leur

(22) J. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, op. cit. p. 131.

(23) Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les Techniques Archaïques de l'Extase* (Paris, 1951) pp. 136-137.



Michael Maier, *Symbola Aurea*. Albert le Grand désigne du doigt un androgyne qui tient un Y (symbole de l'immortalité).

union (*conjunctio oppositorum*) reconstitue l'unité originelle de l'être primordial, l'immortel androgyne hermétique (le Rebis).

La rencontre entre les deux jeunes gens semble à la fois empêchée et favorisée par un arbre dont les branches se déploient entre eux. L'arbre les sépare et les unit à la fois ; en atteignant ses branches ils établissent entre eux un contact indirect.

Le symbolisme de l'arbre est extrêmement varié (24). Fondamentalement, l'arbre symbolise l'aspiration à la totalité cosmique, totalité du cosmos dans sa genèse et son devenir. C'est aussi le prototype de l'hermaphrodite, la synthèse des deux sexes ; comme l'*axis mundi*, il peut jouer le rôle de médiateur entre la Terre (la femme) et le Ciel (l'homme). Il suggère la prolongation de la vie humaine (25). L'arbre peut aussi représenter l'Arbre Adamique, l'Arbre de la Connaissance, qui incarne les notions antagonistes mais complémentaires d'Arbre de Vie (ou Arbre Vert), qui plonge ses racines dans le Ciel, réminiscence de l'Arbre Cosmique renversé et de son symbolisme bisexuel, tel qu'il apparaît dans les Upanishads, et d'Arbre de Mort (ou Arbre Sec), qui plonge ses racines dans la rouge *terra adamica*.

Dans le tableau de Duchamp, ces deux

aspects de l'arbre sont librement interchangeables. En alchimie, l'Arbre de Vie est la source du Soleil (sur lequel se tient le Célibataire et auquel il s'identifie) et il a pour fruit l'Eau Vivante, la Fontaine de Jouvence. Bien que dans le tableau les branches soient totalement sèches (suggérant ainsi l'Arbre de Mort), elles sont aussi enveloppées dans un nuage vert (suggérant le feuillage de l'Arbre de Vie). Cet arbre « nuageux » ressemble à l'Yggdrasill, « l'Arbre du Monde, dont le faite était coiffé d'un nuage, dispensateur de la bienfaisante rosée, et qui se dressait, *toujours vert*, au-dessus de la *fontaine d'Urd* » (26). Le nuage vert de ce tableau devient rose dans le Grand Verre où la Voie lactée (ou Inscription du haut) est d'abord conçue comme un nuage surmontant un autre arbre - « l'arbre-type » - autre appellation de la Mariée. Que les deux Arbres de Vie et de Mort soient impliqués dans l'arbre de Duchamp, est confirmé par un autre détail : quand on regarde le tableau renversé, les branches deviennent des racines qui plongent dans le ciel et le cercle d'où surgit l'arbre devient une représentation schématique des branches stériles de l'Arbre de Mort. Ajoutons que la déesse égyptienne qui détient la « clé de vie » ou « l'eau de vie » (Nut, Mait ou Hathor) s'identifie souvent à l'arbre sacré (27). Selon le Bouddhisme,

l'arbre est le symbole du mûrissement psychologique et de l'individuation, qui est elle-même symbolisée par la renaissance et les mariages (28).

Comme il a déjà été signalé, l'arbre du tableau croît à partir d'un cercle, ou plutôt d'une sphère en verre transparent en laquelle nous serions tentés de reconnaître un alambic, le vaisseau alchimique, appelé par ailleurs la maison de verre sphérique (comparable au Grand Verre qui abrite la Mariée et le Célibataire), ou bien encore la Prison du Roi. Le vaisseau scellé d'Hermès emprisonne un personnage asexué qui ressemble à Mercure, souvent représenté dans le vaisseau alchimique : il est « l'être hermaphrodite primordial qui se divise pour former le couple frère-sœur classique, puis s'unit dans le *conjunctio*, pour réapparaître enfin sous la forme rayonnante de la *Lumen novum*, du *lapis*. Il est à la fois métal et liquide, matière et esprit, froid et ardent, poison et remède — symbole qui unit tous les opposés » (29). Ici, Mercure a l'attitude typique de l'offrande, il est agenouillé et tend un morceau d'étoffe au Jeune Homme nu.

Pour comprendre la signification de cette offrande, considérons le sens symbolique de l'étoffe. Selon Durand, l'étoffe tissée est ce qui « s'oppose à la discontinuité, au déchirement comme à la rupture... C'est ce qui *attache* deux morceaux qui sont séparés, ce qui *répare* un hiatus » (30).

Rappelons que dans ce tableau, le Jeune Homme et la Jeune Fille sont séparés par l'arbre et nous verrons bientôt que cette séparation n'est pas seulement physique mais émotionnelle. A propos de l'étoffe rose — couleur typique des vêtements féminins —



(24) Cf. Eliade : *Patterns in Comparative Religion* (1949). Trad. Rosemary Sheed, Cleveland and New York, The World Publishing Company, 1963, pp. 268-330 et Gilbert Durand : *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris : Presses Universitaires de France, 1963, pp. 365-72.

(25) Durand : *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, op. cit., pp. 367-69.

(26) Eugène Canseliet : « L'Arbre alchimique » in *Alchimie. Études diverses de Symbolisme hermétique et de pratique Philosophale*, Paris : Jean Jacques Pauvert, 1964, p. 83.

(27) Julius Evola : *Metaphisica del sesso*, Roma : Alinari, 1958, p. 240.

(28) Ananda Coomaraswamy : *Ambivajra. Self Sacrifice*, p. 388 cité par Eliade in *Métophysiques et l'Androgyne*, Paris : Gallimard, 1962, p. 120.

(29) Jung : *Psychologie et Alchimie* (1944), traduit par Dr R. Cadiot, Bachelard-Chastel, 1950, pp. 3-8-9.

(30) Durand : *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, op. cit., p. 347.

J.C. Barckhausen, *Elementa Chymiae*, Leyde, 1718. Mercure dans l'alambic.



Michael Maier, *Artis Auriferae...*, Bâle, 1610, vol. II, p. 148. Bois gravé.

offerte par l'androgyne, il serait opportun de rappeler qu'à Cos l'époux s'habille en femme pour recevoir la mariée, tandis qu'à Argos la mariée porte une fausse barbe au cours de la nuit de noces.

Cependant, l'échange de vêtements est souvent associé à un exploit — la conquête d'un cœur féminin par exemple (31). Une telle invitation ne saurait être mieux accueillie par le Célibataire, qui se trouve séparé de sa Mariée. Évidemment le déguisement symbolise aussi la bisexualité, elle-même liée à l'aspiration humaine à l'éternité (32). Durand insiste sur le symbolisme totalisant de l'étoffe qui représente la fusion des polarités cosmiques (33) et nous ramène à la solution envisagée pour combler ce hiatus : l'inceste alchimique. Ce *conjunctio oppositorum* — cette union du couple frère-sœur — a lieu dans le vaisseau alchimique, et le fruit de cette union n'est pas seulement Mercure mais aussi l'homme originel et androgyne (l'Anthropos Gnostique).

Enfin, la forme circulaire que prend ici le « vaisseau alchimique » (habituellement c'est plutôt un ovale irrégulier) souligne une fois de plus l'aspiration à reconstruire l'unité originelle ; l'idéogramme alchimique du « Tout unique » est un cercle, c'est-à-dire une ligne ou un mouvement qui contient son propre

commencement et sa propre fin et qui, dans la tradition hermétique, désigne à la fois l'Univers et le Grand Œuvre (34).

J'ai mentionné que l'arbre pousse dans ce cercle et, à propos de l'Arbre de Mort, que le cercle était la représentation schématique des branches. Comme le personnage androgyne est allongé au milieu des branches, on peut l'identifier au fruit de l'arbre ; rappelons en effet que la Fontaine de Jouvence est le fruit de l'Arbre de Vie et également le synonyme du Grand Œuvre (l'*Opus*). La fonction de l'Arbre de Vie, qui est de réanimer l'Arbre de Mort, est ainsi accomplie alors que, de nouveau, Eros vainc Thanatos.

Le personnage de la sphère centrale est contemplé par un autre, situé au-dessous : ce dernier repose sur les deux mondes du Célibataire (Soleil) et de la Mariée (Lune) : il participe des deux et, médiateur, réconcilie en lui leurs contradictions. Il est agenouillé, à mi-chemin entre la Terre (femme) et le Ciel (homme).

Ce personnage résume la signification du tableau, qui est l'accomplissement, sur le plan artistique, de trois aspirations primordiales, contradictoires en apparence seulement, qui se résolvent dans le cadre de l'inceste alchimique : besoin de reconstituer l'unité originelle, besoin d'atteindre l'individuation et désir d'immortalité. En fait, le *conjunctio oppositorum* du couple frère-sœur tend à résoudre les contradictions du principe mâle-femelle par l'entité primordiale hermaphrodite qui est douée d'éternelle jeunesse et d'immortalité.

Relevons maintenant les extraordinaires similitudes qui existent entre *Jeune Homme et Jeune Fille dans le printemps* et son modèle mythique — la traditionnelle image de l'an-

drogyne philosophique (le Rebis ou *Compositam de compositis*) comme elle apparaît par exemple dans l'une des illustrations de l'*Auriferae Artes* de Michel Maier (Bâle, 1572) qui représente le couple incestueux Frère-Sœur, situé – ici encore – sur le Soleil et la Lune.

Dans l'illustration de Maier, Frère et Sœur sont unis dans le Mariage philosophique par l'Esprit Universel qui descend vers eux sous la forme d'une Colombe. Chacun des trois personnages (le Roi : Soleil-Célibataire, la Reine : Lune-Mariée, et la Colombe) tient une rose : en l'occurrence, les roses jouent le rôle attribué au vêtement rose que le Jeune Homme offre à la Jeune Fille dans le tableau de Duchamp. Les tiges des trois roses forment une croix qui symbolise le Feu des Philosophes ou le Feu de l'Amour ; or nous avons identifié en le vêtement rose la même référence allégorique à la force de l'amour. Enfin, l'Esprit Universel (la Colombe) a comme équivalent allégorique dans le tableau de Duchamp le nuage vert qui suggère le feuillage de l'Arbre de Vie : la disposition des branches – qui divergent en forme de V – suggère les ailes de la Colombe (dans

ce cas également les deux éléments occupent la même place dans l'illustration et le tableau). Notons aussi que dans la tradition alchimique, l'Esprit Universel n'est autre qu'un nom supplémentaire donné à l'Eau Vivante, c'est-à-dire au nuage vert « dispensateur de la bien-faisante rosée » qui, dans le tableau, couronne l'Arbre de Vie.

L'un des prototypes du mariage alchimique est l'inceste entre frère et sœur ; « le couple frère-sœur représente allégoriquement l'idée générale de contraires » (35). Cette union symbolise « le retour à l'unité primordiale, c'est pourquoi l'*artifex* qui cherche à la réaliser est souvent aidé par sa *soror mystica* » (36). Beaucoup de mythes primitifs offrent de curieux rapprochements entre androgynie et inceste frère-sœur (37). Les deux thèmes sont bien plus proches qu'il ne semble au premier abord. La richesse de leur symbolisme apporte la dimension ésotérique d'une signification universelle à certaines structures psychiques fondamentales de l'œuvre de Duchamp ; ceci aide à comprendre son absence de dogmatisme telle qu'elle s'exprime dans sa prédilection pour la suspension du jugement. Ainsi donc, la structure physique et mentale indifférenciée de l'androgynie alchimique devient-elle le modèle mythique du comportement et de l'esthétique de Duchamp.

(31) Marie Delcourt : *Hermaphrodite : Mythes et rites de la Bisexualité dans l'Antiquité classique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1958, p. 14.

(32) Ibid., p. 64.

(33) Durand : *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, op. cit., p. 348.

(34) *Evola* : « La tradizione ermetica nei suoi simboli, nella sua dottrina e nella sua «Arte Regia» », *Bonum Latere*, 1934, p. 32. Voir aussi *Elade* : *Patterns in Comparative Religion* (1949) trad. Rosemary Sheed, Cleveland and New York : The World Publishing Company, 1963, passim, *Elade* : *Méphistophèles et l'Androgynie*, op. cit., pp. 98-151, *Elade* : *Images et Symboles* (1952), Paris : Gallimard, 1963, pp. 33-52, Durand : *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, op. cit., pp. 301-53.

(35) Jung : *Psychologie et Alchimie*, op. cit., p. 124.

(36) Delcourt : *Hermaphrodite : Mythes et rites de la Bisexualité dans l'Antiquité classique*, op. cit., p. 124.

(37) Ibid., p. 10.



ARTISTE

*Ce sont les regardeurs
qui font les tableaux.*

Marcel Duchamp.

“rien qu’un artiste...”

par Jindřich Chaloupecký

En 1904, Marcel Duchamp arrive à Paris ; il a dix-sept ans. C’est alors l’époque héroïque de l’art moderne ; des perspectives insoupçonnées s’ouvrent. Duchamp suit avec intérêt toute cette effervescence. Cependant il se tient à l’écart. Il peint quelques paysages et portraits, note au crayon des scènes de la rue, fait des dessins pour des revues humoristiques. Ce n’est qu’en 1910 qu’il se met à travailler méthodiquement. Il réagit aux tendances nouvelles aux fauvisme, cubisme, simultanéisme, mais c’est le symbolisme, déjà désactualisé, qui lui reste au fond le plus proche. Son évolution rapide aboutit au *Nu descendant un Escalier*, exécuté durant l’hiver 1911-1912. Lorsqu’il essaie de l’exposer, il provoque les protestations même des cubistes les plus radicaux. Alors Duchamp renonce à la carrière

d’artiste professionnel et accepte un modeste poste de bibliothécaire. En même temps il commence à ébaucher le projet d’une œuvre difficile, qui ne peut qu’apparaître complètement absurde : *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*. Plus absurde encore la *Roue de Bicyclette*, de 1913, son premier ready-made. En 1917, il envoie le ready-made *Fontaine* à l’exposition des Indépendants à New York : les organisateurs ne l’exposent pas et Duchamp se résigne à nouveau.

Ainsi donc, dès le départ, Duchamp s’éloigne de plus en plus du monde de l’art contemporain. Il n’y attache d’ailleurs pas d’importance particulière, n’aspire pas même à en faire partie. L’année 1913 lui apporte un succès inattendu : son *Nu descendant un Escalier* fait sensation à New York. Une galerie américaine lui fait l’offre d’un contrat avantageux, mais Duchamp refuse : il ne veut pas entrer dans le rôle de l’artiste tel que le conçoit notre société. Après la guerre, Duchamp devient célèbre parmi les dadaïstes ; Breton écrit sur lui un article enthousiaste ; pourtant, son œuvre demeure inconnue — en 1930 encore, dans son texte *La Peinture au défi*, Aragon, ancien dada, attribue la *Fontaine* à Arthur Cravan. Duchamp lui-même préfère se consacrer aux échecs. Les gens de son proche entourage le regrettent, mais Duchamp se borne à dire qu’il est un « an-artiste ». Lorsqu’il revient à l’art et qu’il se remet systématiquement au travail, il le fait en secret. Sa dernière création, qui est son chef-d’œuvre, *Étant donnés* : 1° la *Chute d’Eau*, 2° le *Gaz d’Éclairage*, a été cachée par lui jusqu’à la fin de ses jours. L’œuvre de Duchamp échappe à toutes les esthétiques de l’art moderne. De nos jours encore, certains critiques américains considèrent sa carrière artistique tout simplement comme un « échec honteux ».

Mais qu'est-ce qui éloignait Marcel Duchamp de l'art contemporain, au point que son œuvre apparaissait comme incompréhensible, sinon manquée ? Une explication courante, basée sur la supposition que Duchamp était un adepte des doctrines hermétiques, voit la clé de son œuvre dans l'alchimie, les tarots, la cabale. Dans une monographie, un auteur anglais croit deviner que Duchamp s'était initié aux sciences hermétiques en 1912, probablement à Munich. Un théoricien américain sait que Duchamp s'est rendu dans cette ville pour y acquérir un manuscrit d'alchimie inconnu. Un commentateur italien nous explique que la tonsure en forme d'étoile que Duchamp exhibe sur une photographie de 1921, est le symbole liturgique d'un élu gnostique. L'intérêt porté par Duchamp à l'hermétisme pourrait s'expliquer aisément : comme plus tard chez Breton, il pourrait tout simplement tirer son origine du symbolisme français auquel Duchamp était attaché ; l'hermétisme y était endémique. Mais, fait surprenant, ni les nombreuses notes de Duchamp touchant le *Grand Verre*, ni ses nombreux entretiens, ni ses quelques exposés de fond, ne contiennent aucune référence aux doctrines hermétiques. En privé, il aurait même dit que tout cela n'était que « de la connerie ».

En fait, rien n'était plus étranger à Duchamp que toute manifestation d'aristocratie ésotérique, d'hiératisme : « Je ne suis pas un homme à construire des tours d'ivoire », remarquait-il en 1955 dans un entretien avec Sweeney. À la différence de la plupart des Symbolistes, il ne cessait de s'inspirer du monde moderne, de sa science et de sa technique, des spéculations sur la quatrième dimension, de l'immatérialité de l'énergie électrique, de la vitesse de l'automobile, des vitrines, des produits industriels, des expé-

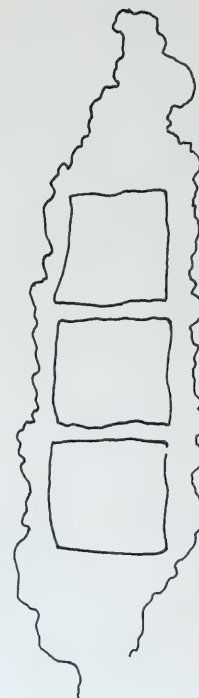
riences optiques. Le caractère insolite de ses œuvres provient dans une large mesure de ce contact direct avec le monde quotidien qui nous entoure. « Nous devons apprendre à oublier le passé, à vivre nos vies dans notre propre temps », avait-il dit à un journaliste américain après son premier débarquement à New York en 1915. Et, quelque temps auparavant, Apollinaire avait écrit que Duchamp était appelé à débarrasser l'art de son caractère d'exclusivité, qu'il allait « réconcilier l'Art et le Peuple ».

« Si j'ai fait de l'alchimie, avait confié un jour Duchamp à Robert Lebel, c'est de la seule façon qui soit de nos jours admissible, c'est-à-dire sans le savoir. » Il y a là une pointe de politesse duchampienne, mêlée de silencieuse ironie. Mais on pourrait aussi y lire un peu de vérité. Son œuvre ne révèle-t-elle pas, en effet, les mêmes archétypes archaïques que ceux que l'on trouve dans les systèmes hermétiques ? Le psychanalyste allemand C.G. Jung a démontré dans de nombreux ouvrages l'existence de tels archétypes, que ce soit dans le rêve, dans le mythe, ou dans l'art. Il serait toutefois naïf de croire que les images archétypiques reposent quelque part au fond de chaque être humain depuis des origines immémoriales et qu'elles se transmettent obscurément de génération en génération. Ce ne peuvent être des idées ou des représentations toutes faites. Ce sont les produits des « énergies de la libido », comme l'a formulé à l'époque Jung, énergies qui, quelque part au fond de notre être ou, plus exactement, aux frontières indécises de l'organique et du psychique, font naître en permanence les formes primaires de la conscience. Les matériaux concrets dont sont faites ces images archétypiques, l'homme ne peut les trouver que dans l'expérience corporelle et dans le



milieu naturel et culturel qui lui est donné : voilà pourquoi ces archétypes sont dans une large mesure conditionnés historiquement et socialement. Au cours de leur longue histoire, les sciences alchimiques sont devenues des compilations syncrétiques et se sont figées en un système où le symbolisme initial s'est vu recouvert par un allégorisme ingénieux et volontairement obscur. Le temps a accumulé dans l'alchimie un arsenal symbolique et allégorique si varié et si abondant qu'il est facile d'y trouver des analogies avec quoi que ce soit, y compris avec certains éléments des œuvres de Duchamp.

La raison pour laquelle Duchamp s'est éloigné de l'esthétique de l'art moderne doit donc être cherchée ailleurs. Le thème central de son œuvre est très simple : l'amour. Le prologue en est les portraits de ses trois sœurs, exécutés de 1902 à 1909. Arturo Schwarz en a noté le caractère incestueux. D'un portrait à l'autre, ce caractère devient de plus en plus évident. Le premier sommet de ces méditations picturales est le *Grand Verre*, donc la *Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*, une œuvre à laquelle l'artiste travailla de 1913 à 1923. C'est le mythe de l'amour, source de vie et de mort. Harriet et Sidney Janis voient à juste titre dans la *Mariée* la Vierge Marie



miséricordieuse, tout comme Octavio Paz voit en elle la cruelle Kâli. Le deuxième sommet est *Étant donnés*, qui a vu le jour trente ans plus tard. Si cette œuvre diffère entièrement de la précédente quant à la forme, le thème en reste le même.

C'est dans ce thème de l'amour que commence le véritable problème artistique de Duchamp. « On ne peut rien exprimer par la parole... L'amour ne s'exprime pas par la parole. C'est tout simplement l'amour. Le sentiment n'a pas d'équivalent dans les mots », avait dit Duchamp à Arturo Schwarz. L'amour ne peut être saisi par des concepts. Mais peut-il être saisi par l'art ? Duchamp était un peintre, un grand peintre même. L'œuvre d'art se situe dans l'espace et le temps. Mais l'amour est-il uniquement confiné à l'espace et au temps ? Est-il possible de peindre l'amour et, de façon générale, le vécu ? Duchamp a commencé à douter profondément de l'art lui-même. Ce à quoi il voulait parvenir se situait au-delà des sens humains. Mais la peinture, se plaignait-il, est devenue une affaire de rétine. C'est pourquoi l'art moderne ne pouvait plus lui suffire.

Toute notre civilisation repose sur la certitude que la réalité est enfermée dans le temps

et l'espace. Idée artificielle, acquise au prix de la réduction de l'expérience empirique aux données des sens et élaborée à partir de celles-ci par la raison. Comme hypothèse de travail, elle a donné des preuves si éclatantes dans la science moderne qu'on la considère *a priori* valable pour le monde de notre vie concrète. Mais dans cette vie, ce n'est pas principalement par les sens que nous sommes présents au monde et ce n'est pas principalement par la raison que nous nous y orientons. Du point de vue phylogénétique, sens et raison apparaissent tardivement et notre être fait partie du monde dès avant leur apparition. A la différence de la science, l'art ne part pas d'une expérience qui puisse être localisée dans le domaine du sensible et expliquée par la raison. Il repose sur une expérience primaire plus profonde. N'étant limité ni du dehors ni de l'intérieur, il s'ouvre sur un univers infini. Voilà pourquoi l'art est si important. Car cette expérience recèle tout ce qui nous lie au monde et nous guide dans la vie.

Curieuse civilisation que la nôtre : grande comme nulle autre, comme nulle autre précaire. Ce qui lui manque, c'est la dimension du non-sensuel, du non-rationnel, de l'infini. Toute l'histoire de l'art moderne est une tentative de maintien et de restitution de cette grande conscience. Dans d'autres civilisations, la conscience de cette dimension était naturelle et l'art y avait sa place naturelle. Dans la civilisation qui est la nôtre, l'art est quelque chose d'étranger, sinon de gênant. L'artiste y est placé dans une situation difficile et il n'y a pas lieu de s'étonner des tentatives répétées de donner de l'art une explication rationnelle qui établirait, pour le moins, un compromis entre celui-ci et cette civilisation. Mais l'art ne peut être saisi par la raison. Il s'adresse aux formes plus profondes,



L'Auréole, croquis à partir des œuvres de Duchamp, de gauche à droite : *Le Buisson*, 1910-11 ; *La Voie Lactée* (1913) du *Grand Verre* (renversée) ; *La Mariée mise à nu...*, 1968.

plus élémentaires et plus vastes de la conscience, au domaine des sensations encore informes, des sentiments, des intuitions, de l'imagination.

Marcel Duchamp a constamment refusé tout compromis entre l'art et la civilisation contemporaine. Voilà pourquoi il a été le premier, et pendant longtemps le seul, à échapper à la conception de l'art instituée par le XIX^e siècle : art-décor, art-luxe, art-marchandise. Ce qu'il faisait n'était peut-être plus du tout de l'art et Duchamp se surprenait souvent à le penser lui-même. Les interprétations contemporaines de l'œuvre de Duchamp cherchent à la réintégrer, d'une manière ou d'une autre, dans notre civilisation et dans son mode de pensée. Ce faisant, elles ne font que l'obscurcir.

Ces interprétations ont un trait commun : elles ignorent l'accent que Duchamp a mis sur l'immatérialité de l'art, sur sa signification métaphysique. Repoussant d'une part le rationalisme, Duchamp cherchait d'un autre côté à éviter la religion chrétienne ou le mysticisme des littérateurs. Il préférait pour cette raison la pensée et le vocabulaire de la science moderne. Ses notes de la période de la création du *Grand Verre* nous apprennent que sa Manne devait être la projection dans notre

monde tridimensionnel d'un être invisible à quatre dimensions. Plus tard, il a fait plusieurs fois mention dans ses écrits et dans ses propos, du « caractère métaphysique » du dadaïsme. Et à l'époque où il travaillait à sa dernière œuvre, *Étant donné*, il a confié à Sweeney au terme d'un long entretien : « L'art est une incursion dans des domaines où ne règne ni le temps ni l'espace ». La réalité véritable ne peut être ni vue ni connue. « Vivre, c'est croire », a-t-il ajouté.

L'œuvre d'art matérielle, son vocabulaire, ses formes, ses couleurs, ne peuvent, eux non plus, embrasser cette réalité immatérielle. L'art ne peut ni nommer ni représenter son objet. Il ne peut qu'en donner une lointaine indication. Il doit s'exprimer par symboles, par « allusions » mallarméennes. La déformation ou, plus exactement, la désagrégation et l'évidement des formes dans la moitié supérieure du *Grand Verre* ne proviennent pas de l'action de forces nées dans l'espace imaginaire du tableau, comme c'était le cas chez Cézanne et chez les cubistes. Voilà pourquoi la limitation de l'espace pictural par le fond et le cadre ne convenait pas à Duchamp qui, au contraire, s'efforçait de l'ouvrir, se décidant finalement pour une grande dalle de verre dressée librement dans l'espace. L'impulsion à la transformation des formes vient de l'extérieur, d'une présence invisible, de cette « quatrième dimension ». C'est de cette invisible présence que vient aussi le « courant d'air » des Pistons de la Voie lactée dans la partie supérieure du *Grand Verre* — le même souffle qui jadis avait courbé les branches du tableau *Courant d'Air sur le Pommier du Japon*. Les considérations de Duchamp sur le monde à quatre dimensions permettent enfin d'expliquer ses expérimentations avec le hasard, qui semble surgi de nulle part. Elles apportent

aussi une explication à ses expériences optiques des années 1920, où Duchamp laisse se développer, dans l'espace et le temps, des configurations qui n'y existaient pas matériellement. Une de ses toutes dernières œuvres est la *Pendule de profil* : la suppression du temps y est manifeste, non pas du temps tout court, mais du temps de nos sens, du temps linéaire, comme l'a remarqué Duchamp dans son commentaire.

En dépit de la distance qui la séparait du monde moderne, l'œuvre de Duchamp voulait être un message à ce monde. Elle voulait introduire dans la conscience « la quatrième dimension » de la réalité. De tous temps, l'art avait utilisé à cette fin son vocabulaire symbolique et ses démarches formelles propres, appelées à devenir une partie intégrante de la civilisation. Mais notre civilisation est privée de tels moyens de communication. L'effort central de Duchamp consistait donc à trouver ces moyens de communication. Duchamp a recouru à l'iconographie, à la déformation et aux coloris symbolistes, à la décomposition cubiste de l'espace et à la décomposition simultanée du temps. Il n'a cessé de souligner l'importance exceptionnelle qu'avait eue pour lui la connaissance de l'œuvre littéraire de Raymond Roussel : le « Délire de l'imagination » de Roussel lui avait montré la possibilité de se libérer totalement de la tradition et, surtout, lui avait fait découvrir le monde du symbolisme universel. Roussel avait exploité celui-ci dans l'espace verbal ; Duchamp, lui, inventait, pour le mettre en valeur, une nouvelle conception de l'espace plastique, conçu comme une projection de l'espace invisible « à quatre dimensions ». Le problème de Duchamp n'était pas hermétique, mais artistique. C'est le mérite de Jean Clair de l'avoir montré dans son analyse du *Grand Verre*. L'espace

« à quatre dimensions » a fourni en même temps à Duchamp la clé du symbolisme polysémique du monde des phénomènes « à trois dimensions ». « Chaque corps tridimensionnel ordinaire, avait-il noté, est la perspective portée par de nombreux corps quadridimensionnels sur le milieu tridimensionnel. »

Mais tout cela ne pouvait satisfaire Duchamp. S'il n'acheva pas le *Grand Verre*, c'est qu'il se sentait encore trop dépendant des conventions de l'art moderne et, qui plus est, par trop engagé dans la spéculation intellectuelle. Une issue existait dans ses ready-made, où la réduction au minimum des moyens plastiques s'accompagnait d'un déplacement maximal de la signification sur le plan de l'immatérialité. Le diorama *Étant donnés* en est l'aboutissement. Les moyens plastiques y sont réduits à une simplicité qui confine à la banalité et le spectateur ne peut accepter l'œuvre d'autre manière qu'en lisant sa signification symbolique. Cette signification, que rien ne vient plus perturber, s'adresse au spectateur avec une force insoupçonnée. Comme par un effet de feed-back, l'œuvre s'illumine d'une beauté insolite. La Mariée nue, qui constitue le centre de l'œuvre, est, selon René Micha, « l'animal le plus terrible et le plus doux qui orne la Terre ».

Chez beaucoup de personnes, l'œuvre de Duchamp provoque de la répulsion : cela, vraiment ne serait plus de l'art. Et, en vérité, *Étant donnés* n'a pas place dans l'histoire de l'art, du moins dans ce que nous appelons l'art moderne. A notre époque d'imitations massives, les ready-made « non assistés » ou *Étant donnés* ne suscitent guère d'épigones. Il n'y a d'ailleurs rien à imiter ici. L'art moderne a cherché sans relâche des moyens formels et des thèmes nouveaux, débouchant

souvent sur un ésotérisme inaccessible. *Un Coup de Dés*, *Tender Buttons*, *Finnigans Wake*, de même que la peinture abstraite ou la nouvelle musique, ne s'adressent plus qu'à des intellectuels bien informés. Il en est de même pour le *Grand Verre*, qui a suscité et continue à susciter des interprétations de plus en plus compliquées, pleines d'esprit, de subtilités, d'énigmes. Mais Duchamp, lui, s'était engagé dans la voie inverse. *Étant donnés* ne peut être expliqué : il suffit de regarder. Apollinaire l'avait bien prévu : Duchamp était appelé à réconcilier l'Art et le Peuple ou tout au moins à montrer la voie de cette réconciliation. S'il existe un art post-moderne, c'est bien celui-là. Plus rien d'artificiel ni de savant. L'artiste n'est plus un être exceptionnel. Il vit sa vie comme la vivent les autres, l'acceptant peut-être plus que les autres sans réserves et sans règles. La difficulté particulière à laquelle il se heurte est qu'il doit porter, en son temps et pour ce monde, un témoignage sur cette expérience de la vie. Car ce monde oublie justement l'intégralité humaine.

Marcel Duchamp était le peintre de l'amour. Un jour il avait confié à Cabanne : « Je crois beaucoup à l'érotisme parce que c'est vraiment une chose assez générale dans le monde entier, une chose que les gens comprennent... C'est vraiment le moyen d'essayer de mettre au jour des choses qui sont constamment cachées — et qui ne sont pas forcément de l'érotisme — à cause de la religion catholique, à cause des règles sociales. Pouvoir se permettre de les révéler et de les mettre volontairement à la disposition de tout le monde, je trouve que c'est important parce que c'est la base de tout et qu'on n'en parle jamais. » Dans le monde clos des trois dimensions, l'amour est une des félicités physiques. Mais

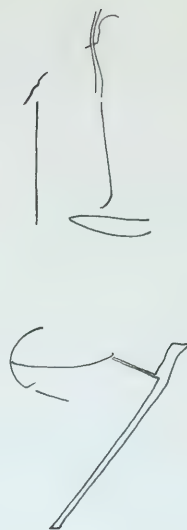
Duchamp, *Le Grand Verre* (1915-23), détail : le Pendu femelle.

le *Grand Verre* est, selon la définition de Duchamp, « l'apothéose de la virginité ». Même la femme dans *Étant donnés* reste intouchable. La tension ne cesse pas ; le mystère de la « quatrième dimension » s'ouvre toujours plus loin.

Selon la thèse de Michel Carrouges, le *Grand Verre* serait une « machine célibataire ». Carrouges part d'un parallèle avec une machine à torturer de la « Colonie pénitentiaire » de Franz Kafka. Mais cette analogie est bien vague. La machine de Kafka n'est pas érotique et le *Grand Verre* ne représente pas davantage un appareil de supplice. Il est vrai que dans ses notes Duchamp désigne la Mariée par les termes de « pendu » et de « squelette ». Mais sa potence (absente) doit « simuler l'attache de la vierge à ses amis et à ses parents », et si Duchamp l'appelle « squelette », ce n'est qu'une allusion ironique à l'extrême simplification formelle de la figure. Mais la Mariée est avant tout, dans le moteur automobile allégorique du *Grand Verre*, « un réservoir d'essence d'amour ». Le squelette de la Mariée (comme l'a bien décelé John Golding) est en réalité l'abstraction d'un portrait de Madeleine, le dernier de la série des portraits des sœurs de Duchamp, intitulé *A propos de Jeune Sœur*. Nous pouvons suivre exactement la progression de cette abstraction dans la série de dessins et de tableaux des Vierges et des Mariées, exécutés entre ce portrait et le *Grand Verre*. La Mariée du *Grand Verre* garde la même attitude que Madeleine (et ses sœurs des portraits précédents). Nous pouvons encore y reconnaître son buste, la partie inférieure du corps, l'avant-bras, une partie de la jambe droite et le contour de la jambe gauche.

Dans le tableau *A propos de Jeune Sœur*, tout comme dans le portrait antérieur de sa sœur





La Vierge, croquis à partir des œuvres de Duchamp, de gauche à droite : *A propos de Jeune Sœur*, 1911 ; *Le Passage de la Vierge à la Mariée*, 1912 ; *Le Pendu femelle du Grand Verre*, 1913.

Yvonne, l'accent érotique était centré sur la jambe gauche : cet accent réapparaît cette fois-ci sous l'aspect d'une forme droite et élancée, dirigée de façon provocante vers la région inférieure des Célibataires. A l'endroit où Madeleine fléchissait le cou, apparaît le nœud coulant d'un « pendu », alors que la tête fait place à une configuration vague qui prolonge la figure et occupe le haut du verre : c'est la Voie lactée avec ses trois Pistons de courant d'air. La Voie lactée, « couleur chair », est une partie de la Mariée. Carrouges pense qu'il s'agit de la « dépouille » du « squelette » de la Mariée, elle lui rappelle « une larve de papillon nocturne » ou « un dirigeable ». Mais selon les propres termes de Duchamp, il s'agit de l'épanouissement de la Mariée, de son « auréole », dont nous pouvons suivre également la genèse dans la série des dessins et des tableaux exécutés à partir de 1910. La virginité de la Mariée n'est pas « une atroce négation de l'amour », une allégorie de la stérilité du monde moderne, de son caractère mécanique, de ses horreurs. C'est plutôt la virginité imposée aux prêtresses par les cultes éronques archaïques.

L'explication de Carrouges est fréquemment citée de nos jours, bien que Duchamp lui en désaccord avec elle. Il réfutait particulièrement l'affirmation selon laquelle le

Grand Verre annonçait « la grande nuit de l'athéisme ». « L'athéisme, avait-il écrit à Breton, ne m'intéresse pas, non plus que ce mot *croyant*, ni l'opposition de leurs sens bien clair. Pour moi, il y a autre chose que *oui*, *non* et *indifférent* — c'est par exemple *l'absence d'investigation de ce genre*. » Il existe une « quatrième dimension », il existe un monde métaphysique en dehors du temps et de l'espace : mais il existe seulement pour autant que nous ne lui donnons pas de dénomination, que nous n'entreprenons pas de l'investiguer, de l'analyser. « Il n'y a pas de solution, parce qu'il n'y a pas de problème », disait Duchamp. Il ne reste que le mystère qui ne peut être élucidé, le mystère auquel l'homme ne peut qu'être présent. Ce mystère ne peut être saisi par quoi que ce soit du monde physique et l'art ne peut que le suggérer. Duchamp a avoué que lui-même ne comprenait pas tout à fait le sens de ses ready-made. Durant toute sa vie, c'est le mystère qu'il a respecté.

L'art reste, dans notre civilisation, comme un dernier vestige de la religion. Duchamp en était bien conscient. En 1966, il disait à Dore Ashron : « Au fond, l'artiste n'est plus un artiste. C'est une sorte de missionnaire. L'art occupe la place de la religion et les gens ont la même attitude respectueuse envers l'art qu'ils avaient autrefois vis-à-vis de la

religion. L'art est la seule chose qui soit restée aux hommes qui ne veulent pas laisser le dernier mot à la science. »

Le sentiment religieux de Duchamp n'était pas chrétien. Il n'était pas non plus gnostique. Duchamp se rattache à un autre courant historique : au courant libertin antichrétien français. Non pas à celui de la lignée aristocratique du marquis de Sade, mais plutôt à celui de la lignée du critique plébéien de Sade, Rétif de la Bretonne. Il nous semble que c'est déjà une remarque de Duchamp pour le *Grand Verre* quand nous lisons chez Rétif sur « le fluide électrico-magnético-intellectuel divin » qui coule dans son univers sexué et tous ses êtres. Comme l'œuvre de Duchamp ne provient pas de l'étroitesse et du désespoir du monde moderne, de même son libertinisme n'est pas le libertinisme banal de la société permissive. Son art et son libertinisme sont post-modernes.

Marcel Duchamp a créé son œuvre dans la solitude. Il n'a même pas voulu l'exposer. Il savait qu'il n'y avait pas place pour elle dans le monde moderne. En 1955, il a dit à Sweeney : « Le danger est toujours de plaire au public immédiat qui vous entoure, vous accueille, vous consacre enfin et vous confère succès. Peut-être faudra-t-il attendre cinquante ou cent ans pour toucher votre vrai public. » Un peu plus tard, il achevait son dernier discours : *The great artist of tomorrow will go underground*. Son œuvre n'a pas échappé à son sort. Elle est installée dans les musées, où les curieux vont la voir. Ils n'y trouveront pas grand-chose de surprenant. Duchamp ne voulait pas étonner. Mais certains d'entre eux sauront peut-être, dans leur solitude et loin de notre temps, ici-même la contempler. *Ce sont les regardeurs qui font les tableaux*, disait Marcel Duchamp. »

»

C

COPIE



la copie de Stockholm

par Ulf Linde

Lorsque Pontus Hulten mit au point le projet de l'exposition «Mouvement dans l'art» qui devait avoir lieu au Moderna Museet de Stockholm, il voulut y intégrer *Le Grand Verre*; irréalisable ambition, bien entendu. Mais s'étant mis en tête que l'aspect de l'œuvre m'était familier, il me proposa d'en faire une copie qui tiendrait lieu d'original. Offre quelque peu hâive, certes, mais je craignais tant l'avion à l'époque qu'il m'était impossible d'envisager de survoler l'Atlantique pour étudier l'original à Philadelphie — et j'eus recours à un mensonge: je me dis capable de la faire, cette copie. C'était sans doute mon unique chance de voir de mes propres yeux, dans les dimensions et le matériau authentiques, *La Mariée mise à nu par ses Célibataires même*, si pitoyable que fût la copie que j'en ferais... et en outre: j'espérais comprendre

ce Verre de mieux en mieux à mesure que j'y travaillerais.

J'avais trois mois à peine à ma disposition. Le dessin des cartons absorba six semaines; j'avais pour me guider *La Boîte Verte* et l'ouvrage de Robert Lebel. (On ne saurait imaginer aujourd'hui combien il était difficile, en 1961, de se représenter *le Verre* — il n'en existait presque aucune reproduction). Puis vint l'heure de réaliser le projet, en commençant par fixer les fils de plomb. C'est au Moderna Museet que je m'étais installé pour travailler ou, plus exactement, que nous nous étions installés: en premier lieu le fils de ma femme, Lars Lundgren, qui se chargea de l'élément le plus périlleux à exécuter — *La Broyeuse de Chocolat* — mais aussi tous ceux qui se trouvaient dans nos parages et dont la dextérité m'inspirait confiance: chacun était appelé à apporter sa contribution jusqu'à ce qu'il se déclare fourbu. J'essayai de mobiliser Robert Rauschenberg qui travaillait lui aussi au musée, pour faire l'«Œuvre» destinée à l'exposition, mais il déclina l'invite, répondant que l'original avait l'air extrêmement vieux et qu'il était impossible de réaliser un aussi vieil objet en quelques semaines. Puis il m'emprunta deux tubes de rouge de cadmium car, dit-il, on ne pouvait pas faire de l'art «uniquement avec de la saleté».

Le jour où s'ouvrit l'exposition, la copie n'était pas achevée. Les Célibataires étaient incolores: j'hésitais; je finis par téléphoner à Duchamp, qui habitait New York, pour savoir comment ils étaient peints. «Ils doivent avoir l'air très vieux» me répondit-il, et je lui confiai que cela ne pouvait guère se faire en si peu de temps. Il m'expliqua ensuite en détail comment je devais m'y prendre.

Au début de l'automne 1961, Marcel Duchamp vint à Stockholm. *Le mouvement de la*

Mariée restait à faire ; il était convenu que nous y travaillerions ensemble lorsqu'il viendrait à Stockholm — l'engagement fut tenu. Avec cette prévenance qu'il témoignait à tous ceux qui s'étaient aventurés dans d'absurdes projets, Duchamp exprima la satisfaction que lui donnait la copie, et la signa « copie conforme » après avoir revêtu *Les Tamis* de vert Véronèse au dos du Verre. Il ajouta que je pouvais — si j'en avais le temps — enlever au grattoir des points de couleur sur *La Broyeuse*, « à la Seurat », et peindre en plus clair les vides ainsi produits. Je ne l'ai pas encore fait, mais je peux imaginer que cela sera très beau.

...

Bien des années plus tard, j'ai vu la copie de Richard Hamilton à la Tate Gallery. Elle semble être d'une exactitude stupéfiante, ce que la mienne n'est certes pas — mais je me demande... ce verre de Hamilton est-il à ce point fidèle au *Grand Verre*. Je n'ai pas encore vu l'original à Philadelphie. J'avais *mes* raisons de faire la copie, motifs qui restent valables pour moi jusqu'à nouvel ordre — tant que je n'irai pas à Philadelphie. Je m'en abstiens.

”

Traduit du suédois par Malou Höjer

C

COUTURE

Clothes make the man
(Expression anglaise)

Duchamp et la couture

par Olivier Micha

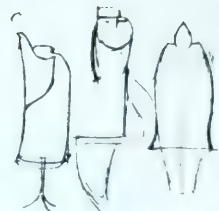
Tous les moules font plus ou moins mentir le proverbe selon lequel l'habit (en un mot) ne fait pas le moine. Les moules mâliques du *Cimetière des Uniformes et Livrées* mettent les célibataires en formes. Il semble que leur ambiguïté masculin/féminin (gendarme-cuirassier-etc/matrices) serait mieux dite s'ils s'appelaient moules *fabriques*, par un jeu de mots phallus/femme qu'il n'est pas utile d'approfondir (1).

Or, cette ambiguïté extérieur/intérieur mâliques/matrices s'écrit du fait que les moules paraissent être des vêtements figés. En effet... D'une part, la *Première esquisse du Cimetière des uniformes et livrées* est la transposition scrupuleuse d'un patron de couture. Ceci est remarquable, car de même que le moule est la projection en négatif d'une entité à quatre dimensions tout comme la figure en perspec-

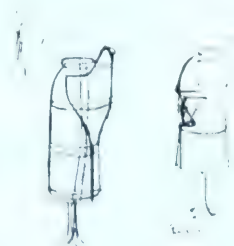
tive est la projection d'un solide à trois dimensions (2), le patron de couture est par définition le projet en deux dimensions d'un vêtement en trois — du moins ses trois dimensions sont-elles sensibles lorsque le vêtement est porté ou a été porté; Marcel Duchamp écrit lui-même: *Calculer la différence entre les volumes d'air déplacés par une chemise propre (repasée et pliée) et la même chemise sale* (3).

D'autre part, les deux études *Studies for the Bachelors* figurent les célibataires sous les apparences de mannequins de couturière, moules internes, cette fois, qui de l'intérieur gonfleraient des coupes à deux dimensions pour leur donner le volume. On le voit, deux thèmes se rencontrent. Celui du passage d'une figure à n dimensions vers une figure à $n +$ ou $- 1$ dimensions; celui de l'androgynie (4) du moule, androgynie à tiroirs, puisque si la matrice féminine est un moule masculin à l'extérieur, elle contient aussi soit un moule

Duchamp, *Étude pour le Cimetière des Uniformes et Livrées*, 1913.



1913-14
46. Étude pour le Cimetière des Uniformes et Livrées
Marcel Duchamp



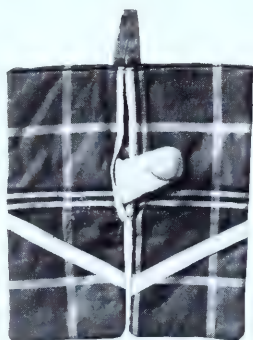
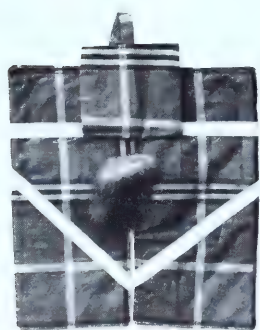
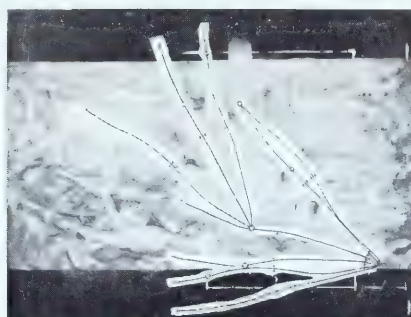
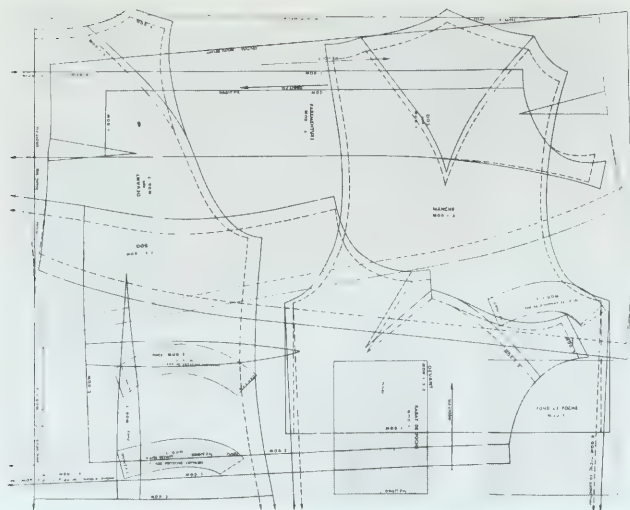
Duchamp, *Objet de Genre*, premières études pour les Célibataires, 1915-16.

(1) On pourrait encore mieux dire moules *fabriques* (les allusions à ce «thème» ne manquent pas dans l'œuvre de Duchamp.)

(2) Jean Cocteau, Marcel Duchamp ou le grand flic — Essai de mythanalyse du Grand Veste, *Gaule et Paris* 1975, p. 27.

(3) D. London Bulletin, n° 23, 15 Janv. 1979, p. 1.

(4) On est à l'heureux d'être sous l'astre de Duchamp, *Revue No. 10*, etc.



1. Patron de couturière.
2. Duchamp, *Mi-Carême*, 1909.
3. Duchamp, *Réseaux des Stoppages*, 1914.
4. Duchamp, *Couple de tabliers*, 1959.
5. L'installation pour l'exposition *First Papers of Surrealism*, New York, 1942.

interne, le mannequin de couture, soit l'objet moulé lui-même, dans une sorte de jeu de miroirs ou de poupée russe, où la forme est créée tantôt de l'extérieur, tantôt de l'intérieur, tantôt pleine, tantôt creuse, ou les deux.

De semblables préoccupations se retrouvent dans diverses œuvres de Duchamp, explicitement ou allusivement : la *Jaquette*, *Waistcoat*, *Cols alités*, *Stoppages-Étalon*. Ces derniers, sous leurs diverses formes, évoquent aussi le mètre ruban de la couturière. L'instrument sert à «prendre» une dimension dans un univers à trois dimensions (le vêtement); jeté négligemment sur une table, comme le fil d'un mètre que Duchamp laisse tomber pour déterminer le *Stoppage-étalon*, il ne figure plus un mètre, mais prend du volume (ou du plan...) perpendiculairement au tracé habituel de sa mesure. L'étalon se trouve ainsi stoppé dans son usage (= raccommodage d'usure), amolli, comme les moules mâliques sont morcelés, raccommodés, faits de parties qui s'emboîtent; comme les fils que Duchamp avait tendus à l'exposition *First Papers of Surrealism* (New York, 1942) et qui couturaient l'espace de la galerie (5); comme enfin le patron de couture (et la *Première esquisse du Cimetière des uniformes et livrées*) coupe les volumes futurs en aplatissant les perspectives.

La mise à nu est plus littéralement un déshabillage qu'un acte sexuel accompli... On pourrait sous-titrer *La Mariée...* : « les habits neufs de la mariée » (et les moules sont bien neuf) par allusion au conte d'Andersen, trop connu pour qu'on le reprenne ici – les innombrables interprétations intelligentes du *Grand Verre* n'ont-elles pas caché la simple nudité de la mariée, et l'habileté du couturier ? »

(5) ...la faisant ressembler à l'espace couturé par les brisures du Grand Verre.

C

CYCLE



la roue de bicyclette

par Ulf Linde

En parlant de ses premières peintures cubistes, Duchamp utilisait parfois le terme «démultiplication». Tout indique que ce qu'il désignait ainsi, c'était la technique cubiste qui fait percevoir un objet à trois dimensions en le montrant vu sous différents angles, en plusieurs fragments. Tel le *Portrait de Joueurs d'Échecs*, dont il dira qu'il l'a peint en «utilisant une fois de plus la technique de la démultiplication dans mon interprétation de la théorie cubiste...».

Lorsqu'il peint *Nu descendant un Escalier N° 1*, il voulait de toute évidence appliquer la même méthode à la description du mouvement. Un seul mouvement se trouve décrit en plusieurs positions statiques, «en utilisant la méthode de la démultiplication du mouvement...».

Même après avoir cessé de faire de la pein-

ture au sens conventionnel du terme, Duchamp aurait continué, semble-t-il, à s'intéresser au principe de la démultiplication. Nous trouvons dans *La Boîte Verte*, par exemple, une note qui commente ainsi les neuf tirés qui percent *Le Grand Verre*:

Tirés

De plus ou moins loin; sur un *but*. Ce but est en somme une *correspondance* du point de fuite (en perspective).

La figure obtenue sera la projection (*d'adresse*) des principaux points d'un corps tridimensionnel. Par le maximum d'adresse, cette projection se réduit à un point (le but).

Par une adresse extraordinaire cette projection sera une démultiplication du but.

Et il ajoute, avant de terminer cette note, que les trous ou tirés «représentent le schéma de n'importe quel objet du corps démultiplié». Cela invite à penser que ces trous sont tout simplement la figuration du principe sous-jacent au *Portrait de Joueurs d'Échecs* et au *Nu descendant un Escalier N° 1*, à savoir: obtenir en se servant d'une multiplicité de fragments à n dimensions une unité à $n + 1$ dimensions. Il suffit que ce principe soit énoncé de façon aussi générale pour que nous saisissons qu'il a dû jouer un grand rôle dans l'élaboration du *Grand Verre*.

Il existe encore un document qui permet d'expliquer le terme «démultiplication» grâce à Serge Stauffer, qui avait demandé des éclaircissements à Duchamp. Celui-ci lui répondit:

Démultiplication donne l'impression de couper le «but» en plusieurs morceaux des sous buts tandis que multiplication le multiplie sans changer la valeur de chaque morceau. Il me semble qu'on emploie «démultiplicateur de vitesse» dans les bicyclettes à plusieurs vitesses.)

Si l'on fait abstraction de cette parenthèse déconcertante et si l'on substitue au mot



Étienne-Jules Marey, *Homme qui marche*, chronophotographie sur plaque fixe.

«but» n'importe quel objet, ce passage de la réponse à Stauffer donne une description concise de la méthode cubiste. Ce n'est pas en se contentant de peindre un objet plusieurs fois, en effet, qu'on obtient une peinture cubiste ; ce n'est pas en le «multipliant» ; il faut le *couper* en *plusieurs morceaux*, de façon à ce que chacun possède une valeur particulière : «face» par exemple, ou «profil», etc.

Mais que vient faire l'engrenage «démultiplicateur» dans ce contexte ? Que signifie cette parenthèse de la lettre de Duchamp à Stauffer ?

On trouvera peut-être une explication en lisant le chapitre intitulé *La diligence innombrable* du *Voyage au pays de la quatrième dimension* de Gaston de Pawlowski. L'auteur y décrit une diligence dont le parcours boucle un circuit dans une ville. Roulant à une vitesse donnée, elle passe devant un arrêt une fois par jour ; il va de soi qu'elle va passer devant le même arrêt deux fois par jour si elle roule deux fois plus vite, trois fois si la vitesse triple, etc. Pawlowski écrit :

Augmentez maintenant par l'imagination cette vitesse d'une façon infinie, vous constaterez logiquement que si cet accroissement de vitesse était possible, la même et unique voiture finirait par être présente à tous les endroits de la route, à tous les moments de la journée.

Pawlowski se sert de cet exemple — assez humoristique convenons-en — pour démontrer que les étapes «passé proche - présent - futur proche», par lesquelles passe un mouvement dans une prise de conscience à trois dimensions, ne sont en quelque sorte que des *coupures* opérées sur un phénomène à quatre dimensions : «la diligence innombrable». Ou, pour reprendre le terme de Duchamp, une *démultiplication* en fragments à trois dimen-

sions d'un corps à quatre dimensions. L'une des façons de se représenter ce phénomène — ou corps — à quatre dimensions, Marey en avait fait la démonstration dans ses chronophotographies ; et d'ailleurs c'est précisément ainsi que Duchamp avait procédé en peignant *Nu descendant un Escalier N° 1*. Une autre façon de concrétiser cette notion serait, tout simplement, de faire tourner une roue de bicyclette si rapidement que les rayons ne soient plus perceptibles, *chaque rayon* devenant alors — pour l'œil — «innombrable» comme le dit Pawlowski, ne donnant plus alors l'impression d'être une ligne (une dimension) qui se déplace d'un lieu à un autre, mais prenant l'aspect d'une surface circulaire (deux dimensions) qui ne permet pas à l'œil d'enregistrer un mouvement puisque le rayon semble se trouver simultanément en tous les points de la surface.

Imaginons un ralentissement du mouvement rotatoire — semblable à la démultiplication opérée dans la boîte de vitesses d'une bicyclette — nous verrons alors surgir du disque chatoyant chacun des rayons : une forme à deux dimensions s'est «démultipliée», se révélant alors composée de *plusieurs* rayons à une dimension. C'est ainsi que la *Roue de Bicyclette* de Duchamp, si curieux que cela puisse sembler, concrétise schématiquement le principe du cubisme : en effet, si l'on fait tourner la roue, on fait naître d'une multiplicité à n dimensions une unité à $n + 1$ dimensions (exactement ce que révéleront beaucoup plus tard les *Rotoreliefs*...).

Cette interprétation de la *Roue de Bicyclette* rendrait plus intelligible l'une des notes les plus obscures, mais les plus importantes, de Duchamp. Je pense au texte *Préface de La Boîte Verte* : «Nous déterminerons les conditions du Repos instantané (ou apparence allégo-



Duchamp, *Roue de Bicyclette*, 1913, au repos et en mouvement.

rique) d'une succession ou d'un ensemble de faits divers...» — « Pour repos instantané = faire entrer l'expression extra-rapide. » Il est fort possible que Duchamp ait pensé tout simplement à la vitesse qu'une roue doit atteindre pour que les rayons cessent d'être perçus comme « une succession de faits divers ».

« Faire un tableau de fréquence » : c'est là une des notes de *La Boîte de 1914*. En un sens, la *Roue de Bicyclette* est un tableau de fréquence : une réduction de fréquence donne lieu à une « démultiplication » (cf. : « employer "retard" au lieu de tableau ou peinture... »), un accroissement de fréquence donne lieu à un « repos instantané » (cf. : « multiplication intérieure du mouvement de la roue de moulin — pour obtenir vitesse... »).

On sent une sorte d'hésitation dans le texte *Préface* : Duchamp semble n'avoir pas voulu trancher la question de savoir s'il s'agissait d'une succession de faits divers ou d'un ensemble.

Si l'on admet que cette note traite précisément le principe de la démultiplication, cette hésitation est compréhensible : en effet, dans la *Roue de Bicyclette*, une unité, une dimension plus élevée naît d'une succession « en vitesse » — tandis que l'unité que forment *Les 9 tirs* naît d'un ensemble. Il s'agit en réalité de la différence entre *Nu descendant un Escalier*

N° 1 et Portrait de Joueurs d'Échecs : démultiplication du mouvement dans l'un des cas, du volume dans l'autre. L'idée reste la même : un phénomène à $n + 1$ dimensions démultiplié en plusieurs fragments à n dimensions. Mais dans l'un des cas $n = 3$, et dans l'autre $n = 2$.

Si cette interprétation est juste, il y a tout lieu de s'attendre à ce que Duchamp ait trouvé le chiffre n problématique. Les symboles entre lesquels il hésitait — la roue et les tirs — donnaient à n soit la valeur 3, soit la valeur 2. Ces symboles n'étaient pas d'ordre assez général ; l'idéal, c'était de trouver un symbole dans lequel n pût prendre n'importe quelle valeur : 0, 1, 2, 3, 4... Sans cette « indifférence », il ne serait pas venu à l'idée des mathématiciens qu'une quatrième dimension fût possible. Tout indique que Duchamp ne trouva pas de solution susceptible de le satisfaire, ou en tout cas d'être utilisée dans *Le Grand Verre* ; c'est là, me semble-t-il, la principale raison qui le fit renoncer à achever ce Verre. Mais si l'on considère ses projets des années 1924 et 1925 — il avait cessé de travailler au Verre en 1923 — il me semble qu'on remarque que le problème, lui, l'intéressait encore. On en trouve la meilleure illustration dans *Obligations pose la Roulette de Monte-Carlo*, il écrit à Picabia en 1924 :

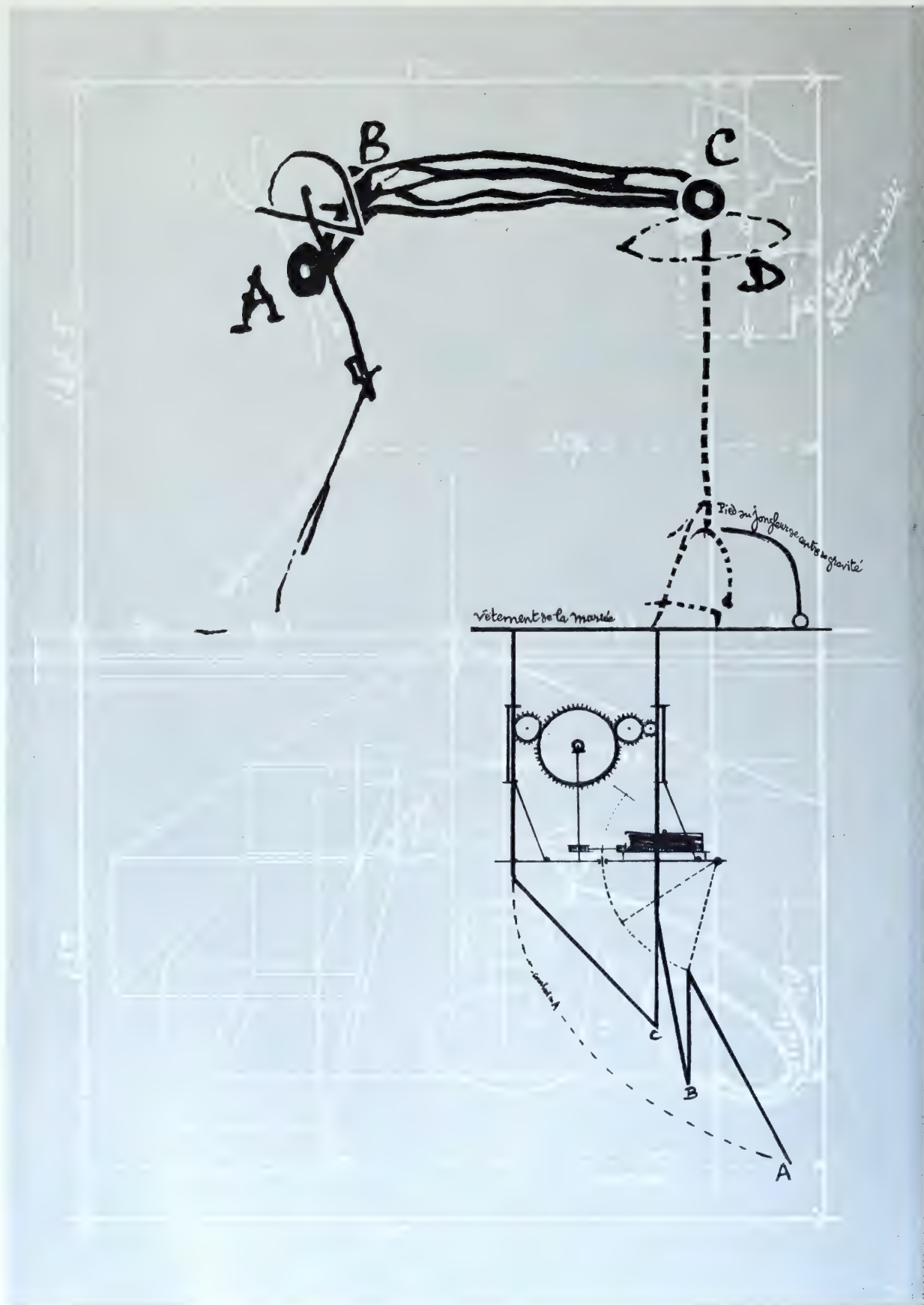
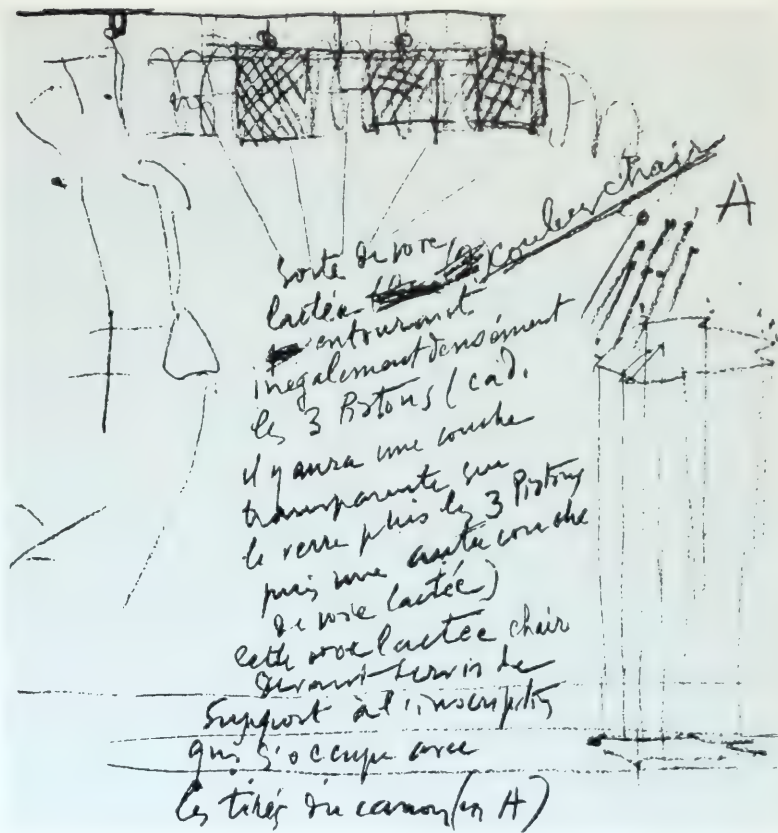


Schéma du Grand Verre, extrait de: Jean Suquet, *Le Guéridon et la virgule*, p. 47, éd. Christian Bourgois, 1976. «Ce schéma, sans valeur représentative, a été réalisé par projection photographique de trois croquis de la Boîte Verre: 1° En traits blancs, plan général du Grand Verre. 2° En traits noirs, en haut, l'épanouissement ABC. 3° En traits noirs, en bas, le combat de boxe. Le pied courbe du jongleur des centres de gravité (solidaire du croquis du bas) ajusté au trépied du manieur-soigneur (solidaire du croquis du haut) détermine l'échelle de la projection du combat de boxe.» (Jean Suquet).



Le problème consiste d'ailleurs à trouver la figure rouge et noir à opposer à la roulette. (...) Et je crois avoir trouvé une bonne figure. Vous voyez que je n'ai pas cessé d'être peintre.

Dans une lettre qu'il écrivait en janvier 1925 à Jacques Doucet, Duchamp précise encore son projet :

...il s'agit dans ce cas d'avoir cru éliminer le mot hasard. Je voudrais avoir forcé la roulette à devenir un jeu d'échecs.

Il est donc question d'un *jeu d'adresse*; une *bonne figure* de jetons (1) placés sur la table de jeu correspondant exactement aux 9 *tirés* — «une démultiplication du but» — si «le but» est le numéro qui sort. (Par le maximum d'adresse, cette figure se réduit à un point — le but! —) Pendant que la roulette tourne «en vitesse», la boule se trouve sur tous les chiffres en même temps, elle est «innombrable» jusqu'à ce que se produise la «démultiplication» qui lui donne une valeur déterminée, cette *succession* de valeurs déterminées. Or Duchamp restait longtemps assis à la table de jeu.

Dans *Obligations pour la roulette de Monte Carlo* la démultiplication s'opère en deux temps: de 4 à 3 dimensions et de 3 à 2. Le chiffre *n* revêt finalement son «indifférence» poétique.

Dans son ouvrage *Le guéridon et la virgule*, Jean Suquet fait une démonstration très convaincante, p. 47. Il a intégré au plan du *Grand Verre* de Duchamp, à l'échelle de 1/10, le petit dessin qui accompagne le texte *Épanouissement ABC* de *La Boîte Verre*; cela lui a permis de donner exactement la grandeur et la position qu'aurait eues dans le Verre le personnage que Duchamp appelait *Le manieur de gravité*. En haut, ce manieur se termine par un disque désigné dans le texte par l'indication *le plateau D*, et il apparaît clairement que ce plateau se serait situé dans la zone du Verre que Duchamp réservait aux 9 *tirés*.

Évidemment, Suquet aurait tout aussi bien pu intégrer au plan de Duchamp un autre dessin: celui dont le texte explicatif commence par «sorte de voie lactée coule en chaise...». Ce dessin laisse apparaître *Les 9 tirés* et leur projection sur *Le côté ment de la Manière*. Point n'est besoin de regarder longtemps ce dessin pour s'apercevoir que les *tirés* et leur projection occupent exactement la même place que *Le manieur de gravité* dans la démonstration de Suquet. J'ai peine à croire que Duchamp ait pensé exécuter ces deux projets sur le Verre; très probablement, il s'agit là de deux solutions alternatives.

Le Verre est un jeu de 9 jetons (1) placés sur la table de jeu. Les 9 tirés sont jetés sur la table.

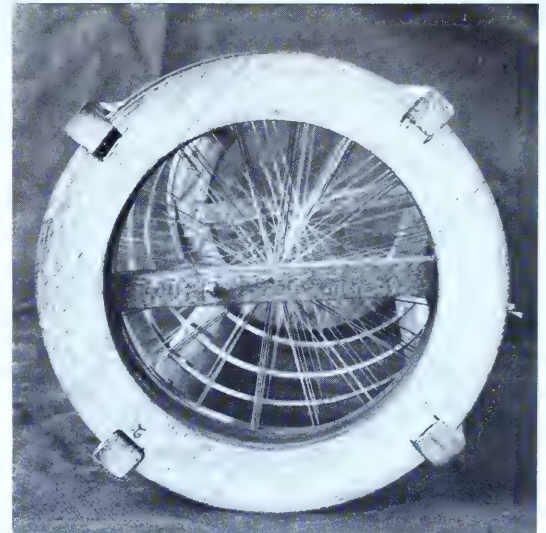
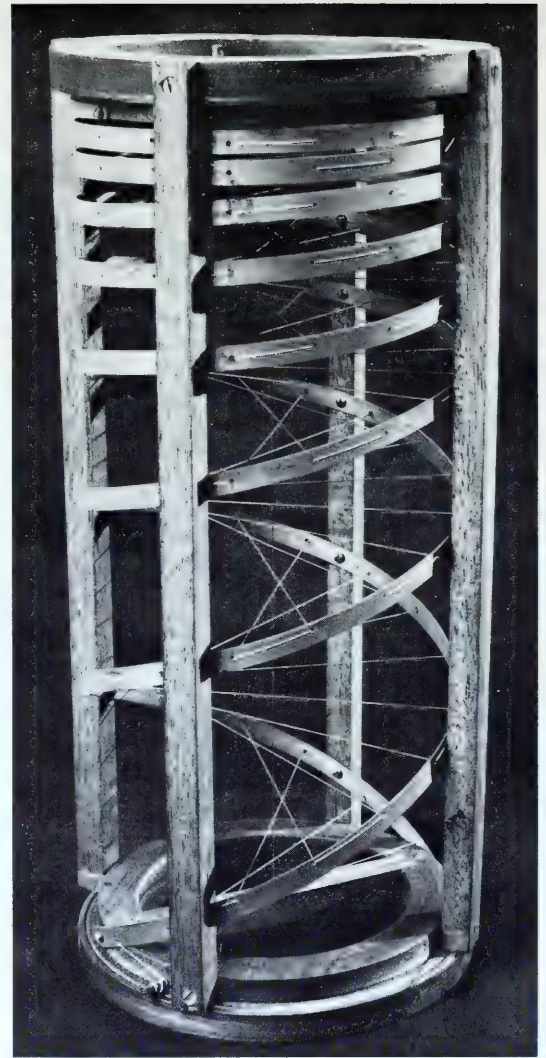
Fac-similé de la note de Marcel Duchamp, sur les Tirés dans la Boîte Verre.

Mais si, comme j'ai tenté de le montrer, la *Roue de Bicyclette* a été conçue tout d'abord comme une figure susceptible de se substituer aux 9 tirés, ne serait-il pas logique de s'attendre à ce que la roue apparaisse d'une façon ou d'une autre dans *Le manieur de gravité*?

Or, s'il en est ainsi, il n'y a qu'une forme à choisir : le plateau D. On peut fort bien imaginer que ce plateau est la roue « en vitesse », et que le « stabilisateur » (boule ou autre) qui, aux termes de la note *Épanouissement ABC*, devrait « se déplacer » sur le plateau, est la boule que — longtemps plus tard, en 1924 — Duchamp allait lancer dans la cuvette tournante de la roulette de Monte-Carlo. Ce qui impliquerait en fin de compte qu'*Obligations pour la Roulette de Monte-Carlo* est — précisément — *Le manieur de gravité*.

Peut-on étayer cette supposition sur autre chose encore ?

Peut-être... *La Boîte Verte* contient un petit dessin qui représente *Le manieur de gravité* ; on y voit le plateau que maintient en l'air un ressort spiral soutenu lui-même par un trépied. Ce n'est pas ici le lieu de démontrer pourquoi une spirale est, selon les principes de la géométrie à quatre dimensions, une représentation statique, à trois dimensions, d'un mouvement circulaire à deux dimensions ; je me



Hélicoïde à pas progressif (Institut H. Poincaré, Paris).

Manieur de gravité

[appuyer contre]



faux la tige
en ressort / à ch. d'air

puisset - 77

Manieur

[Soigneur] de gravité

Les 2 termes se complétant.

contente de rappeler à l'esprit du lecteur la façon dont une toupie à ressort se met à tourner quand on presse sur l'axe-ressort – c'est le même principe. On peut dire que la spirale est une *projection* d'un point en rotation, précisément au même titre que l'on peut affirmer qu'il s'agit d'une projection des 9 tirés dans le dessin assorti du texte «Sorte de voie lactée...». Il y a là un parallélisme, à condition d'admettre comme prémisses que le plateau D tourne effectivement.

Si l'on fait virer la toile *Tu m'* à 90° de façon à ce que la main qui se trouve au milieu pointe le doigt vers le bas, on retrouve à la fois la spirale et le plateau, ou, plus exactement, leur ombre: un tire-bouchon et, en équilibre sur la pointe de celui-ci: la *Roue de Bicyclette*! La similitude avec *Le manieur de gravité* est frappante (il est d'ailleurs parfaitement logique qu'on trouve une main sur l'image d'un manieur).

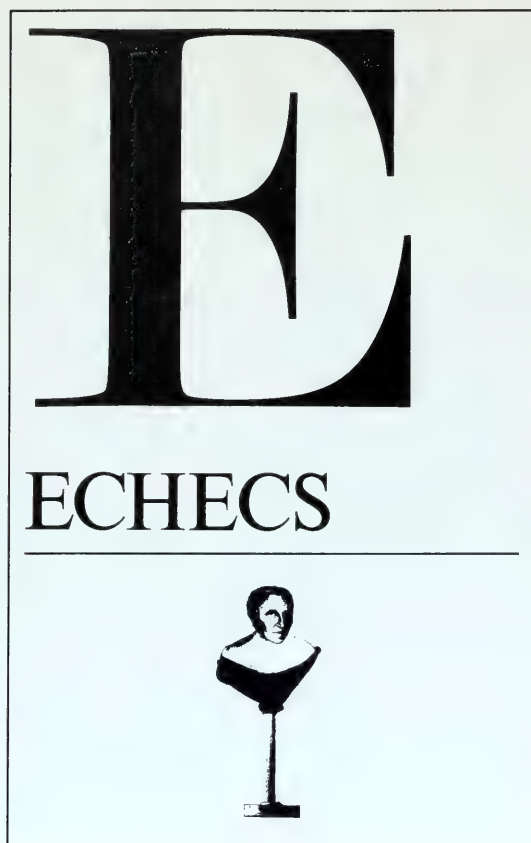
Bien des choses indiquent que *Tu m'* constitue, dans cette position verticale, un inventaire des idées que Duchamp avait pensé utiliser dans la partie droite du *Grand Verre*, celle qui est restée inachevée.

En terminant, j'aimerais suggérer que *Le manieur de gravité* s'est peut-être aussi incarné dans une autre œuvre de Duchamp, faite à la

même époque: *Rotative demi-sphère* de 1924. Lorsqu'elle est en mouvement, le tire-bouchon réapparaît, la pointe visant l'œil cette fois; l'axe est donc horizontal – comme dans *Tu m'*. L'objet a trois points d'appui, ce que *Le manieur de gravité* aura lui aussi. On remarquera en outre que le moteur qui met la sphère en mouvement accomplit un plus grand nombre de tours par unité de temps que la sphère elle-même: le mouvement se trouve donc «démultiplié».

Marcel Duchamp a dit un jour que la *Roue de Bicyclette* «aidait vos idées à vous sortir de la tête». Nul n'en doute.

Fac similé de la note de Marcel Duchamp sur le *Manieur de Gravité* dans la *Boîte Verte*.



“échecs et maths”

par François Le Lionnais

Je ne parlerai dans les pages qui suivent que de Marcel Duchamp comme joueur d'échecs, de nos rapports et de nos conversations sur le plan échiquéen et aussi, un peu, très peu, sur celui de la pensée mathématique. Il ne sera pas, cependant, inutile de rappeler, sans y insister, que nous nous sommes rencontrés au lendemain de la Première Guerre mondiale à l'occasion du mouvement Dada (1) et que notre amitié se poursuivit jusqu'aux toutes dernières semaines de l'existence de Marcel, soit pendant presque exactement un demi-siècle.

Notre sympathie initiale ne se serait pas transformée en amitié et nos chemins auraient fini par se séparer complètement si à cette affinité philosophico-artistique (2) ne s'était ajoutée la révélation d'une même vocation

échiquéenne. Il se produisit alors le même phénomène que dans une combinaison chimique lorsqu'elle fait apparaître des propriétés différentes de celles d'un simple mélange et nous nous sommes compris sans avoir besoin de nous expliquer. Une décennie plus tard, notre accrochage se consolidait lorsque nous découvrîmes un autre membre de la même fratrie, Raymond Roussel, que nous admirions éperdument depuis toujours et qui se révéla sinon un Galaad, du moins un Perceval du « Mat de la Cédille » (3).

C'est dans sa famille que Marcel Duchamp apprit à jouer aux échecs (4) mais c'est en 1924 - il a alors 37 ans - que sa vocation échiquéenne débouchera au grand jour, sans doute après quelques mois (ou peu d'années) de parties légères avec des amateurs dans des cafés, le démarrage coïncidant avec un ralentissement de sa production artistique. Il s'inscrit en janvier au cercle rouennais des échecs, figure en juillet dans l'équipe représentant la France au 1^{er} Tournoi olympique qui se déroule à Paris, à la mairie du IX^e arrondissement, rue Drouot (nous y échangeons des propos purement techniques à l'issue des rondes) (5), devient Champion de Haute-Normandie en septembre, gagne sa partie dans le match Elbeuf-Rouen en novembre et joue en décembre, au Tournoi-Championnat de France, à Strasbourg. Ce n'est pas tout. On peut le voir dans le film de René Clair, « Entracte », jouant, sur les Champs-Élysées, une partie qui se termine par une inondation générale. Une année bien remplie, donc, et à partir de laquelle il ne cessera de participer à l'activité échiquéenne française jusqu'à la guerre : rencontres régionales entre Cercles et Liges, Championnats de France (en 1925 il recevra le titre de « Maître de la Fédération Française des Échecs », à l'issue du

Tournoi de Nice) (6), Championnats de Paris (d'un niveau un peu plus élevé que celui des Championnats de France, en raison de la participation de joueurs étrangers de grande force), Tournois dits «des Nations» et «Olympiades échiquéennes» où il fait partie des équipes françaises à La Haye (1928), Hambourg (1930), Prague (1931), Folkestone (1933), et divers tournois en France. Il jouait également par correspondance et réussit à se classer devant Paul Kérès et Milan Vidmar, dans un tournoi international de la première grande organisation internationale I.F.S.B. (7). On trouvera un rappel de ses principales participations et des résultats qu'il y obtint dans l'excellent article que Raymond Lhoste écrivit pour le n° 103 (du 5 août 1967) de la revue *Europe-Échecs*, sous le titre : «Un révolutionnaire calme», qui définit Marcel Duchamp mieux qu'aucune autre formule n'aurait pu le faire.

Pas plus que mes occupations extra-artistiques au moment de la période Dada, mes occupations extra-échiquéennes dans les années qui suivirent, ne nous permettaient de nous affronter souvent sur le champ de bataille des 64 cases. En dehors de quelques escarmouches légères dont nous déchirions les relevés après les avoir notées et analysées ensemble, la presse échiquéenne n'a retenu que notre partie du V^e Tournoi du Cercle Caïssa, qui se déroula en 1932 et fut publiée avec les commentaires de Tartakower (8). J'y reviens plus loin. Quelques semaines plus tard, nous nous retrouvions aux deux extrémités d'un grand salon parisien (j'ai oublié lequel) à l'occasion d'un match par télégraphe en deux parties entre Paris et Buenos Aires. Duchamp figurait avec Bienstock, le baron de Charrel, Gromer et Lauber dans l'équipe qui conduisait les Blancs et moi, avec Biscay,

Victor Kahn, de Pampelonne et Silbert) dans l'équipe qui conduisait les Noirs. Les deux parties (un Lopez et une Est-Indienne) furent gagnées par l'Argentine.

Nous nous rencontrions également à l'occasion des assemblées générales de la Fédération Française des Échecs (F.F.E.) au Comité Directeur de laquelle nous étions régulièrement élus. Les rares interventions de Marcel Duchamp à ces réunions — dont certaines se déroulaient sous le signe d'une animation

(1) Mouvement auquel j'ai quelque peu participé, mais pas appartenu, contrairement à ce qui a été écrit. En fait, je me sentais en assez profonde résonance avec Dada et je me rangeai plus tard de son côté au moment de la scission avec le surréalisme. Ce ne fut pas sans restriction car j'estimais que Dada ne s'était pas suffisamment écarté du surréalisme et qu'il en gardait encore trop de traces alors qu'il aurait dû, au contraire, pousser plus loin la contestation (de quoi ? : de tout). Sans en avoir discuté longuement avec Marcel Duchamp (nous préférons d'autres sujets de conversation), je me suis rendu compte, une trentaine d'années plus tard, que ses réactions et sa position n'étaient guère différentes des miennes.

(2) Je ne sais pas comment qualifier convenablement ce qui correspondait, chez l'un comme chez l'autre, à nos attitudes au voisinage de Dada ?

(3) Il s'agit de la finale : Roi, Fou et Cavalier contre Roi isolé. Voir la tribune que j'offris à un article de Tartakower sur la contribution de Roussel dans une revue, *Les Cahiers de l'Échiquier français* (numéro de janvier-février 1935), dont j'étais l'éditeur.

(4) Une pointe sèche de Jacques Villon (1904) le montre disputant une partie avec sa sœur Suzanne. En 1910, il se représente lui-même, opposé à son frère — leurs épouses à leurs côtés — dans un tableau «Les Joueurs d'Échecs, d'une technique naturaliste du musée de Philadelphie». En 1911, il peint le Portrait de Joueurs d'Échecs dans une technique cubiste.

(5) Une ronde est constituée par l'ensemble des parties d'un même tournoi jouées dans la même journée par tous les participants appartenant :

(a) Dont il avait dessiné l'affiche.

(b) Internationalen Ernteschachbunder.

(8) Quant à ce qui est précisé par Tartakower, le fait d'être non seulement parce que très bien jouée, mais surtout parce qu'elle nous permit de mettre à son dessin une œuvre d'art qui était une participation.



Affiche pour le troisième
Championnat de France
d'Échecs, septembre 1925
à Nice.

quelque peu brouillonne et pas toujours courtoise — se caractérisaient par la modération de son ton et le bon sens de ses remarques. Nous en profitons pour nous asseoir à côté l'un de l'autre et échanger à voix basse quelques propos sur la *Mariée*, la *Boîte Verte*, les Cases conjuguées ou les Mathématiques. Mais, au-delà de ces contingences, venons-en à Marcel Duchamp joueur d'échecs.

J'ai dû me résigner à ne réunir, pour tenter d'éclairer cet aspect, que neuf de ses parties. Je ne les propose qu'à la dégustation des connaisseurs, car il ne saurait être question de ressusciter pour le profane le climat intellectuel et émotionnel d'une partie d'échecs disputée sérieusement. Autant essayer de communiquer à un aveugle la magie des couleurs. Toutefois, à mi-chemin du connaisseur et du profane, il vaut la peine de ne pas oublier le débutant ; à défaut de commentaires détaillés qui lui auraient permis d'explorer les arcanes de ces parties — mais ce volume y aurait à peine suffi —, j'accompagne cette trop courte anthologie de quelques remarques visant à mettre en lumière certains points du style de Marcel Duchamp.

Voici d'abord cinq parties gagnées dans des compétitions et contre des joueurs de forces bien différentes. Dans les deux premières,

disputées aux Championnats de France de Nice 1925 et de La Baule 1932, Duchamp triompha de ses adversaires d'une manière parfaitement académique, comparable à celle d'une bonne dissertation française du baccalauréat (introduction, développement en trois points, conclusion). Nous sommes plus près d'un Salon des Artistes français que de l'Exposition du Surréalisme (Paris, 1938). Faut-il s'en étonner ? Certainement pas. Notre jeu d'échecs est ainsi fait qu'il n'est pas possible d'écraser par des inventions profondes et originales un opposant qui se contente d'une technique périmée.

IV^e Tournoi Championnat de France

Nice, septembre 1925

Duchamp — Bertrand.

Gambit Dame refusé. Défense orthodoxe. Attaque Saint-Amant - Anderssen.

1. d4—é6; 2. c4—d5; 3. Cf3—Cf6; 4. Cc3—Fé7;
5. Fg5—Cb8d7; 6. é3—c6; 7. Tc1—Cé4; 8. Fx Fé7—Dx Fé7; 9. c4xd5—Cx Cc3; 10. Tx Cc3—é6xd5; 11. Fd3—0-0; 12. Dc2—g6; 13. 0-0—f5;
14. Té1—Cf6; 15. Cé5—Cé4; 16. Ta3—Fé6;
17. f3—Cd6; 18. Dc5—a6; 19. é4—Dc7; 20. é4xd5—Fx d5; 21. Fc4—Cx Fc4; 22. Cx Cc4—Tf8é8; 23. Ta3.é3—Tx Té3; 24. Tx Té3—Rf7;
25. Cd6+—Rg8; 26. Cé8—Dd8; 27. Té7—Ff7;

28. Cf6+—Rg7; 29. Dé5—Rf8; 30. Td7—Abandonnent.

Décès par strangulation.

XI^e Tournoi Championnat de France

La Baule, septembre 1932.

Duchamp—Silbert.

Défense Demi-Slave.

1. d4—Cf6; 2. ç4—é6; 3. Cç3—d5; 4. Cf3—ç6; 5. é3—Fd6; 6. Fd3—Cb8d7; 7. 0-0—0-0; 8. é4!—d5×é4; 9. C×é4—C×Cé4; 10. F×Cé4—h6; 11. b3—Cf6; 12. Fç2—b6; 13. Fb2—Fb7; (les 4 F sont braqués sur les deux roques; mais les P blancs dominent le centre); 14. Dd3—Té8; 15. Ta1d1—Fç7 (les Noirs ne savent pas comment associer leur FR et leur D); 16. Tf1é1—Fd6; 17. Cé5—Dç7; 18. Dç3—Ta8d8; 19. b4—ç5; 20. b4×ç5—b6×ç5; 21. d5!—é6×d5; 22. ç4×d5—C×d5; 23. T×Cd5!—F×Td5; 24. Dd3—g6; 25. D×Fd5—F×Cé5; 26. T×Fé5!—T×Té5; 27. D×Té5—D×Dé5; 28. F×Dé5—ç4; 29. Fç3—Abandonnent.

Bien que, en général 1 T et 1 P valent 2 F, dans cette position la finale est perdue pour les Noirs, rien ne pouvant empêcher le R blanc de cueillir le PFD noir. Une partie conduite par Duchamp, du premier au dernier coup, dans un style classique impeccable.

La partie suivante ne manque pas de piquant. Champion du monde des parties simultanées sans voir⁹¹, Georges Koltanowski est un professionnel et un «maître international», titre dont Marcel Duchamp s'est approché sans l'atteindre. Quoique Koltanowski soit d'une force quelque peu supérieure à celle des deux joueurs précédents, il fut corrigé d'une manière plus sévère et plus rapide. Cela tient au fait qu'il avait choisi de mobiliser ses pièces dans les premiers coups

en se conformant aux principes que l'on appelait, depuis la fin du XIX^e siècle, «modernes». Marcel Duchamp leur opposa les principes de l'école dite «hypermoderne» qui avaient fait leur apparition après la guerre de 1914-1918. Les deux théories sont en complet désaccord sur un point capital: les rôles respectifs des Pions et des autres pièces à l'égard de la surveillance, du contrôle ou de l'occupation des cases centrales (10). Dans cette sorte d'affrontement — qui fait penser aux querelles esthétiques entre art d'avant-garde et traditionalisme —, la moindre négligence, que ce soit d'un côté comme de l'autre, est sanctionnée sans pitié. Koltanowski eut le tort d'être deux fois distrait, au treizième et au quinzième coups de la partie, laquelle n'atteignit pas son seizième coup.

Tournoi international de Paris

Juin 1929.

G. Koltanowski—M. Duchamp.

Défense indienne ancienne. Attaque des Quatre Pions.

1. d4—Cf6; 2. ç4—é6; 3. Cç3—d6; 4. é4—b6; 5. f4—Fb7; 6. Fd3—Cb8d7; 7. Cf3—é5; 8. d5—g6; 9. 0-0—é5×f4; 10. F×f4—Fg7; 11. é5—d6×é5; 12. C×é5—0-0; 13. Dd2?—C×d5; 14. C×Cd7—C×Ff4; 15. C×Tf8?—Fd4+; 16. Abandonnent.

Marcel s'était très vite rallié à la révolution hypermoderne et il admirait particulièrement — comme moi — le plus profond des prophètes de cette vague d'anticonformisme échiquéen :

⁹¹ En 1930, il en disputa 50 à San Francisco avec un résultat criant: 43 parties, 5 nulles, 2 perdus, 1 défaite. Ce n'est pas peu, surtout si, dans quatre des cinq parties avec les Blancs, ce qui, conventionnellement, fait 1-11. Mais Marcel Duchamp a perdu et réussi à perdre 46 contre par 19-18-11-8-64 perdus à la perspective. En la campagne.



L'EQUIPE DE FRANCE A FOLKESTONE

Assis, de gauche à droite : V. KAHN, A. ALEKHINE, L. BETBEDER.
 Debout : M. DUCHAMP et A. VOISIN.

Niemzowitch. Toutes les parties qui suivent sont plus ou moins marquées par les thèses hypermodernes.

Tournoi Olympique de Folkestone Juin 1933.

M. Duchamp—M. Feigin.

Défense Est-Indienne.

1. d4—Cf6; 2. c4—d6; 3. Cc3—g6; 4. é4—Fg7; 5. f3—0-0; 6. Cg1é2—Cb8d7; 7. Fé3—c6; 8. Dd2—a6; 9. g4—b5; 10. Cg3—b5xc4; 11. Fxc4—d5; 12. Fé2—é6?; 13. é5!—Cé8; 14. b4!—Dé7; 15. Tb1—Cb6; 16. 0-0—Cç7; 17. a4—Tb8; 18. Tf1ç1—Fd7; 19. a5—Cç8; 20. Ca4—Cb5; 21. Cç5—Ta8; 22. FxCb5—ç6xFb5; 23. f4—Fh6; 24. g5—Fg7; 25. Rg2—Td8; 26. h4—Fé8; 27. h5—Dç7; 28. h5xg6—h7xg6; 29. Th1—Cé7; 30. Th3—Cf5; 31. CxCf5—é6xCf5; 32. Tb1h1—Fd7; 33. Th7—Fç8; 34. Dé1—Abandonnent.

V^e Tournoi par correspondance de l'I.F.S.B. 1933-1934.

O. Ruester—M. Duchamp.

Défense Nimzo-Ouest indienne.

1. d4—Cf6; 2. c4—é6; 3. Cç3—Fb4; 4. é3—0-0; 5. Cg1é2—b6; 6. a3—Fé7; 7. d5—é5; 8. Cg3—d6; 9. Fd3—g6; 10. é4—Rg7; 11. 0-0—h5; 12. f4—h4; 13. Ch1—é5xf4; 14. Fxf4—Ch5; 15.

Fé3—Cd7; 16. Dd2—Th8; 17. Tf2—Cé5; 18. Tal1—g5; 19. Cé2—f6; 20. Cd4—Dé8; 21. Fé2—g4; 22. Dd1—Th7; 23. Cf5+—FxCf5; 24. TxCf5—Dg6; 25. Cf2—Rh8; 26. Fxg4—Tg8; 27. Fh3—Cxc4; 28. Fd4—Cé5; 29. Dé2—ç5; 30. d5xc6 e.p—Cxc6; 31. Fç3—Cg7; 32. Cd1?—CXTf5; 33. FxCf5—Dh5; 34. Dç2—Th7g7; 35. Cé3—Dh6; 36. Dé2—d5!; 37. é4xd5?—Fç5!; 38. d5xCç6—Txcg2+; 39. DXTg2—DxCé3+; 40. Abandonnent.

C'est aussi sous le signe de Niemzowitch que nous nous heurtâmes à l'occasion du V^e Tournoi du Cercle Caïssa, qui se déroula à Paris, en 1932. Le Cercle se réunissait alors dans un grand salon qui donnait sur les Champs-Élysées. Je me souviens qu'il faisait un beau soleil ce jour-là, mais nous cessâmes d'en prendre conscience depuis le premier jusqu'au dernier coup de la partie (et même un certain temps après). Dès le sixième coup, Marcel franchit le Rubicon en adoptant le système de Dresde. Imaginée par Niemzowitch au Tournoi de Dresde 1926, cette disposition des pions au centre a maintenant perdu tout son mystère pour devenir extrêmement banale; à cette époque, elle faisait figure — du moins pour les tenants de l'avant-dernier modernisme — de défi au bon sens. C'était l'un de mes débuts préférés avec les Blancs (11), mais je me trouvais, ayant à conduire les Noirs, confronté avec un fameux problème, celui, sinon de réfuter un système qui me semblait irréfutable, du moins d'en éviter les sables mouvants et d'y poser quelques trappes. J'avais certaines idées à ce sujet (6—f5), je les adoptai résolument (tout en tremblant). Passons sur le déroulement technique du combat, qui comportait une attaque blanche à l'est contrebalancée par l'avance d'un pion noir à

l'ouest, et sautons sur les sueurs froides qui se succédèrent sans interruption du sixième au trente-neuvième coup noir. Avec le quarantième coup blanc, l'attaque blanche atteignait son point culminant et, comme Marcel me le dit avec simplicité après la partie, il ne doutait pas de tenir la victoire et s'attendait à me voir abandonner d'un coup à l'autre. En fait, mon trente-quatrième coup (—D.ç5) était à triple effet (défense du P a3, attaque du P d5 et, surtout, accès diagonal vers f2 et g1) et le trente-huitième (—Cd5) transférait juste à temps le C de l'ouest, où il avait rempli sa mission, à l'est où il devait servir de Kamikaze-détonateur. Le 40—Cf3+ (il constitue ce que l'on appelle un sacrifice de déviation) renversait la situation. En retardant d'un temps le coup de grâce prévu par les Blancs (Dxh7+, et le mat est à portée de la main), il le désamorçait et permettait l'arrivée du PTD en a1, case à partir de laquelle la deuxième Dame pourrait intervenir efficacement dans n'importe quelle région de l'échiquier.

Ayant joué ce coup, je cessai de regarder et l'échiquier matériel, sur la table, et cet échiquier mental sur lequel chaque joueur se projette tout au long d'une partie, et je levai les yeux sur Marcel. Alors que je lui connaissais un visage toujours calme, oscillant tout au plus entre la sévère impassibilité du Peau-Rouge, l'ombre d'une narquoiserie, voire d'une malice, et une compréhension attentive et sympathique (avec, parfois, un sourire)⁽¹²⁾, pour la première fois non seulement de la

partie mais, sauf erreur, de toutes nos conversations échiquéennes, mathématiques, ou « artistiques », je vis apparaître de la stupéfaction. Elle ne dura que quelques secondes, après quoi ses traits recouvrèrent leur gravité coutumière et la partie s'achemina vers sa conclusion naturelle.

Tournoi du Cercle Caïssa

Paris, 1932.

M. Duchamp—F. Le Lionnais.

Système de Dresde.

1. ç4—ç5; 2. Cç3—Cç6; 3. g3—g6; 4. Fg2—Fg7; 5. d3—d6; 6. é4 (Système de Dresde)—f5; 7. Cg1é2—Cf6; 8. 0-0—0-0; 9. Tb1—Fd7; 10. Fg5—Cg4!; 11. h3—Cg4é5; 12. f4—Cf7; 13. é4xf5—CxFg5; 14. f4xCg5—Fxf5; 15. g4?—Fd7; 16. Cé4—Tb8; 17. Dd2—Cd4; 18. Cf4—Fç6; 19. Cd5—a5!; 20. T×Tf8+—D×Tf8!; 21. Tf1—Dd8; 22. Rh1—Fé5; 23. Dé3—b5!; 24. C×ç5—b5×ç4; 25. d3×ç4—T×b2; 26. Cé4—F×Cd5; 27. ç4×Fd5—T×a2 (gain du P); 28. Cd2—a4; 29. Cç4—Té2; 30. Dd3—Fg7; 31. h4!—Dç8; 32. Tf4—Té1+; 33. Rh2—Cb3; 34. h5!—Dç5!!; 35. Ff1—g6×h5; 36. g4×h5—Té5; 37. Tf5—T×Tf5; 38. D×Tf5—Cd4; 39. Dè4—a3! (acceptant les périls); 40. Fd3—Cf3+!; 41. D×Cf3—a2; 42. g6—h7×g6; 43. F×g6—Ff6!; 44. Dg2—a1=D; 45. Fh7+—R×Fh7; 46. Dg6+—Rh8; 47. Dè8+—Rg7; 48. Dg6+—Rf8; 49. Abandon.

Les plus fortes parties de Marcel Duchamp, celles où il donna toute la mesure de son talent, ne sont pas celles qu'il gagna contre de bons joueurs français ou étrangers, mais celles dans lesquelles il réussit à annuler contre des maîtres ou des grands maîtres internationaux. Voici sans doute les trois plus belles de ces parties.

(11) Pas le moins du monde pour ce qu'il pouvait paraître avoir de scandaleux, mais simplement parce que je le croyais stratégiquement juste.

(12) Ceux qui l'ont beaucoup plus fréquemment vu moi, dans sa vie privée ou se produisant publiquement, pourraient dire ce que furent ses autres visages.

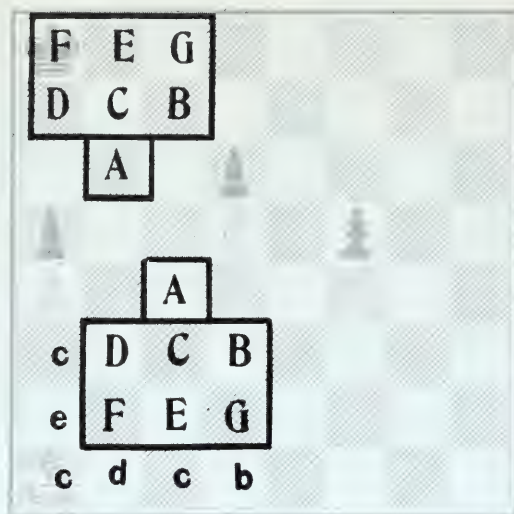


Diagramme 130, extrait de *L'Opposition et les Cases conjuguées sont réconciliées* par Duchamp et Halberstadt, éd. de l'Échiquier, 1932, p. 52.

Tournoi international de Paris Juin 1929.

M. Duchamp—Miss V. Menchik.

Défense Slave. Variante d'échange des Quatre Cavaliers.

1. d4—d5; 2. c4—c6; 3. c4xd5—c6xd5; 4. Cf3—Cc6; 5. Cc3—Cf6; 6. Ff4—é6; 7. é3—Fd6; 8. FxTd6—DxFd6; 9. Fd3—0-0; 10. 0-0—Td8; 11. Cb5—Db8; 12. Tc1—Fd7; 13. Dé2—a6; 14. Cc3—Dd6; 15. é4—d5xé4; 16. Cxé4—Cxé4; 17. DxCé4—g6; 18. Dh4—Rg7; 19. Cg5—h6?; 20. Dxh6+—Rxh6; 21. Cxf7+—Rg7; 22. CxDd6—Cb4; 23. Fé4—Fc6; 24. FxTc6—b7xTc6; 25. Tc4—TxTd6; 26. TxTcb4—a5; 27. Tc4—Ta8d8; 28. Té1—TxTd4; 29. TxTc6—Td2; 30. g3—Tf8; 31. f4—Th8; 32. h4—Tb8; 33. b3—Txa2; 34. Té1xé6—TxTb3; 35. TxTg6+—Rf7; 36. Tb6—Td3; 37. Tb6d6—Tb3; 38. Nulle.

Avec deux Pions de moins (résultat de la faute du dix-neuvième coup), Miss Menchik — qui était la meilleure joueuse du monde à cette époque — frôla la catastrophe. Faisant preuve d'un sang-froid de championne, elle s'empara de la septième rangée, menaçant de conquérir la huitième, ce qui ne laissa à Duchamp que la nulle par répétition de coups.

Tournoi international de Paris Mai 1930.

M. Duchamp—E. Znosko-Borowsky.

Ouverture hollandaise.

1. d4—é6; 2. c4—f5; 3. g3—Cf6; 4. Fg2—Fb4+; 5. Fd2—FxFd2+; 6. DxFd2—0-0; 7. Ch3—Cé4; 8. Dc2—d5; 9. 0-0—Cc6; 10. é3—Cé7; 11. f3—Cf6; 12. c5—c6; 13. Cc3—Dc7; 14. é4—é5; 15. é4xd5—Cé7xd5; 16. CxCd5—CxCd5; 17. d4xé5—Dxé5; 18. Tf1é1—Df6; 19. f4—Cc7; 20. Ta1d1—h6; 21. b4—Fé6; 22. a4—Fd5; 23. b5—Ta8é8; 24. Cf2—FxFg2; 25. RxFg2—Cd5; 26. Dd2—g5; 27. f4xg5—h6xg5; 28. Ch3—f4; 29. g3xf4—g4; 30. Cf2—Cxf4+; 31. Rh1—Cé2; 32. Txé2—Df3+; 33. Rg1—TxTé2; 34. Dg5+—Rh8 (et non —Rf7 car mat 2 coups); 35. Nulle.

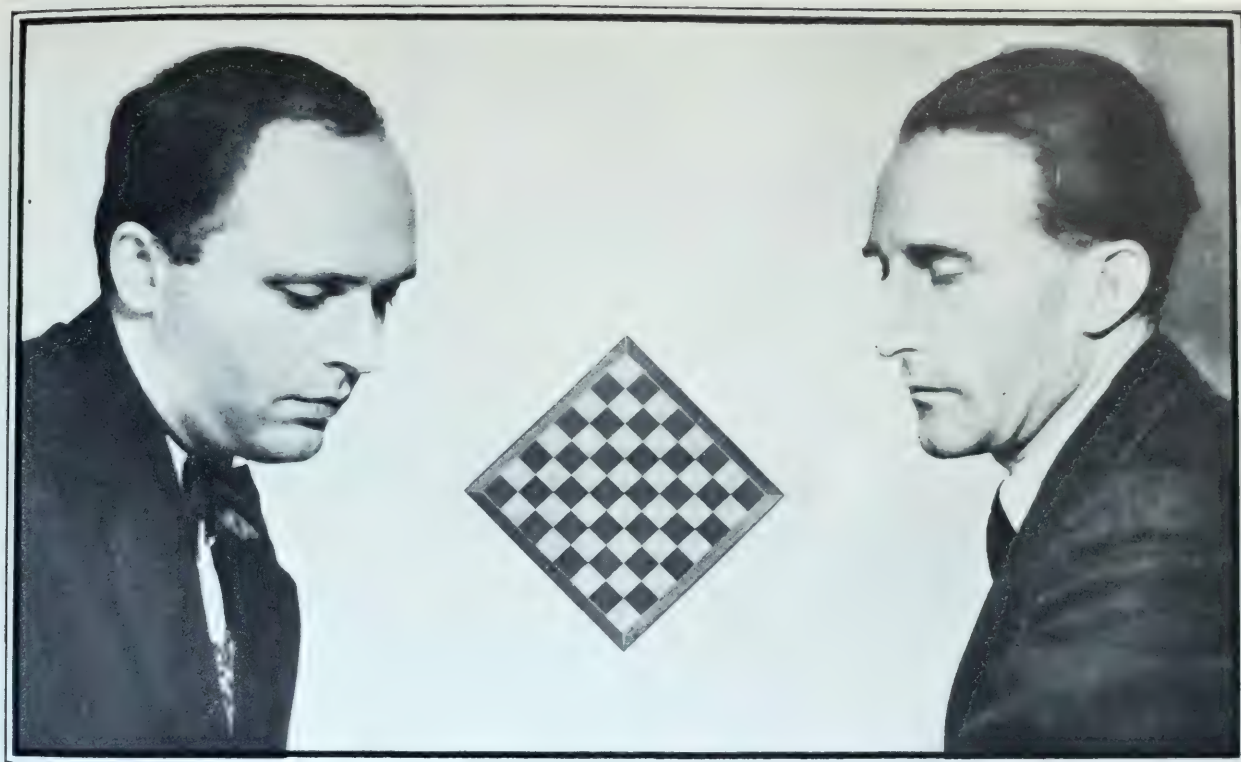
Juste conclusion d'un combat où chacun des deux joueurs se rua sur son adversaire avec un égal courage, sans craindre de recevoir autant de coups qu'il en assénait.

Tournoi des Nations Hambourg, juillet 1930.

F.J. Marshall—Marcel Duchamp.

Gambit Dame refusé. Défense orthodoxe.

1. d4—Cf6; 2. Cf3—b6; 3. c4—é6; 4. Fg5—Fé7; 5. Cc3—Fb7; 6. Dc2—d5; 7. é3—0-0; 8. c4xd5—Cxd5; 9. FxFé7—DxFé7; 10. CxCd5—FxCd5;



l'Echiquier

V. HALBERSTADT

et

M. DUCHAMP

(Studio Man Ray, Paris.)

11. Fd3-h6; 12. a3-c5; 13. d4xc5-Tc8; 14. b4-b6xc5; 15. Tc1-Cd7; 16. Fa6-Tc7; 17. é4-Fb7; 18. FxFb7-TxFb7; 19. b4xc5-Dxc5; 20. 0-0-DxDc2; 21. TxDc2-Rf8; 22. Tf1c1-Ré7; 23. Cd4-Ré8; 24. f4-Ta8b8; 25. é5-Cf8; 26. Tc5-Tb1; 27. TxB1-TxB1+; 28. Rf2-Tb7; 29. Tc8+-Ré7; 30. Ta8-Cg6; 31. g3-Rd7; 32. a4-Cé7; 33. Cb5-Cc8; 34. g4-TxCb5!; 35. a4xTb5-Rc7; 36. g5-h6xg5; 37. b6+-Rb7; 38. TxCc8-RxTc8; 39. Nulle.

Le sacrifice de qualité du 34^e coup noir arrive juste à temps pour redresser une situation épineuse. Les coups blancs et noirs qui se succèdent ensuite sont finement calculés.

Pour le profane, les «échecs», ce n'est que le «jeu d'échecs», c'est à dire un combat entre deux adversaires. Les initiés savent qu'à côté de l'immense domaine de la *partie* existe un autre domaine, celui de la *composition*, comportant plusieurs secteurs: le problème, l'étude dite artistique, l'énigme, ou s'affrontent des écoles esthétiques aussi différentes entre elles que l'académisme, le réalisme, l'impressionnisme, le cubisme, l'expressionnisme, le surréalisme, les diverses abstractions et les derniers modernismes en peinture. Alors que l'attache une plus grande valeur au domaine de la composition qu'à celui de la partie, Marcel Duchamp, qui connaissait évidemment l'exis-

tence du problème, n'éprouvait de vocation véritable que pour la partie. Mes plaidoyers ne le laissaient pas insensible; ils ne le convertissaient pas.

Il convient de faire une exception — et elle est de taille —, celle de la «finale artistique», laquelle participe, à la vérité, et de la théorie (stratégie et tactique) des fins de parties pratiques et de la composition esthétique. C'est sans doute sa rencontre avec Vitaly Halberstadt qui fit pencher Marcel Duchamp du côté d'un secteur très particulier de la finale artistique. Halberstadt était un homme de qualité, échiquéiste très complet, joueur de classe internationale d'un niveau légèrement supérieur à celui de Marcel Duchamp, qu'il rencontrait dans les compétitions que je mentionnais plus haut) et, en même temps, grand compositeur de problèmes et d'études artistiques raffinées. La théorie des fins de parties ne comportant que des Rois et des Pions est dominée par un ensemble de règles simples, notamment celles du «carré», de l'«opposition», des «cases efficaces». Lorsque ces règles sont habilement combinées, l'issue de ces fins de parties se laisse assez bien calculer. Mais il existe des situations encombrées et *figées*, complètement figées, dans lesquelles les Pions des deux camps s'arrêtent mutuellement et interdisent aux deux Rois de passer d'une

Duchamp et Halberstadt, photomontage de Man Ray, v. 1932.

région de l'échiquier dans l'autre, unique moyen, cependant, de capturer des Pions ennemis et de parvenir à la victoire en forçant le passage à Dame des Pions amis. Les règles traditionnelles sont impuissantes à résoudre, à elles seules, de tels cas. Il devait appartenir à Marcel Duchamp et à Vitaly Halberstadt de faire toute la lumière sur ce problème dans leur ouvrage : « Les cases conjuguées et l'opposition réconciliées ». C'est un travail de facture authentiquement scientifique qui règle définitivement cette question.

Les tournois internationaux de Monte-Carlo 1967, 1968 (et 1969) organisés par la Fédération Française des Échecs et la revue « Europe Échecs », nous donnèrent une occasion de nous retrouver de longues heures tous les jours sans exception, pendant toute leur durée. Nous retrouver, c'est peu dire, il faudrait écrire : vivre la même passion, chaque seconde de chaque après-midi tout au long de trois fois deux semaines. Les participations à chacun de ces deux tournois étaient de premier choix : les ex, ou actuels, ou futurs champions du monde soviétiques : Botvinnik, Bronstein, Smyslov, Spassky ; leurs grands rivaux : Larsen, Portisch, Korchnoï, Geller, Hort, Lombardy, Gligoric ; sans compter Fischer qui se préparait à les coiffer tous au poteau.

Chaque séance commençait à 15 heures et s'arrêtait à 20 heures pour reprendre le lendemain. A proximité de l'enceinte où les parties du tournoi majeur se disputaient en silence, on avait disposé, dans un coin tranquille de la même grande salle, sur deux chevalets, deux échiquiers muraux, sur lesquels un assistant déplaçait les pièces au fur et à mesure des coups. On pouvait donc suivre, de bout en bout, deux des parties présumées devoir être les plus intéressantes ou les plus

décisives de la journée ; par exemple : Fischer-Larsen et Botvinnik-Portisch.

Marcel et moi arrivions vers 14 h 45. Teeny, sa femme, le quittait peu après. Nous nous installions dans des fauteuils, côte à côte, en face des échiquiers muraux et nous n'en bougions pas jusqu'à 20 heures, sauf trois ou quatre fois pour faire pipi (sans nous attarder) ou boire un café ou des schweppes (rapidement). Nous nous communiquions (à voix basse) nos impressions, nos émotions, nos jugements, nos pronostics. Le coup qui était adopté et que nous attendions parfois avec anxiété, infirmait ou confirmait nos jugements (en fait, c'était plus compliqué), nous apportait surprise ou satisfaction, à moins que la signification profonde d'une manœuvre n'apparût que par la suite. Nos commentaires respectifs coïncidaient quant aux aspects fondamentaux des situations, mais nos deux mentalités échiquéennes cessaient de s'accorder dès qu'il s'agissait de dépasser ce niveau élémentaire. Quelques coups plus tard, je m'apercevais souvent que Marcel avait vu plus juste que moi ; mais sans m'en avoir jamais donné des raisons claires qui m'auraient immédiatement convaincu. Lorsqu'il s'agissait des parties disputées par Fischer, les réactions de Marcel (qui avait beaucoup fait pour assurer la participation de Bobby) se teintaient quelque peu d'un certain patriotisme américain. Nous étions quelquefois rejoints par Max Ernst — jamais bien longtemps, une douzaine de minutes, après quoi il s'envolait vers une frivole vie non échiquéenne. Après la séance, nous échangeons quelques propos amicaux avec des joueurs, des amateurs ou des organisateurs, et nous allions dîner, parfois chacun de notre côté, parfois ensemble avec Teeny (13). Dans ce dernier cas, nous poursuivions les conver-



Surface fermée unilatère à symétrie d'ordre 3 (coll. de l'Institut Henri Poincaré, Paris).

sations en laissant s'atténuer ou s'éteindre l'état second où nous étions plongés depuis le début de l'après-midi.

Ce n'est pas ici le lieu d'évoquer mes rapports avec Marcel sur d'autres sujets (Dada, le Grand Verre et la rocambolesque histoire de la Boîte Verte — n'est-ce pas, cher Pontus Hulten ? —, Raymond Roussel, John Cage, l'Oulipo — dont il fut membre mais aux déjeuners duquel il ne participa que deux ou trois fois —, l'Oupeimpo et l'Oumupo qui l'intéressaient beaucoup plus directement parce qu'ils prolongeaient ses anciennes et toujours actuelles préoccupations) pour m'en tenir à un domaine qui excitait fortement sa curiosité et dans lequel de 1921 (2) à 1968 il ne cessa de m'interroger : les mathématiques.

Il y faisait preuve d'un intérêt et d'une humilité réels. Comme nombre de cubistes et de futuristes des débuts du siècle, il avait lu le *Traité élémentaire de Géométrie en quatre dimensions* d'Élie Jouffret (Gauthier Villars, 1903). Je lui avais confirmé la correction de cet ouvrage, en même temps que le fait que la mathématique moderne était allée

bien plus loin, non seulement avec les géométries à n dimensions (et à une infinité de dimensions) mais surtout dans d'autres directions plus abstraites. Il avait lu — et bien lu — les ouvrages de philosophie mathématique d'Henri Poincaré. C'est seulement au moment des tournois de Monaco que je lui parlai de Bourbaki, dont l'ambition l'impressionna. Mais c'est la topologie qui le fascina le plus (14). Il connaissait, comme tout le monde, le ruban de Möbius, mais ne s'était pas rendu compte de la dynamite qui se dissimule derrière cette prestidigitation de salon. Je lui donnai une explication « simple » de la bouteille de Klein. Le paradoxe de Banach et Tarski (transformation du soleil en une orange, ou réciproquement), le stupéfia et il me fit répéter la description de son énoncé (pas de sa démonstration) pour s'assurer que je ne lui racontais pas de canular.

Il y a des Marcel Duchamp avec qui je n'ai pas vécu et que j'ai ignorés (son enfance, surtout). Ceux que j'ai connus : l'un qui participait — sans aliéner son indépendance — au mouvement Dada, un autre qui jouait remarquablement bien aux échecs, un autre que fascinait la pensée mathématique, un autre qui adhérait à l'OU-ART-PO, n'étaient que des moments différents d'un unique Marcel Duchamp : l'homme le plus sérieux du monde.

(14) Marcelles appréciant fort le bouddhisme (Mars 1968).

(15) Le plus grand son d'un clavier (le son d'un clavier) — propriété le concernant de notation et de notation (le son d'un clavier).

E

EROTISME

sexe et topologie

par Jean Clair

Je crois beaucoup à l'érotisme (...) Cela remplace, si vous voulez, ce que d'autres écoles de littérature appelaient Symbolisme, Romantisme...

Marcel Duchamp

Je vais donc essayer de vous faire connaître la toute-puissance d'Eros... Mais il faut d'abord commencer par vous instruire de la nature humaine et des changements qu'elle a subis...

Platon (Le Banquet)



Duchamp : *Morceaux choisis d'après Rodin*, gravure, 1968.

Quelques mois avant sa mort, Duchamp élaborait une série de neuf gravures consacrées au thème des *Amoureux*. Ces neuf gravures avaient comme caractéristique commune, outre un contenu érotique, de marquer un retour à un art « figuratif », d'être reliées, au moins par l'une d'entre elles, *Le Bec Auer*, directement à *Étant donnés*, d'être enfin, à l'exception peut-être d'une ou deux, des copies d'après des maîtres anciens.

Les modèles choisis, Cranach, Ingres, Courbet, Rodin sont manifestement des artistes chez qui la femme et l'érotisme ont, comme chez Duchamp, joué un rôle essentiel, sinon déterminant. Érotisme singulier, entêtant, cérébral, parfois obsessionnel. Pour prendre le seul exemple de Rodin, on peut dire que nombre de ses sculptures — et particulièrement *Iris Messagère des Dieux* — sont des sculptures élaborées autour d'un sexe féminin, sont des sculptures d'un sexe féminin, au même titre, exactement, que *Étant donnés*, dans son jeu perspectiviste et dans son éclairage, s'organise tout entier autour du sexe béant d'une femme allongée. Bien mieux, à compulser certains dessins de Rodin, on ne pourra manquer d'être frappé par leur étroite ressemblance avec le dessin préparatoire au nu d'*Étant donnés* (cf. n° 152). On



Duchamp, *Morceaux choisis d'après Courbet*, gravure, 1968.

Duchamp, *Le Bec Auer*, gravure, 1968.

Rodin, *Jardin des Supplices*, plomb et aquarelle sur papier, 1900, Musée Rodin, Paris.

citera par exemple, tiré des illustrations pour *Bilitis* de Pierre Louÿs, le dessin MR 5714, ou, plus précisément encore, des illustrations pour *le Jardin des Supplices* d'Octave Mirbeau le dessin MR 4967. Des mêmes illustrations, citons encore le dessin portant ces titres divers : « Buisson ardent », « Flamme », « Feu follet » (MR 4034)...

Plus curieux, le cas de Courbet. La gravure est un « Morceaux choisis » d'après *La Femme aux bas blancs* de la Fondation Barnes (Merion). Duchamp, jouant sur les mots, y rajoute un faucon pour tromper le voyeur frustré que nous sommes, à l'instar d'Apolinaire s'adressant à Lou absente :

*Il me faudrait un petit noir
Car j'ai faim d'amour comme un ogre
Et je ne trouve qu'un faucon (1).*

Aussi bien A. Schwarz est-il justifié à mettre cette gravure en relation étroite avec la posture plus provocante du nu d'*Étant donné*. Pour notre part, guidé par cette indication, nous n'avons pas hésité à voir dans *Étant donné* un « collage » de deux citations tirées de deux œuvres de Courbet — au même titre que la gravure *Morceaux choisis d'après Ingres, n° 1*, est un collage de deux citations tirées

(1) Poèmes à Louÿs, *Œuvres complètes*, t. I, 1911.



Duchamp, *Morceaux choisis d'après Ingres, I*, gravure, 1968.





Duchamp, *Morceaux choisis d'après Ingres, II*, gravure, 1968.

de deux toiles d'Ingres. D'une part, la posture du bras gauche levé n'est pas sans rappeler celle de *La Femme au perroquet*, que Duchamp ne peut manquer d'avoir vue à New York, au Metropolitan Museum, d'autre part et surtout, l'attitude générale du corps, l'ouverture des cuisses, la façon dont elles sont sectionnées, de même qu'est sectionnée la tête, — de sorte que ce que nous sommes conviés à voir c'est, comme dans les graffiti pornographiques des lieux publics, des symboles sexuels, un sexe et des seins, d'autant plus provocants qu'ils demeurent anonymes —, rappellent très précisément le petit tableau de Courbet intitulé *L'Origine du Monde* aujourd'hui conservé au Musée des Beaux-Arts de Budapest.

On pourra se demander pourquoi Duchamp, au terme de sa vie, a ainsi éprouvé le besoin de rendre hommage, fût-ce ironiquement — et il se peut ici que le fétichisme de Courbet pour les plumes, poils, chevelures et toisons ait été tourné en dérision par Duchamp, à la fois, par cette perruque qu'il a voulu « d'un blond sale » (2) et par ce sexe glabre — à un peintre qui fut par excellence le peintre du « rétinien » et qui, ne brillant pas, dit-on, par son intelligence, pouvait assez bien entrer dans la catégorie de ces



Courbet, *La Femme au Perroquet*, 1866, New York, Metropolitan Museum.

peintres parangons de la stupidité que Duchamp avait fuis.

On se souviendra des diverses définitions que Courbet a données du réalisme en art, du genre « Ce que mes yeux voient ». Particulièrement on rappellera cette déclaration limitant la peinture au seul domaine des choses visibles : « Un objet *abstrait*, invisible, n'est pas du domaine de la peinture » (lettre de 1861). Or, ce que Duchamp, dès sa jeunesse, s'était proposé, c'était bien de tourner le dos à un tel naturalisme, pour se diriger vers ce qu'il a appelé, à un moment, un « méta-réalisme » (3).

Le Grand Verre sera, pendant une douzaine d'années, la tentative d'atteindre à ce « méta-réalisme », de représenter cet « objet *abstrait*, invisible » qu'est l'apparition, dans un univers tridimensionnel, d'une jeune femme nue appartenant à l'étendue quadridimensionnelle...

Étant donnés, avec la pesanteur d'un intitulé semblable à celui d'un problème de géométrie, semble ironiquement nous ramener sur le sol ferme des réalités visibles.

Il dresse devant l'œil — ou plutôt devant les deux yeux, enfin — dans la profondeur d'un espace tridimensionnel ce que le réalisme selon Courbet se contentait d'offrir sur la sur-



face bidimensionnelle d'une toile. Réalisme poussé à la limite? Réalisme poussé à l'absurde? Et l'environnement de Philadelphie annoncerait, là encore, comme d'autres aspects de l'œuvre annoncent le Pop Art ou l'Art conceptuel, la sculpture hyper-réaliste d'un de Andrea ou d'un Duane Hanson? Il s'agit de tout autre chose. Car ces choses visibles, ressortissant à la catégorie courbetienne du « Ce que mes yeux voient », sont affectées d'un surcroît de visibilité. La lumière est un soupçon trop intense, la chair un soupçon trop grenue (4). Et ce soupçon fait bientôt vaciller tout le « réalisme » de la scène qui nous est proposée.

La Mariée est bien là, entourée désormais des mécanismes devenus visibles, enfin apparus, qui, dans le Verre, n'apparaissaient pas : la chute d'eau et le gaz d'éclairage. Elle même, au demeurant, a subi un étrange renversement d'apparence, quelque chose comme un doigt de gant qu'on retournerait. Dans le Verre, elle se présentait à l'œil comme une sorte d'écorché, un amas d'organes indescritibles, un

intérieur sans extérieur, des entrailles sans peau — conforme en cela à ce que les théoriciens de la quatrième dimension — de Poincaré à Pawlowski — imaginaient concernant la façon dont notre organisme serait vu par des observateurs quadridimensionnels. En revanche, dans *Étant donnés*, elle apparaît comme une enveloppe sans intérieur, une carcasse vide, un moule en creux, une coque sans chair, une pellicule, un leurre.

Est-ce à dire qu'elle manque d'entrailles? Non, celles-ci existent. Elle possède des organes, voire des organes qui la désignent comme organisme sexué : ce sont les quatre sculptures érotiques, depuis *Not a Shoe* jusqu'au *Coin de Chasteté*, qui ont précédé son élaboration, et qui sont, proprement, des moulages de sa carcasse : les « pleins » qui correspondent à son « creux ».

Courbet, *L'Origine du Monde* (?), vers 1870, Musée des Beaux-Arts, Budapest (jusqu'à la Seconde Guerre mondiale).

Duchamp, *Coin de Chasteté*, plâtre galvanisé et plastique dentaire, 1954



(2) Note inédite du carnet de montage d'*Étant donnés*. « Approximation démontable... »

(3) Dans une lettre inédite à Louise et Walter Arensberg en date du 22 juillet 1951 (A. cat. n° 38).

(4) On sait qu'elle est faite d'une peau de porc.



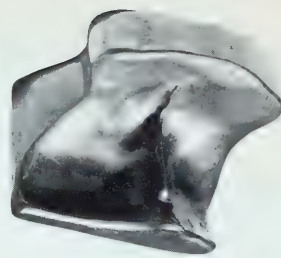
Duchamp, *Objet-Dard*, plâtre galvanisé, 1951.

Si *La Feuille de Vigne femelle* est, à l'évidence, l'empreinte d'une aine féminine, il est assez aisé d'imaginer que *Not a Shoe* est une empreinte plus limitée mais plus profonde, à proprement parler, l'empreinte d'une vulve. Et que l'*Objet-Dard*, loin d'être une fantaisie phallique, comme l'avance Arturo Schwarz, est une empreinte encore plus limitée, intime et profonde, d'un organe proprement féminin (5).

Un jeu se joue donc ici sur le mâle et le femelle d'un moule : si les Moules Mâles contenaient en creux la forme pleine des Célibataires, ces moules, qu'on pourrait dire « femâles », incarneraient en plein la forme creuse des organes de la Mariée (6).

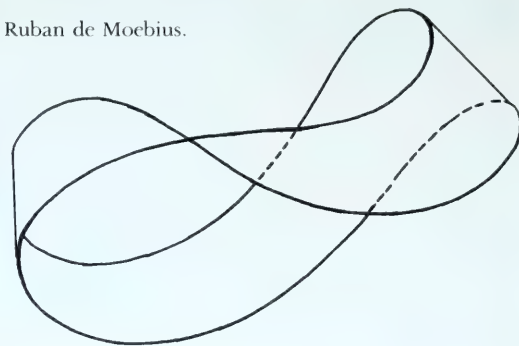
Mais plus encore : ce qui est suggéré, c'est qu'il y a réversibilité de ces organes. L'*Objet-Dard* a, effectivement, une apparence phallique, et le titre dont il se pare le désigne à l'évidence aux fonctions agressives imparties au mâle. Inversement, la *Feuille de Vigne femelle*, objet contondant et massif, photographié sous un certain éclairage qui en inverse les valeurs et fait de ses convexités des concavités, devient, comme sur la couverture du n° 1 du *Surréalisme*, même une figure féminine empreinte d'un fort insolite « sex appeal ».

Cette réversibilité des organes, cette struc-



Duchamp, *Feuille de Vigne Femelle*, plâtre galvanisé, 1950.

Ruban de Moebius.



ture en doigt de gant retourné qui connote la sexualité, la psychanalyse, on le sait, n'a pas manqué de s'y intéresser. Sandor Ferenczi, en particulier, en établissant son fameux parallèle onto- et phylogénétique, a longuement rêvé, sur le fait que pénis et vagin n'étaient qu'un seul et même organe — organe-fée, organe Mélusine, ici développé en profondeur, et là en extérieur, selon les besoins de l'espèce (7). Nous y reviendrons.

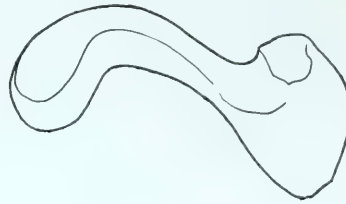
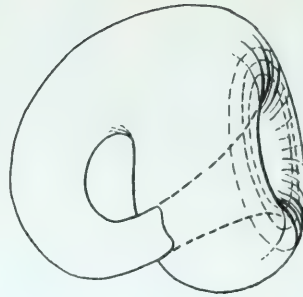
Mais allons plus loin ou allons ailleurs : en géométrie. Au tournant du siècle, commencent les principales études sur la topologie (*analysis situs*). Les mathématiciens se penchent alors sur ces objets étranges que sont le Ruban de Moebius et la Bouteille de Klein. Examinons-les aussi. On sait les étrangetés particulières du premier. Prenons un ruban de papier. Il possède deux dimensions. Raccordons-le par ses extrémités les plus étroites : on obtient un anneau possédant deux surfaces, une interne et une externe, et deux côtés. Mais si, au lieu de raccorder directement ses deux extrémités, on imprime au ruban une torsion avant de le refermer, on obtient alors un étrange objet qui n'a plus qu'une seule surface et qu'un seul côté : volume paradoxal, unisurface et unilatère. Imaginons, dans quelque *Flatland* à la Abott,



Bouteille de Klein.

un être plat, bidimensionnel, qui cheminerait le long de cet anneau de Moebius : à aucun moment il n'aurait conscience de la troisième dimension à travers laquelle la torsion du ruban a pu se faire. Jamais, par conséquent, sa conscience ne pourrait se représenter la forme exacte de cet objet mathématique.

Passons à la Bouteille de Klein. Pour dire les choses grossièrement, on dira qu'elle est à l'univers tridimensionnel ce que l'anneau de Moebius est à un univers plat. Reprenons la feuille de papier, raccordons-la cette fois par ses côtés les plus longs, comme une feuille de cigarette qu'on roulerait. On obtient un tube. Raccordons les deux extrémités de ce tube : on obtient un tore. Tout comme dans l'exemple précédent, il possède deux surfaces : une surface interne et une surface externe, un dehors et un dedans. Mais si, là encore, avant d'opérer le raccordement, on fait subit, à travers cette fois la quatrième dimension, une torsion au tube, par analogie à la torsion opérée sur le ruban dans la troisième dimension, on obtiendra un volume paradoxal unisurface et unilatère, n'ayant plus ni dehors ni dedans. Individus tridimensionnels, nous serons incapables de nous représenter la réalité exacte d'un tel volume. Seul, un « indigène quadrimensionnel », pour re-

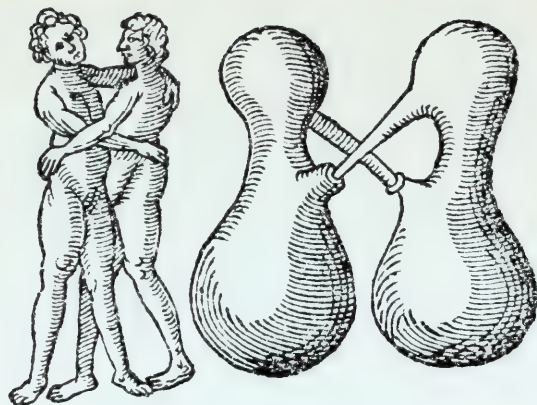


prendre les termes de Duchamp lui-même dans *A l'Infinifit*, pourrait saisir avec ses sens la torsion qui retourne un volume de sorte qu'il n'ait plus ni dehors ni dedans, et qui fait d'un corps solide une entité curieuse dans laquelle les notions d'intérieur et d'extérieur, de surface et de profondeur, s'annulent ou s'échangent.

(5) Ma gratitude va à Pontus Hulten pour m'avoir orienté vers cette interprétation. À propos de la forme même, reconstruite de cet *Objet-Dard*, on peut aussi rappeler l'un des calembours portés sur les Rotorchefs : « L'aspirant habite Javel et moi j'avais l'habite (sic) en spirale », dont la lecture s'accompagne précisément du mouvement spiralé du disque... Duchamp a nié être l'auteur de ce méchant contrepet ; le fait est qu'il traîne dans toutes les cours des casernes françaises (et aujourd'hui encore !) depuis quelques générations (de la même façon, sa façon de signer « Mes salutations bien Mistinguetti » était empruntée à l'un des jeux de mots acrobates de l'Alouach Vermot. L'intérêt est ici spirituel à rebours à son compte, et non par hasard, cette création qui, pour être triviale, n'en est pas moins populaire. De la même façon, sans doute aimé le titre de ce roman pornographique, récemment distribué dans tous les Sex-Shops de France : « Le con court les putes », qui ressortit au même champ sémantique dont, ici, nous nous entretenons...

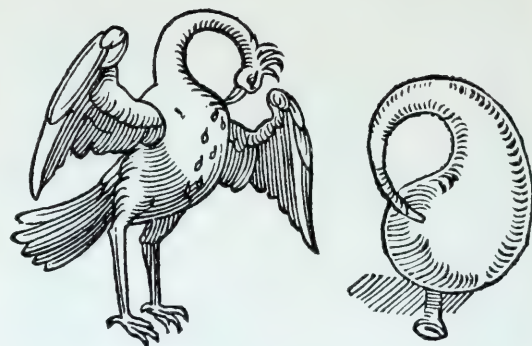
(6) Rappelons ici, cette fois de *A l'Infinifit*, « *Psychoanalyse* » entend « au point de vue formel » (c'est-à-dire le négatif d'un « graphique » au point de vue matériel) pour constater de la forme de l'objet que l'analyse (immédiate) » (cf. *DDS*, t. 111).

(7) De Thalassa, *Psychanalyse des Origines de la vie sexuelle*, 1978.



Giambattista della Porta, *De Distillationibus*, Strasbourg, 1609. Dans ces gravures illustrant, d'une part l'androgynat alchimique et la copulation de deux alambics, d'autre part le pélican se dévorant lui-même,

symbole alchimique de la distillation circulaire, il semble que Giambattista della Porta, inventeur par ailleurs de la *camera obscura*, ait pressenti le problème topologique posé par la Bouteille de Klein...



Regardons l'*Objet-Dard* : ce tube pseudo-phallique se courbe, s'infléchit de façon curieuse ; qu'on prolonge son infléchissement en imagination jusqu'à le faire pénétrer dans l'espèce de racine ou de pédoncule dont il est issu, on obtiendra un volume étrangement semblable à une Bouteille de Klein (v. figure) (8).

On nous accusera d'interpréter ? Rappelons ces faits : sur le Verre, la Mariée, projection tridimensionnelle d'une entité quadridimensionnelle se présente comme un amas d'organes sans surface, une sorte de dedans sans dehors. Dans *Étant donnés*, à l'inverse, c'est une pellicule sans intérieur, un dehors sans dedans. Rappelons alors cette note de la *Boîte Verte* : « L'intérieur et l'extérieur (pour étendue 4) [c'est-à-dire dans une étendue quadridimensionnelle] peuvent recevoir une semblable identification » (9). Rappelons enfin que la topologie algébrique se développe au début du siècle, au moment précisément où Duchamp lit Henri Poincaré et s'intéresse à la géométrie riemannienne... Qu'il n'ait jamais cessé de se passionner pour la topologie, nous en avons un autre témoignage : rencontrant au début des années 60 François Le Lionnais, les premières questions qu'il lui posera seront sur l'Anneau de Moebius et sur la Bouteille de Klein (10).

On posera alors la question : Le Grand Verre et *Étant donnés* ne seraient-ils pas, l'un de l'autre, dans une parfaite réciprocité, des renvois miroiriques ? S'il était possible, au sein d'une étendue quadridimensionnelle, de rabattre le Verre sur *Étant donnés*, de faire coïncider l'un avec l'autre, alors la Mariée apparaîtrait telle qu'elle est enfin, identifiée, dans cet état où intérieur et extérieur, dehors et dedans, sont une seule et même chose.

Bien plus, l'*Objet-Dard* nous suggère autre chose : le sexe, envisagé comme coupure, comme division de l'être d'avec lui-même, comme manque, n'est qu'un *effet* de l'espace tridimensionnel. Que nous soyons affectés tantôt d'un vagin — et l'on est une « femme » — vierge, mariée, etc. — et tantôt d'un pénis — et l'on est un « homme » — célibataire, époux, etc. —, cet accident physiologique ne serait jamais que l'effet d'une causalité assurément ironique : celle des lois de la géométrie euclidienne. Dans une étude quadridimensionnelle — lieu de l'accomplissement érotique selon ce qu'en dit Duchamp — vagin et pénis perdraient, à l'instar d'une illusion anamorphotique, tout caractère distinctif. C'est le même objet que tantôt nous verrions comme « mâle » et tantôt comme « femelle », dans ce parfait renvoi miroirique des corps

qui suppose pour qu'il ait lieu, l'existence d'une quatrième dimension.

Schwarz a donc raison, en un sens, d'insister sur l'hermaphrodisisme comme thème essentiel de l'œuvre de Duchamp. Mais il a tort d'en chercher l'explication du côté des archétypes jungiens et des religions primitives. Le modèle vient des géométries non-euclidiennes et des problèmes soulevés vers 1900 par l'*analysis situs*. La transexualité chez Duchamp — son jeu sur le travesti, qui va de Rose Sélavy jusqu'à (de façon plus mineure mais aussi significative) le *Couple de tabliers* (des manchons qui peuvent se retourner comme des doigts de gant) —, est une sorte d'expérience ontologique naïve d'une idéalité mathématique où s'abolit la différenciation sexuelle.

A qui voudra plus loin quêter, on rappellera les éblouissantes analyses tracées par Jacques Lacan dans son *Séminaire* à propos de « la schize du sujet », de « l'optique des aveugles » et du « Phallus dans le tableau » (11).

Revenant sur les analyses phénoménologiques de Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'Invisible*, il rappelle que « Ce qui nous fait conscience nous institue du même coup comme *Speculum mundi* » et développe ces lignes, en lesquelles irrésistiblement on voit se dresser l'ombre d'*Étant donné*s : « Le spectacle du

monde, en ce sens, nous apparaît comme omnivoyeur. C'est bien là le fantasme que nous trouvons dans la perspective platonicienne, d'un être absolu à qui est transférée la qualité de l'omnivoyant. Au niveau même de l'expérience phénoménale de la contemplation, ce côté omnivoyeur se pointe dans la satisfaction d'une femme à se savoir regardée, à condition qu'on ne le lui montre pas » (12).

Telle serait cette parfaite circularité du regard, qui transforme le voyeur en objet vu et fait de l'objet vu le voyeur, qui fait du chasseur le chassé et de celui qui traque celui qui est pris aux rêts et aux rais d'un même œil ouvert (13). Retournement en doigt de gant en lequel la conscience, dit encore Lacan, citant cette fois un poète en plus d'un point proche de Duchamp, « dans son illusion de *se voir se voir* (14), trouve son fondement dans la structure retournée du regard » (15).

(8) *Ma gratitude, ici, à Jacqueline Pierre, biologiste, et à Alain Montesse, mathématicien, pour m'avoir soufflé cette interprétation.*

(9) *D.D.S.*, p. 18.

(10) *Témoignage de François Le Lionnaux, octobre 1976.*

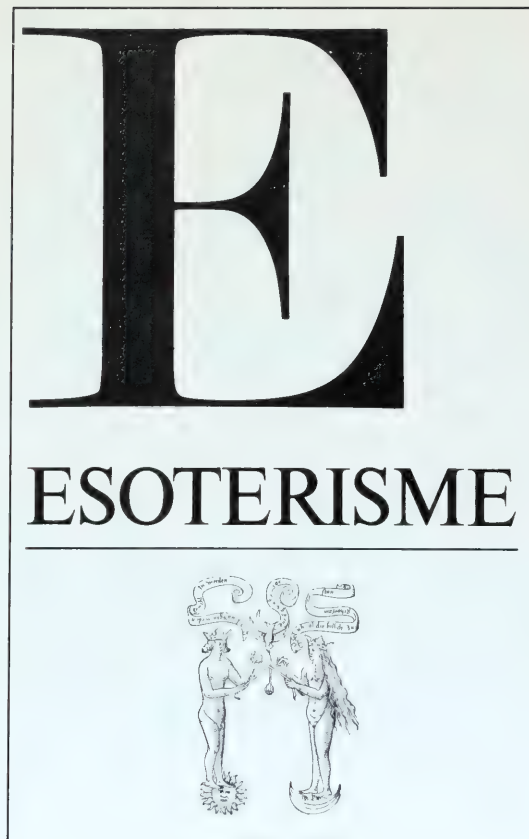
(11) *In Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse, Paris, 1973, pp. 68-81.*

(12) *Op. cit.*, « La Schize de l'œil et du regard », p. 74.

(13) *Rattachant Étant donné au mythe d'Artemis et d'Actéon, Octavio Paz est proche de cette interprétation.*

(14) Paul Valéry, *La Jeune Parque*.

(15) *Op. cit.*, « L'Anamorphose », p. 78.



l'Ésotérique

par Ulf Linde

Quant à l'alchimie, c'est comme les mots d'une terminologie en vogue à l'heure actuelle, un mot bien difficile à définir.

En tout cas « faire de l'alchimie » ne se traduit pas en mots et les traités d'alchimie que je n'ai jamais lus doivent être bien inadéquats.

On sait qu'on « fait du droit ou de la médecine » avec un langage approprié. Mais on ne « fait pas de l'alchimie » à coups de mots ou de pleine conscience en surface.

Duchamp

Ces croyances ont été systématiquement ramenées à la lettre de ce qu'elles contenaient : on n'a voulu en retenir que l'affabulation poétique, qu'on s'est généralement accordé à trouver brillante et l'on a cru pouvoir n'y donner d'autre répondant que l'énumération des besoins matériels inféodés à la forme et aux moyens de progression mêmes de la haute magie. Tout le reste est indigence, est platitude insupportable, révoltante : panneaux-réclames et bouts-rimés. (...)

L'ésotérisme, toutes réserves faites sur son principe même, offre au moins l'immense intérêt de maintenir à l'état dynamique le système de comparaison, de champ illimité, dont dispose l'homme, qui lui livre les rapports susceptibles de relier les objets en apparence les plus éloignés et lui découvre partiellement la mécanique du symbolisme universel.

André Breton
(Arcane 17)

Lorsque, en 1965, le hasard voulut que je me mette à feuilleter le livre d'Eugène Canseliet, *Alchimie*, mon regard tomba sur une illustration — la planche XIV — qui représentait une femme que devêtaient deux hommes. Ce qui me frappa immédiatement, c'est que la composition de cette petite image — la disposition des figures, leurs gestes, etc. — se retrouvait exactement dans un célèbre dessin de Marcel Duchamp, fait à Munich en 1912 et intitulé *Première recherche pour : La Mariée mise à nu par les Célibataires*, qui m'intriguait depuis longtemps. Le motif en était si singulier, en tout cas si l'on se reporte à 1912, et la concordance si frappante, que j'y vis la révélation que Duchamp avait fait son dessin d'après l'image reproduite par Canseliet, révélation qui s'affirma en conviction lorsque je tournai la page et que je lus la description que Canseliet donnait de ce dessin. La voici :

Figura VI.





Canseliet, *Alchimie*, planche XIV.

XIV - Planche du Philosophe Solidonius (La jeune vierge dévêtue).

Comme une jeune princesse quitte ses riches habits, le soir des épousailles, pour s'offrir au mari, dans toute sa nudité virgine et somptueuse, semblablement, la pierre abandonne, une à une, ses couleurs admirables, pour ne garder que le transparent incarnat de son corps exalté, auprès duquel le rouge même est qualifié de *faux* par les plus sages.

Texte saisissant ! D'un mot à l'autre, on croit voir miroiter les reflets des notes de *La Boîte Verte* ; j'en conclus que l'alchimie ouvrait bien des voies à qui voulait en savoir plus long sur ces notes et en déceler le sens. Je me procurai toute une documentation pour trouver d'autres indices qui permettraient d'établir que l'œuvre de Duchamp était, par essence, une allégorie alchimiste ; mais je dois avouer que je ne découvris rien qui pût à cet égard se mesurer à la planche de Solidonius. Et je ne pouvais pas aller plus loin en partant de l'étape qu'elle marquait. Il s'avérait que le philosophe Solidonius n'était qu'un personnage périphérique de l'histoire de l'alchimie ; j'avais beau fouiller, je ne trouvais aucune information à son sujet, rien non plus qui pût m'éclairer plus amplement sur le texte dont Canseliet avait accompagné

la reproduction. Je finis pourtant par dépister un manuscrit de Solidonius à la Bibliothèque de l'Arsenal (Ms 973). Mais là m'attendait une surprenante déconvenue. Je trouvai bien l'image et son personnage mis à nu mais, selon le texte explicatif dont le mystérieux Solidonius l'accompagnait, il s'agissait d'un *homme*, symbolisant l'or ou le soleil, que purifiaient deux substances, l'antimoine et l'eau-forte. Cette image représentait donc un processus chimique passablement trivial, et qui en outre ne semblait pas avoir d'incidence sur *Le Grand Verre*. D'où Canseliet avait-il tiré son texte ? Existait-il un autre manuscrit contenant un autre texte ? Et dans ce cas, ce manuscrit aurait-il été à la disposition des curieux à Munich, en 1912 ?

« ... les traités d'alchimie que je n'ai jamais lus... »

J'ai relaté cette mésaventure pour illustrer le genre de difficultés auxquelles on se heurte lorsqu'on veut démontrer que Duchamp était un alchimiste de notre siècle. C'est une thèse qui a été vigoureusement soutenue ces dernières années — je citerai entre autres Arturo Schwarz, Jack Burnham et Maurizio Calvesi — mais si l'ardeur que ces chercheurs ont mise à la défendre est convaincante, on a cependant pu douter que leur style fût particulièrement apte à traiter une œuvre à ce point portée à l'ironie.

Je ne mets nullement en doute que l'alchimie ait joué un rôle dans la pensée de Duchamp — la citation mise en exergue de cet essai montre nettement que l'expression « faire de l'alchimie » avait à ses yeux une signification précise. Mais, si je ne crois pas une seconde que l'alchimie ait pu échapper à son regard ironique, il n'était pas « croyant ».

La pensée de Marcel Duchamp, son « imaginaire », reste encore aujourd'hui une énigme,

en tout cas tel qu'il se traduit dans son art. Tout en étant étrangement statique. Sa dernière œuvre – *Étant donné*... – reprend une note qu'il avait écrite dans sa jeunesse. Il s'en est tenu, sa vie entière, à un nombre restreint de symboles qu'articulaient une syntaxe qui, semble-t-il, aurait été mise au point dès 1912. Je lui montrai un jour une ancienne interview qu'il avait donnée en 1915. Il l'avait oubliée, et il était curieux de la voir ; il me dit après l'avoir lue, avec une satisfaction manifeste, qu'en somme, il n'avait guère évolué depuis cinquante ans.

Il est donc plausible de supposer que ce qu'il a déclaré à un âge avancé reflète les idées qu'il avait déjà dans sa jeunesse. Dans les interviews qu'il a données sur le tard – en toute simplicité et sans réticences – il a présenté une vue d'ensemble de sa « démarche », de ce qu'on pourrait appeler une conception philosophique fondamentale. Et il est sage, me semble-t-il, de commencer par s'initier à cette vue d'ensemble avant de se prononcer sur le rôle particulier que l'alchimie a joué dans son œuvre... Ses affirmations sont brèves et concises ; elles ne gagnent rien à ce qu'on les résume, mieux vaut les lire telles qu'elles ont été dites :

Les valeurs spirituelles ou intérieures (...) dont l'Artiste est pour ainsi dire le dispensateur, ne concernent que l'individu *pris séparément*, par contraste avec les valeurs générales qui s'appliquent à l'individu *partir de la société*.

Et sous l'apparence, je suis tenté de dire sous le déguisement, d'un membre de la race humaine, l'individu est en fait tout à fait seul et unique et les caractéristiques communes à tous les individus pris en masse n'ont aucun rapport avec l'explosion solitaire d'un individu livré à lui-même.

Max Stirner, au siècle dernier, a très clairement établi cette distinction dans son remarquable ouvrage *Der Einzige und sein Eigentum*...

Si donc nous accordons les attributs d'un médium à l'artiste, nous devons alors lui refuser la faculté d'être pleinement conscient, sur le plan esthétique, de ce qu'il fait ou pourquoi il le fait – toutes ses décisions dans l'exécution artistique de l'œuvre restent dans le domaine de l'intuition et ne peuvent être traduites en une auto-analyse, parlée ou écrite, ou même pensée.

A l'aide de la *Boîte Verte*, Carrouges a mis à jour le processus sous-jacent avec toute la minutie d'une dissection submentale. Inutile d'ajouter que ses découvertes, si elles forment un ensemble cohérent, ne furent jamais *conscientes* dans mon travail d'élaboration parce que mon inconscient est *muet* comme tous les inconscients ; que cette élaboration portait plus sur la nécessité *consciente* d'introduire l'« hilarité » ou au moins l'humour dans un sujet aussi « sérieux ».

T.S. Eliot, dans son essai *Tradition and Individual Talent*, écrit : « L'artiste sera d'autant plus parfait que seront plus complètement séparés en lui l'homme qui souffre et l'esprit qui crée... »

En fin de compte, voyez-vous, il s'agit de mettre en doute « être »... Ce célèbre « être », c'est l'état conscient, et quand vous dormez, vous n'êtes » plus. C'est cela que je veux dire – un état de sommeil ; parce que l'état conscient est un énoncé, l'énoncé tout gratuit de quelque chose, mais rien d'autre.

Me regarder dans un miroir esthétique ne m'a jamais intéressé. Mon intuition a toujours été de m'échapper de moi-même, bien que j'aie parfaitement su que je m'en

lisais. Disons : un petit jeu entre « je » et « moi ».

On voit sans peine ce que ces citations ont en commun. Toutes, elles signalent une incompatibilité, une coupure qui non seulement sépare en l'homme le *je* du *moi* – « l'individu *pris séparément* » de « l'individu *partie de la société* » mais qui se prolonge hors de l'homme ; les deux sosies (1) vivent chacun dans son monde – dont l'un est muet, où les choses cessent d'être quelque chose, où elles échappent à l'emprise de l'énoncé. Et l'autre où les choses « sont » tout simplement ce qu'elles sont.

Le verbe « être » peut vouloir dire bien des choses, mais tenons-nous en à ce que signifie une affirmation telle que « *Ceci est une table* ». Duchamp nous aurait certainement mis en garde contre le risque de croire que « *ceci* » est du même ordre que « une table », « ceci » et « table » formant une constatation homogène. Le mot « table » ne peut se référer qu'à la classe table – celle de toutes les tables – tandis que « ceci » se réfère à un objet *unique*. La coupure qui scinde le monde en deux est saisissable, nous le constatons, dans la plus simple affirmation, et elle pénètre notre monde intérieur également. L'unique, nous ne pouvons le saisir qu'au plan de l'indicible, de l'expérience muette. Dès qu'on commence à en parler, ou même sitôt qu'on tente de se le représenter en esprit, on tombe dans les généralités, on juxtapose arbitrairement des signes qualificatifs. « *Mais, précisément, cette couleur brune de la planche, ici, ...* » – et comment le mot « brune » pourrait-il avoir un sens si on ne pouvait pas l'utiliser à propos d'autres objets, peu importe lesquels, pourvu qu'ils soient bruns...

Ou encore, comment pourrions-nous comprendre nous-mêmes l'expression « cette cou-

leur brune » sans savoir par expérience que ces mots sont intelligibles à *quà que ce soit*. Pour pouvoir s'exprimer, ou même seulement être capable de penser consciemment, il faut revêtir « le déguisement d'un membre de la race humaine ». Le langage humain se compose entièrement de termes exemplifiant des classes d'objets. Il n'est pas jusqu'à celui qui parle qui ne soit lui-même un exemple. Il n'existe pas de « cela, je le comprends », qui ne se double d'un « cela, on peut le comprendre ».

On ne peut guère mettre en doute que Duchamp ait visé cette conscience collective stratifiée dans la langue lorsqu'il écrivait au sujet de l'alchimie « Mais on ne "fait pas de l'alchimie" à coups de mots ou de pleine conscience en surface ». Selon lui, semble-t-il, il faut faire entrer en jeu une faculté plus profonde, dont la source se trouve dans une zone extérieure au langage, zone dont dispose exclusivement « l'individu *pris séparément* » – c'est-à-dire l'*unique*. Mais là, le langage n'existe plus. Ne reste-t-il alors qu'à se taire ? Duchamp aurait certainement répondu que le langage, conçu comme description de « la réalité » (encore faudrait-il savoir ce qu'elle « est ») se heurte là à son ultime frontière – mais qu'un autre genre de langage prend le relai : celui de la poésie ou de l'art. En réalité, nous connaissons déjà sa réponse : « Je crois que l'art est la seule forme d'activité par laquelle l'homme en tant que tel se manifeste comme véritable individu. »

Et pourtant je crois que Duchamp aurait reconnu lui-même qu'il avait répondu un peu trop hâtivement. L'unique, « le véritable

(1) Je possède un exemplaire de la monographie que Lebel a consacrée à Duchamp, dont voici la dédicace : Pour Ulf Linde / d'un sosie à l'autre / et affectueusement / Marcel Duchamp / Stockholm 1961.

individu » se manifeste aussi autrement : dans l'humour et l'amour. Celui qui aime sait que l'être aimé n'est pas un « exemplaire », il sait qu'*aucun autre* (parlons crûment) *exemplaire possédant les mêmes propriétés* ne pourrait le remplacer. Il en va de même de l'humour, en quelque sorte ; c'est ce qui ressort clairement du passage suivant, extrait d'un ouvrage que Duchamp lisait avec le plus grand intérêt, le *Voyage au pays de la quatrième dimension* de Gaston de Pawlowski :

L'humour, sous la forme consciente, naquit donc, nous l'avons dit, par réaction contre l'absurde vanité des « certitudes » scientifiques à trois dimensions...

L'humour, lorsqu'il naquit, ce fut le sens intime, enfin conscient, de la quatrième dimension.

Cet essai n'est pas le lieu d'élucider ce que la quatrième dimension peut avoir signifié pour Duchamp, mais il semble plausible de supposer qu'il y voyait — principalement — la dimension de l'unique, *l'explosion solitaire d'un individu livré à lui-même*. Il est en tout cas parfaitement clair que cette dimension mystérieuse avait ce sens pour Pawlowski ; mais il importe de noter, dans notre contexte, que Pawlowski soutient à plusieurs reprises dans son livre que c'était précisément les alchimistes qui, autrefois, connaissaient le mieux les secrets de la continuité à quatre dimensions. J'imagine mal que cela n'ait pas éveillé l'intérêt de Duchamp.

Qu'est-ce donc que l'alchimie ?

La science occulte qui permet de faire de l'or. Mais cette définition n'en couvre que l'aspect trivial. Il s'agit plutôt d'un trésor ou se trouvent déposées de très anciennes notions sur la nature et sur la place que l'homme y occupe, notions qui diffèrent essentiellement *par la forme* de celles que nous offrent les sciences aujour-



Bibliotheca Chemica, I Les Amoureux du Soleil et de la Lune Hermétiques en train de laver la saleté de leurs draps incestueux.

d'hui : le « savoir » des alchimistes se fondait sur des *analogies* et non sur des *constantes manifestées dans des enchaînements causals*.

L'analogie primaire était l'homme lui-même : microcosme, représentation analogique du Tout, du macrocosme. C'est pourquoi il pouvait fort bien s'étudier lui-même s'il voulait connaître le Tout. S'il voulait savoir, par exemple, quels étaient les rapports mutuels des planètes Mars, Vénus, Jupiter et Saturne, il n'avait qu'à se reporter à ce qui leur correspondait en lui, aux quatre humeurs de son corps : la bile, le sang, le flegme et l'atrabile ou — ce qui revenait au même — aux quatre tempéraments : colérique, sanguin, jovial ou mélancolique, dont son caractère se composait. La lumière des planètes se manifestait sous forme d'états d'âme dans ce microcosme qu'était l'être humain.

Une autre analogie importante concernait la survenance du Tout : si un nouvel individu, un nouveau microcosme naît de la fécondation d'une femme par un homme, le Tout est nécessairement né de la rencontre d'un principe mâle et d'un principe femelle. C'est pourquoi, aux yeux des alchimistes, l'amour humain recelait qu'une effusion de l'amour cosmique, dont le soleil et la lune offraient les vivantes apothéoses — le soleil matérialisant



M. Maier, *Atalanta Fugiens*,
(Frankfort, 1617), embl.
XXX.

le principe mâle et la lune, le principe femelle. Cette analogie semblait pouvoir se poursuivre à l'infini: du fait que les spermes étaient d'une quantité, d'un poids et d'un volume négligeables par rapport à l'enfant qui en naissait, on pouvait déduire que c'était la mère qui fournissait «la matière» et le père «l'esprit». C'est pourquoi on pouvait classer sous le couple de contraires soleil-lune d'autres couples analogues qui, tous, exprimaient la complémentarité érotique primaire:

SOLEIL - LUNE
esprit - matière
lumière - obscurité

ciel - terre
ordre- chaos
etc.

Il est peut-être bon de faire remarquer que les alchimistes n'attribuaient pas à la colonne de gauche une valeur supérieure à celle qu'ils reconnaissaient à celle de droite.

Si nous considérons maintenant l'alchimie dans son acception plus restreinte, en tant qu'art de la transmutation des métaux, nous découvrons d'abord l'idée que les métaux naissent de la terre après que sa matière a été fécondée par la lumière — ou «spermes» — des sept corps célestes: l'or par celle du Soleil,

l'argent par celle de la Lune, le vif-argent par celle de Mercure, le fer par celle de Mars, le cuivre par celle de Vénus, l'étain par celle de Jupiter et le plomb par celle de Saturne. Mais les planètes ne vont pas tarder à assumer un autre rôle : on voit plutôt en elles des agents qui déterminent le développement du « fœtus ». Le couple de contraires générateurs devient alors le Soufre et le Mercure ; le soufre, sec et ardent, concrétisant le principe mâle, et le mercure, humide et froid, le principe femelle. Transformer les métaux vils, de qualité inférieure — le fer, le cuivre, l'étain et le plomb — en argent et en or devient alors le Grand Œuvre qui correspond, au plan métallurgique, à ce qu'est l'élimination des influences de Mars, de Vénus, de Jupiter et de Saturne, influences qui rendent l'homme esclave des quatre « humeurs » ou « tempéraments ». Pour les alchimistes, il était impensable qu'on pût réussir l'une des expériences sans réussir l'autre.

De ce résumé extrêmement sommaire des principes de l'alchimie, il ressort sans doute déjà que la description de processus physico-chimiques en termes érotiques n'est pas un



Bibliotheca Chemica, 1.

genre qui apparaît pour la première fois dans l'histoire avec *La Boîte Verte*. En outre, il ne semble guère probable que Duchamp ait pu éviter de se trouver en contact avec la littérature alchimiste ; la vague d'occultisme des années quatre-vingt-dix venait à peine de se retirer lorsqu'il entreprit la composition du *Grand Verre*. La difficulté, c'est de savoir ce qu'il lisait. Car, même si on doit le croire sur parole et donc admettre qu'il n'avait lu aucun *traité* d'alchimie, il a évidemment lu des ouvrages *sur* l'alchimie ; et, même réduite à cela, cette littérature a une immense envergure.

Il se peut qu'il ait parcouru quelques articles du *Dictionnaire Mytho-hermétique* de Dom Antoine Joseph Pernety — auquel cas ceci ne pouvait pas manquer de l'intéresser :

Unique. Mercure des Sages.

C'est ainsi, selon moi, qu'il faut se faire une idée de ce que l'alchimie a signifié pour Duchamp. Ce n'était pas un « alchimiste », il n'était pas « influencé » par l'alchimie, mais elle lui fournissait *certain* symboles, *certain* points de départ. Son attitude ressort clairement de la citation suivante :

« Je n'ai cherché de me tourner vers l'immortel, plutôt que vers l'éternel. Le plus bel d'être, c'est la perspective. Pour ainsi dire, »

Camille Saint-Saëns, *Œuvres complètes*, Paris, 1905, t. 1, p. 160.

penser qu'un artiste pouvait employer n'importe quoi — un point, une ligne, le symbole le plus ou le moins banal — pour exprimer ce qu'il voulait dire.

En d'autres termes, la *palette* de Duchamp se composait de nombreuses *couleurs* dont l'une était l'alchimie, une autre la géométrie à quatre dimensions, une troisième — banale peut-être — le jeu de mots, une quatrième le hasard, etc. Il était parfaitement conscient de ce que chaque «couleur» permettait d'obtenir et de la façon dont on devait la «voir» dans *Le Grand Verre*, mais il la choisissait toujours en maintenant une distance ironique entre lui et son option ou, pour le citer, en veillant à «donner toujours ou presque le pourquoi du choix entre deux ou plusieurs solutions (par causalité ironique).»

Si on avait demandé à Picasso pourquoi il avait peint une forme en jaune, il se peut fort bien qu'il ait saisi son pinceau et recouvert la forme d'une autre couleur qui suggère la même lumière que le jaune initial. Je crois que pour Duchamp l'alchimie était, précisément, l'homologue d'une telle «couleur» — à la fois fidèle et arbitraire. Qu'on pût l'employer — ce qu'il ne se priva pas de faire — tenait à ce que le couple de contraires Mercure/Soufre correspondait à un autre couple qui pour Duchamp était infiniment plus «sérieux»: l'opposition entre «l'individu pris séparément» et «l'individu partie de la société».

Les auteurs qui ont traité Duchamp et l'alchimie invoquent à mon sens une trop vaste littérature à l'appui de leurs conclusions. Il est vrai qu'il a eu l'occasion de lire bien des ouvrages à l'époque où il était bibliothécaire à la Bibliothèque Sainte-Genève, mais il n'y est entré qu'à l'automne de 1913, et il s'intéressait certainement à l'alchimie

avant cette date. Toujours est-il que je crois qu'il suffit, pour expliquer l'alchimie du *Grand Verre*, d'admettre qu'il a lu un seul livre: *Théories et Symboles des Alchimistes*, d'Albert Poisson, publié à Paris en 1891. Il en a probablement lu d'autres, mais ce qui donne à penser qu'il a au moins lu celui-là, c'est un passage de la page 23, qui cite Albert le Grand. Le voici:

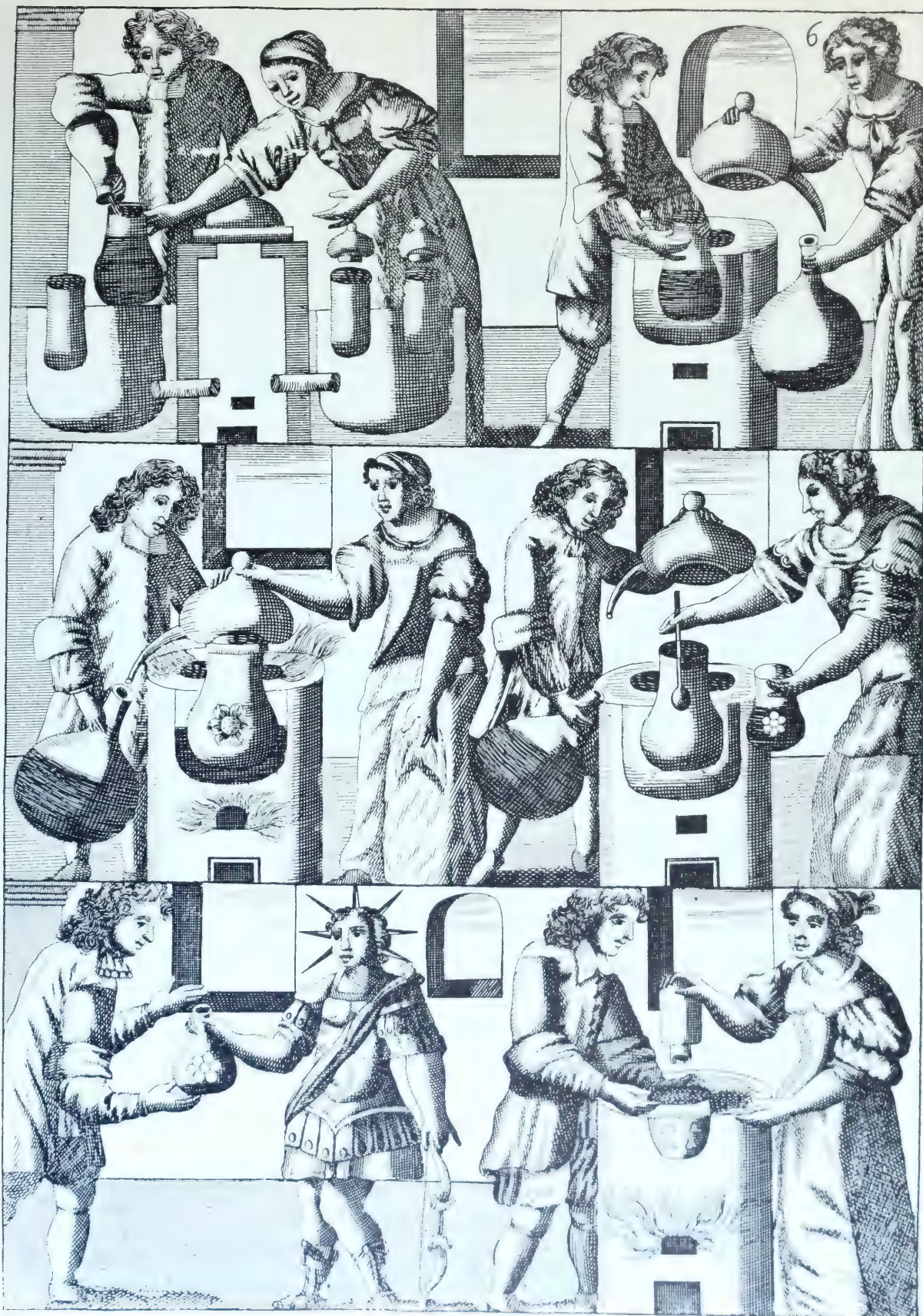
La génération des métaux est circulaire; on passe facilement de l'un à l'autre suivant un cercle. Les *métaux voisins* ont des propriétés semblables; c'est pour cela que l'argent se change facilement en or.

Je n'ai vu cette citation dans aucun autre livre. Et il ne me semble guère probable que Duchamp ait intitulé une partie importante du *Grand Verre* comme il l'a fait sans l'avoir lue — je pense bien entendu à *Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins*. Si on voit là un indice valable, on trouve facilement d'autres passages de cet ouvrage qui doivent l'avoir intéressé.

Lorsque Duchamp a parlé de son *Grand Verre*, il a souvent fait remarquer que la Mariée visualise une grandeur à quatre dimensions, tandis que la Machine des célibataires en visualise une à trois dimensions. Il a en outre précisé que cette quatrième dimension, différente en ceci de la troisième dimension spatiale, n'est pas perceptible à l'œil. En d'autres termes: qu'elle représente une propriété invisible. Nous lisons dans l'ouvrage d'Albert Poisson, page 14:

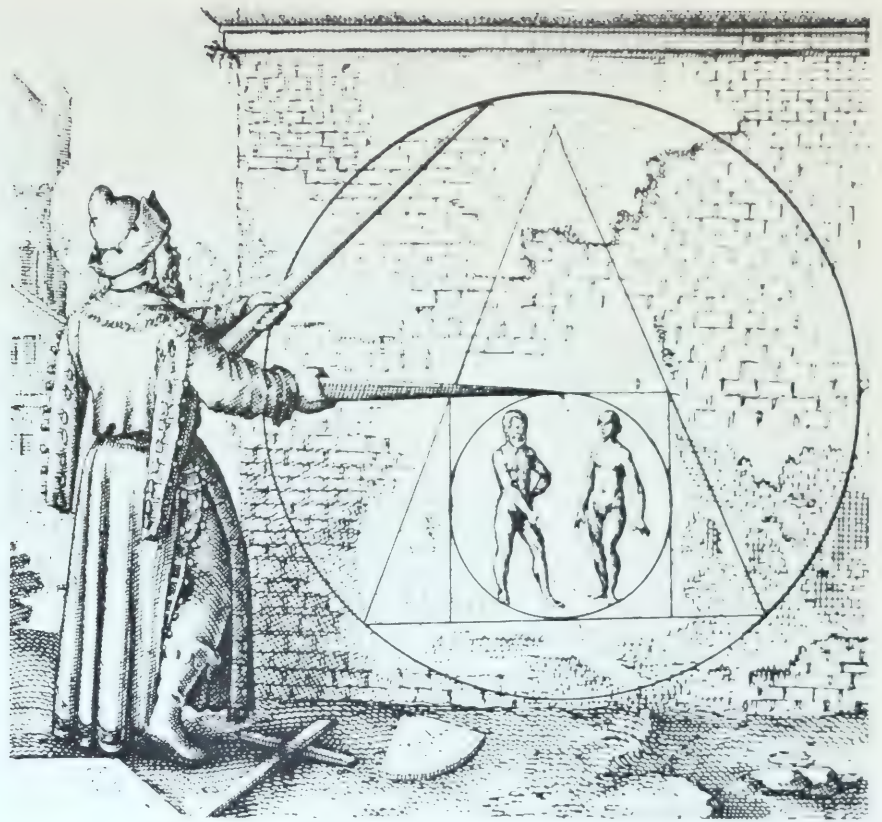
Pour lui (Artephius) le Soufre représente dans les métaux les propriétés visibles, le Mercure, les propriétés occultes ou latentes.

Si nous passons à la page 73 des *Théories et Symboles des Alchimistes*, nous trouvons les «Synonymes de Mercure» suivants:





Thomas Aquinas, *De Alchimia*, fol. 99 (Leyde, Bibliothèque de l'Université, Codex Vossianus, 29): le corps divisé redevient un corps unique dans les mystères de la *coniunctio* finale.



Principe femelle, blanc, Beia, lune, argent, or blanc, or cru, azote, eau, lait, couverture blanche, manne blanche, urine blanche, froid, humidité, corps, matrice, femme blanche, habit changeant, volatil, patient, lait virginal, plomb blanc, verre, fleur blanche, fleur de sel, écorce, voile, venin, alun, vitriol, air, vent, arc-en-ciel, nuée, etc.

Les synonymes du Soufre que donne Poisson ne présentent il est vrai qu'un intérêt limité, mais certains méritent d'être mentionnés, par exemple *feu*, *esprit*, et *homme rouge*. On remarquera aussi que dans un autre passage Poisson indique que *les creaux* sont un symbole courant du feu.

La concordance des synonymes de Poisson et de nombreux termes de *La Boîte Verte* — pas tous bien entendu — est si frappante qu'il serait oiseux de douter que l'alchimie ait été un domaine familier pour Duchamp et qu'il ait très bien saisi les incidences du couple Soufre/Mercure. Le rôle joué par l'alchimie n'est d'ailleurs pas quantifié négligeable : c'est elle qui a fourni le schéma érotique fondamental :

Marriage — Symbole de la conjonction du Soufre et du Mercure — Poisson, p. 155.

Mais il n'est pas certain que le rôle de l'alchimie se limite à cela. Dans l'ouvrage de Poisson très exactement dans le premier chapitre de

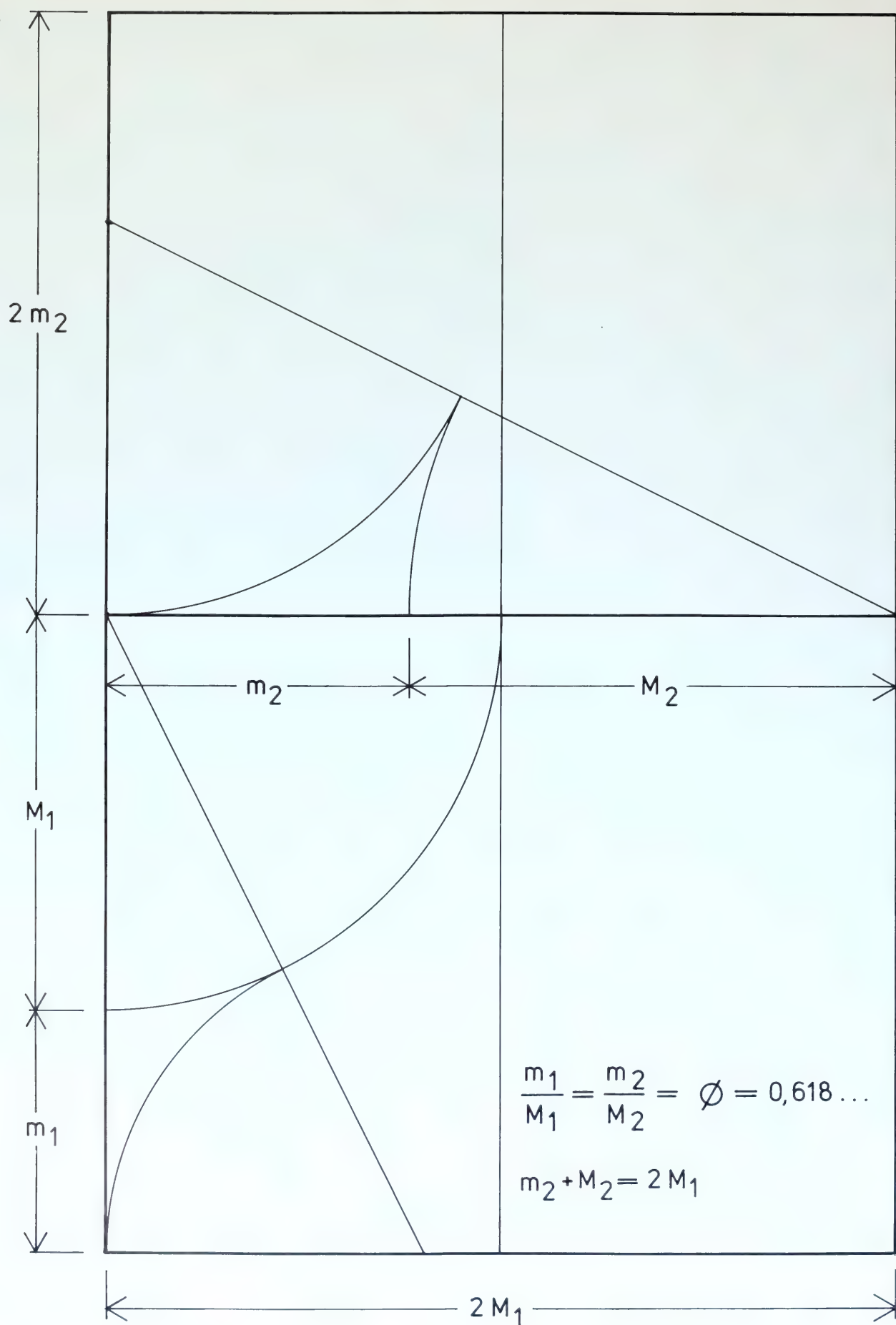
la deuxième partie, on trouve un exposé détaillé des méthodes employées par les alchimistes pour garder secrètes leurs connaissances occultes ; ils jouaient du rébus, de l'anagramme et du calembour. Autrement dit, comme l'explique Pernety dans son dictionnaire au mot *Ruse* :

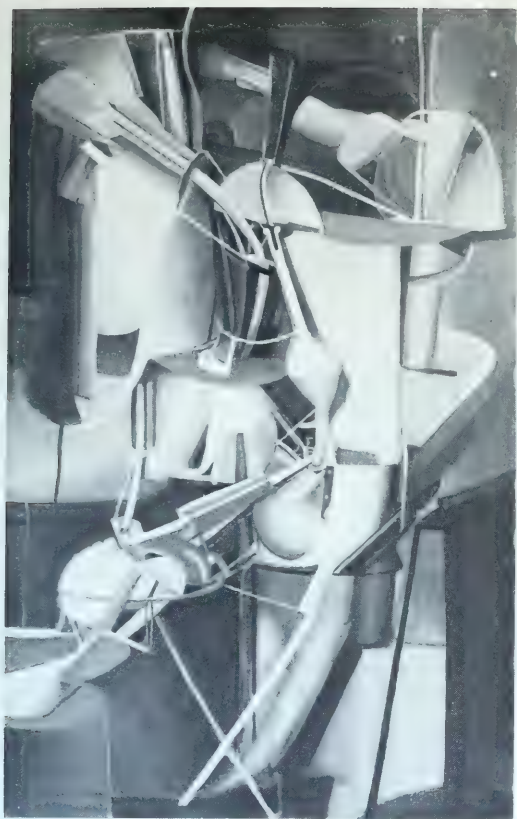
Les Philosophes emploient la ruse pour cacher le secret de leur Art, et faire prendre le change aux ignorants. Ils ont affecté pour cet effet de ne s'expliquer que par des termes métaphoriques, par des équivoques, des énigmes, des allégories et des fables. ... Ils donnent cent noms différents à la même chose, et rien, du Morien, n'a tant induit en erreur les curieux que cette Science.

Ceux qui ont tenté d'interpréter *Le Grand Œuvre* et qui ont été « induits en erreur » maintes fois, savent par expérience que Duchamp était passé maître dans cet art, dont la technique « banale » lui avait sans doute été familière dès l'enfance : les Normands, comme l'on sait, sont connus pour leur ruse et leur goût du jeu de mots.

C'est vers la fin de l'ère de 1912 que Duchamp, au cours d'un séjour à Munich, a commencé à concevoir l'œuvre qui allait connaître la célébrité sous le nom de *Le Mariage*.

M. Maier, *Atalanta Fugiens* (Frankfort, 1617), embl. XXI : la restauration de l'unité des sexes dans le noyau de la pierre primitive.





mise à nu par ses Célibataires, même. La première esquisse est le dessin que j'ai rapproché, au début de cet essai, de la planche de Solidonius. Ce dessin aurait à son tour fourni la base de la peinture intitulée *Le Passage de la Vierge à la Mariée*. En outre, Duchamp fit à Munich les deux dessins *Vierge I et II*, ainsi que la peinture *Mariée*.

Il apparaît clairement que *Mariée* s'inspire de formes qui existent déjà dans *Le Passage de la Vierge à la Mariée* et qui correspondent, dans cette peinture, à la figure médiane du dessin fait d'après Solidonius — si tant est que ce «d'après Solidonius» soit exact. Il n'est pas facile de découvrir des points de rapprochement avec l'anatomie humaine dans l'une ou l'autre de ces cinq œuvres, en particulier dans *Mariée*, et c'est pourquoi bien des commentateurs ont voulu en expliquer les formes autrement; l'explication la plus convaincante est celle de Jean Clau qui établit un rapprochement entre *Mariée* et un passage du *Voyage au pays de la quatrième dimension* de Gaston de Pawlowski. Nous y lisons :

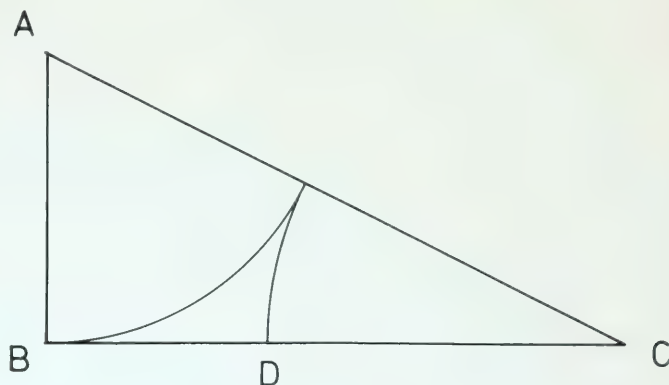
Ce fut tout particulièrement l'introduction de la quatrième dimension dans la constitution du corps humain qui provoqua les désordres les plus graves dans l'ordre naturel des choses... Sans blessure apparente, sans ouverture visible, certains orga-

nes se trouvèrent transportés en dehors du corps et, sous la poussée naturelle des muscles, ils se groupèrent en un indescriptible amas, échappant à toute règle connue, à toute anatomie précise.

C'est une remarquable description de *Mariée*; à mes yeux en tout cas, le lien est évident. Mais un mot mérite de retenir notre attention: l'adjectif *indescriptible*, car il semble que Duchamp ait voulu, dans *Mariée*, représenter non seulement un être à quatre dimensions, mais un être unique — c'est à dire qu'on ne peut ramener à aucune classe. «Arriver à l'impossibilité de mémoire visuelle suffisante pour transporter d'un semblable à l'autre l'empreinte en mémoire», a-t-il écrit dans une de ses notes. A n'en pas douter, c'est bien la tâche qu'il s'était donnée en peignant *Mariée*.

Mais il y a peut-être plus à dire de cette peinture. Duchamp avait annoncé qu'il participerait à l'exposition *Le Salon de la Section d'Or*, qui allait s'ouvrir en octobre 1912, en y présentant une peinture qu'il comptait intituler, précisément, *Section d'Or*. Cette peinture, il ne l'a pas faite. Ou en ayant-il modifié le nom en l'intitulant *Mariée*? Car la toile a 55 cm de large et 89 cm de haut — et si l'on divise 55 par 89, on obtient 0,618, ce qui est une très bonne approximation du Nombre

Section d'Or



$$2 AB = BC ;$$

$$\frac{BD}{DC} = \phi = 0,618...$$

Duchamp, *Mariée*, 1912, huile sur toile.

Construction du *Genius*? L'essai, selon la Section d'Or, que Marcel Duchamp ait usé de la Section d'Or dans l'élaboration des proportions du *Genius*, le schéma le montre avec évidence. Cette construction était à l'époque déjà bien connue: la partie supérieure se prend le format communément appelé «Passe-partout» et la partie inférieure le format «Figures». Schémas: III L'Indice.

d'Or. (Cette approximation, Fibonacci la connaissait déjà.)

Duchamp a dit qu'il ne reculait pas devant les banalités à cette époque, et il est donc possible qu'il se soit amusé à faire le calembour suivant : *Section d'Or — Sexe y on dort*. Il se peut même qu'il y ait repensé lorsque, à un âge avancé, il déclara : « Quand vous dormez, vous "n'êtes" plus... »

Peut-être Duchamp s'est-il amusé plus encore, en jouant sur *M'art y est - Mariée*. (Cette ancienne variante du génitif, il l'a utilisée dans le jeu de mots *M'amenez-y*.) Quoi qu'il en soit, cela concorde avec sa conviction que l'art provient d'une zone inconsciente de « l'individu *pris séparément* » — de ce que les alchimistes appelaient le Mercure, principe femelle, eau, etc.

Si nous passons maintenant au principe mâle, en nous permettant d'utiliser, pour éclairer ses œuvres de jeunesse, les pensées que Duchamp a exprimées sur le tard, je crois qu'on en trouve la substance, clairement formulée, dans ce passage de la célèbre conférence qu'il a prononcée à Houston en 1957 : « L'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif. » Mais gardons-nous de croire que ce spectateur soit l'un « des autres » ! Tout indique qu'il est présent dans l'atelier — que c'est l'artiste en personne « sous le déguisement d'un membre de la race humaine » — qu'il est donc l'un des deux partenaires de « ce petit jeu entre "je" et "moi" » dont a parlé Duchamp, jeu que l'alchimie connaissait sous la forme du mariage du Soufre et du Mercure.

Si donc la conscience est nécessaire à l'accomplissement de « l'acte de création », permettons-nous d'imaginer, en nous fondant sur le fait que *Mariée* mesure 55 × 89 cm, l'audacieux jeu de mots suivant : *M'art y est sec si on dort !* Je sais que je suis bien près de me laisser saisir par cette frénésie arbitraire qui prive la majorité des interprétations de Duchamp de toute crédibilité, mais je peux au moins invoquer quelques indices qui montrent que cette interprétation n'est pas purement gratuite. Un des « coups de pieds » de Rose Sélavy est ainsi formulé : « Parmi nos articles de quincaillerie paresseuse, nous recommandons un robinet qui s'arrête de couler quand on ne l'écoute pas. » Duchamp a monté un exemplaire de cet article sur une poupée-mannequin à la devanture de Brentano en 1945. Mais on voit déjà dans *Mariée* que la couleur a *coulé* dans la partie gauche de la peinture ; il est évident que cette mariée n'est pas *sèche*...

Si on admet que Duchamp a connu le dictionnaire de Pernety — ce qui est plausible puisque Albert Poisson le mentionne si souvent — il doit avoir pu tirer parti de l'article *Menstrue* :

Le *menstrue* des Philosophes est proprement leur mercure ; cependant ils prennent souvent ce terme pour la matière qui contient ce mercure. L'eau est le *menstrue* qui contient la semence des choses, et les porte dans la terre en s'insinuant par ses pores. La terre qui leur sert de matrice les couve, les digère, tant par la chaleur propre au sperme, qu'avec l'aide du feu céleste...

Sans nous livrer à d'extravagantes spéculations (je sens que je me suis déjà laissé porter un peu loin...) nous percevons dans un tel passage une atmosphère où les deux symboles qui ont occupé Marcel Duchamp sa vie entière

— 1) la chute d'eau, 2) le gaz d'éclairage — n'ont plus rien d'insolite.

Dans le cas de Duchamp, il se peut que jeux de mots et calembours aient servi plusieurs desseins, mais l'essentiel, pour lui, c'était que tous permettaient à la pensée de se déplacer par bonds. («...J'ai toujours essayé d'être aussi universel que possible» confiait-il un jour à James Johnson Sweeney, et un jeu de mots, si piètre soit-il, force la pensée à sortir de son sillon logique et, de ce fait, à se trouver inopinément dans un domaine qu'elle n'aurait pas su trouver. (La «philologie» de Jean-Pierre Brisset en est un excellent exemple.) On a l'impression que Duchamp a voulu donner à son éventail de symboles une aussi large envergure que possible. Un théorème de géométrie, telle ou telle couleur — le bleu de Prusse par exemple — ou un jeu de mots sexuel «vulgaire», sont tous susceptibles, en principe tout au moins, d'avoir été pour lui les symboles *possibles* d'une seule et même pensée. S'il en est ainsi, il est vain d'essayer de ramener tous les types de symboles à un seul — par exemple à celui de l'alchimie ou de la géométrie.

C'est pourquoi il est sans doute judicieux, lorsqu'on veut se rendre compte de ce que l'alchimie a pu déposer dans une œuvre telle que *Trois Stoppages Étalon*, de commencer par éliminer le facteur alchimie, et cela d'autant plus que Duchamp ne mûrissait pas l'idée du *Grand Verre*, semble-t-il, lorsqu'il créa cette œuvre singulière. Il voulait en premier lieu exposer le système métrique à une critique nomique: «Un mètre» a-t-il dit «étant change d'une ligne droite en une ligne courbe sans perdre effectivement son identité en tant que mètre, mais en jetant néanmoins un doute pataphysique sur le concept selon lequel la

droite est le plus court chemin d'un point à un autre.»

Pourquoi ce doute pataphysique? Si l'on veut mesurer la distance d'un point à un autre dans l'espace à l'aide d'un ruban-mesure souple, mais non élastique, il faut le *tirer en droit fil* pour que le chiffre qui indique la distance soit aussi bas que possible. Quand on a obtenu ce chiffre minimum, on dit — pure définition — que le ruban-mesure décrit une ligne droite. Qu'y a-t-il là d'obscur? — Le petit mot «espace» aurait rétorqué Duchamp. Car si on était obligé de définir ce qu'est l'espace, on n'y arriverait pas sans faire appel au concept «ligne droite»; finalement, il faudrait bien conclure que la plus courte distance d'un point à un autre situés sur une ligne droite est une ligne droite — on aboutirait à une tautologie.

La «définition» de Duchamp est toute autre. Il a laissé tomber, d'un mètre de haut, un fil horizontal d'un mètre sur un plan qui, lui aussi, était horizontal:

— 3 exemplaires obtenus dans des conditions à peu près semblables: dans *la* considération *chacun à chacun* sont une reconstruction *approchée* de l'unité de longueur.

Il se peut que Duchamp ait voulu montrer qu'en se demandant ce que les trois exemplaires ont en commun, on arrive à *se représenter* ce qu'est un mètre, qu'on dissocie, pour ainsi dire, la «droiture» *perdue* comme telle de l'unité de longueur, si bien qu'il ne reste qu'une *droite idéale* — terme que j'emprunte à sa célèbre note sur *La Route Java Paris*, dans *La Boîte Verte*.

Mais si l'on admet que la seule intention de Duchamp ait été de faire une critique «pataphysique» de la définition de la ligne droite, il reste à expliquer pourquoi il s'est vu obligé de découper la toile porteuse des trois fils en

trois bandes, dont chacune est chargée d'un fil, et de coller ensuite ces bandes sur une plaque de verre. Le verre est une matière qui semble bien fragile, peu pratique dans ce cas. Est-ce explicable ? Peut-être... On trouve dans *La Boîte Verte* un petit dessin, très sommaire, qui représente la Mariée et les Célibataires séparés par un « refroidisseur à ailettes (ou à eau) ». Duchamp en donne la définition suivante :

Ce refroidisseur sera en verre transparent. Plusieurs plaques de verre les unes au-dessus des autres.

Sur le dessin, le refroidisseur est indiqué par trois lignes horizontales et il répond manifestement à la partie du *Grand Verre* désignée par le titre *Le vêtement de la mariée*.

Si la Mariée est effectivement une sorte d'incarnation du *Mercure des Philosophes*, on peut s'attendre à ce qu'elle soit froide et humide. En outre, son élément doit être l'air ou l'eau (Cf. « à ailettes ou à eau »). Mais ce qui est beaucoup plus intéressant, c'est que Duchamp a fort bien pu apprendre en lisant Poisson que l'un des synonymes du principe femelle est bel et bien *le verre*. S'il voulait — par causalité ironique — représenter ce principe par un matériau *synonyme*, il n'avait d'autre choix qu'entre le plomb et l'argent, en dehors du verre. Or l'argent eût été trop coûteux, et le plomb trop mou. Restait le verre.

(Mieux vaut répondre immédiatement à une objection, pertinente en apparence, dont mon raisonnement pourra faire l'objet. Duchamp a dit un jour à Pierre Cabanne que c'était pour une toute autre raison qu'il avait choisi ce matériau. « Quand je peignais, je me servais d'un gros verre épais comme palette et, en voyant les couleurs de l'autre côté, j'ai

compris qu'il avait quelque chose d'intéressant au point de vue de la technique picturale... » Dans cette interview, Duchamp a expressément nié qu'il ait eu d'autres intentions « — Non, non, pas du tout. » Mais comment y croire ? *Trois Stoppages-Étalon* est la toute première œuvre qu'il ait réalisée sur verre et là, précisément, la couleur est posée sur une toile ordinaire, collée sur la *face* du verre. L'effet dont il parle dans l'interview ne se produit absolument pas.)

Il importe de se rappeler que Duchamp, dans la note qu'il consacre au refroidisseur, décrit la peinture qu'il conçoit comme une *toile* « longue, en hauteur », et non comme une peinture sur verre. Le verre, il ne le mentionne qu'à propos du refroidisseur. C'est bien pourquoi on peut se demander si *Trois Stoppages-Étalon* n'est pas également le refroidisseur, s'il n'en est pas une première ébauche en tout cas — à la façon dont *La Broyeuse de Chocolat n° 2* est une ébauche de ce qui deviendra la machine, définitive, du *Grand Verre*. Si l'on ouvre le couvercle de la boîte en bois où *Trois Stoppages-Étalon* est conservé — et l'est depuis 1914 — les trois plaques de verre apparaissent de profil. Elles présentent exactement le même aspect que l'élément dénommé *Le vêtement de la mariée* dans *Le Grand Verre*.

Il n'est pas dit pour autant que l'hilarité qui a poussé Duchamp à laisser choir les trois fils ait eu initialement quelque rapport avec les travaux qui ont abouti à *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*. Mais il se peut très bien qu'en travaillant au refroidisseur qu'il intégrait dans l'œuvre peinte, il ait découvert que l'idée sous-jacente aux trois fils était au fond la même que celle qu'il avait l'intention de faire exprimer par le refroidisseur. (Il a dit un jour : « l'idée de laisser tomber un bout de fil sur une toile était accidentelle,

mais de cet accident est née une œuvre soigneusement calculée ».)

S'il en est ainsi, comment concevoir en quoi consiste cette concordance ? Il est facile de voir ce que les fils ont en commun avec le petit dessin du refroidisseur : le chiffre 3. C'est bien 3 fils qui sont tombés et le refroidisseur se compose de 3 plaques. « Dès que vous avez approché le mot *trois* », a dit Duchamp, « vous auriez trois millions, c'est la même chose que trois. » Cette idée était sans doute capitale à ses yeux, et je crois qu'il est assez facile d'en donner la raison. Le concept « ressemblance » présuppose une double existence, un *couple* ; l'objet A doit être semblable à un autre objet B. Sinon, il est impossible de parler de ressemblance. Dès qu'on s'est rendu compte que deux objets se ressemblent, on peut créer un *mot* pour désigner ce qu'ils ont en commun : A et B sont l'un et l'autre « bruns » ; A et B sont l'un et l'autre une « table » et ainsi de suite. Donc, si en présence d'un objet, on peut dire immédiatement ce qu'il « est », cela vient évidemment de ce qu'on connaît déjà au moins deux autres objets semblables. *Tout objet qui « est » quelque chose est un exemplaire de trois !*

Je crois que c'est un raisonnement de ce genre qui sous-tend *Trois Stoppages-Étalon* : un fil a un mètre de long parce qu'il est l'un de trois fils qui tous ont un mètre de long. Ironie ! Une tautologie s'il en fut...

Mais c'est précisément cette tautologie qui sépare « l'individu pris séparément » de l'individu « partie de la société » ! Même quand je me reporte à moi-même, l'unique, en me demandant qui je « suis », je n'obtiens qu'une réponse : « l'un de trois — au moins — semblables ». Voilà pourquoi les trois fils se présentent aussi à symboliser le refroidisseur qui sépare la Mince des Célibataires — ils

auraient été comme enveloppés, le long de leurs regrets, d'un miroir qui leur aurait renvoyé leur propre complexité au point de les halluciner assez onaniquement », écrit Duchamp dans *La Boîte Verte*.)

...dans leur considération chacun à chacun sont une reconstitution *approchée* de l'unité...

L'un des messages de *Trois Stoppages-Étalon* semble bien être d'inviter le spectateur à cheminer de la « qualification » 3 à la « qualification » 1 — de la pluralité à l'unité. Il nous faut peut-être nous reporter au *cubiste* Duchamp pour bien comprendre le processus :

La base de mon propre travail pendant les années qui précédèrent immédiatement ma venue en Amérique en 1915 était le désir de briser les formes — de les « décomposer » un peu à la manière cubiste. Mais je voulais aller plus loin — beaucoup plus loin — en fait dans une direction toute différente. Ce qui aboutit au *Nu descendant un escalier* et plus tard au *Grand Verre*...

La technique cubiste consistait en effet à décomposer le modèle en différents fragments vus sous des angles différents, un visage étant saisi en même temps de profil et de face, un verre regardé à la fois d'en haut et de côté, etc. Une épure représente régulièrement les objets vus de trois points d'observation — plan, élévation et profil — et on pourrait concevoir le cubisme comme une technique qui permet de donner, en utilisant des fragments d'épure « décomposée », une nouvelle image de l'unité de l'objet. *Le Goûter* de Jean Metzinger, de 1911, offre un exemple austère, d'une grande efficacité didactique, de cette méthode. Regarder une telle peinture, c'est véritablement se livrer à la « reconstitution approchée de l'unité » dont parle Duchamp. Le spectateur qui prend conscience des fragments plus « dans leur considération chacun à chacun » voit naître en lui au-delà du découpage un



Modèle mathématique :
*Courbe au voisinage d'un
point* (Institut Henri Poin-
caré, Paris).

volume qui est une unité. Et si nous lisons *Les Peintres cubistes* d'Apollinaire, nous apprenons aussi que la nouvelle plasticité cubiste était parfois dénommée « la quatrième dimension » — « C'est elle qui doue de plasticité les objets. » Plus loin, Apollinaire écrit :

Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création.

Cela étant, il ne serait pas trop bizarre de considérer *Trois Stoppages-Étalon* comme un mètre « décomposé un peu à la manière cubiste » ! En tout cas, concevoir les trois plaques de verre comme une œuvre cubiste laisse toute liberté aux jeux de l'humour...

Mais revenons à notre point de départ. Les projections en surfaces planes de l'épure ne se ressemblent pas. Tant qu'on s'en tient au « plan » à deux dimensions, il est impossible de trouver une concordance entre les figures. Pour que l'intégration des images se produise, il faut se mouvoir dans *trois* dimensions ; c'est à cette condition qu'on peut saisir que les *différentes* projections, les *différentes* figures représentent *un seul et même objet*.

Certes, il est facile de voir en chacun des fils de *Trois Stoppages-Étalon* une projection à deux dimensions d'un fil qui flotte librement dans l'espace : un fil à trois dimensions.

Pour la limpidité de la démonstration, appelons ces trois fils A, B et C. On peut les ranger par paires — « chacun à chacun » — et l'on obtiendra trois paires, seulement trois : AB, AC et BC. Si chacune de ces paires est la projection en plan et élévation du fil à trois dimensions, on remarque qu'on peut dégager de *Trois Stoppages-Étalon* la représentation de trois fils à trois dimensions dotés d'une forme déterminée. La figure ci-contre montre comment. (Figure qui contribuerait à révéler le

sens de cette note de Duchamp : « Peut-être faire un tableau de charnière. »)

Considérés comme des figures à deux dimensions, les deux fils de chacune des paires, A et B par exemple, ne présentent aucune concordance. Mais saisis dans une optique à trois dimensions, A et B ne sont que deux représentations d'un seul et même fil à trois dimensions.

C'est un résultat, mais encore bien mince. Certes, une nouvelle unité est apparue lorsqu'on est passé de la vision à deux dimensions à celle qui en comporte trois : une *paire* de fils en a fait naître *un*. Mais puisqu'on peut dégager trois paires — AB, AC et BC — de *Trois Stoppages-Étalon*, il nous reste à expliquer la présence de trois fils ; nous sommes encore au stade du chiffre trois et nous n'avons pas atteint l'unité. — A moins que nous ne franchissions la frontière *en pénétrant dans la quatrième dimension* : là, les trois fils seraient effectivement *trois projections à trois dimensions d'un seul et même fil à quatre dimensions* ! — Qu'est-ce donc que *Trois Stoppages-Étalon* ? — Trois éclats de l'unité à quatre dimensions et leur chute dans le temps et l'espace ? Trois lueurs de la mariée ?

Virginité qui solitairement, devant une transparence du regard adéquat, elle-même s'est divisée en ses fragments de candeur, l'un et l'autre, preuves nuptiales de l'Idée.

Comment se fait-il que ces mots de Mallarmé, le poète tant-aimé de Duchamp, aient donné une si merveilleuse description de *Trois Stoppages-Étalon* ?

Cette longue digression de notre propos — Duchamp et l'alchimie — était nécessaire pour tracer l'arrière-plan de ce que je crois être la plus importante trouvaille qu'ait faite Duchamp dans *Théories et symboles des Alchimistes* d'Albert Poisson. Il s'agit, une fois



encore, de l'un des synonymes du Mercure :
habit changeant.

Cela fait penser tout naturellement au *Vêtement de la Mariée* mais, dans ce cas, quelle est la causalité ironique qui pourrait rendre crédible ce rapprochement ? Je crois qu'elle apparaît dans la note suivante, tirée de *A l'infinifin* :

Un plan dans l'étendue¹ coupe un espace³ selon une ligne — c'est à-dire toute ligne d'un espace³ est la section possible (visible pour l'œil³) d'un ou plusieurs plans venant de l'étendue.

Rien ne s'oppose à ce qu'un tel plan ait pris une forme ondoyante dans la quatrième dimension, un peu comme un tissu qui flotte au vent peut se trouver immobilisé soudainement dans un instantané pris arbitrairement. Ce tissu pourrait être perçu par un œil pu somnier des trois dimensions de ce monde, mais il n'aurait de visible qu'une seule ligne ondoyante — *un seul fil du tissu*. Nous pouvons donc soutenir au moins ceci : Si Duchamp voulait représenter un *habit changeant* à quatre dimensions, tel qu'il se présente dans notre monde, il lui suffirait de représenter un fil flottant librement dans l'espace !

C'est pourquoi je crois que les trois fils de *Trois Stoppages Italom* sont intégrés au *Grandit*

Verre, qu'ils s'y trouvent sous-entendus dans la partie intitulée *Le vêtement de la mariée*; mais les plaques de verre y étant vues de profil, Duchamp a jugé inutile d'en marquer la présence — de toute façon, ils auraient été invisibles (2).

Il semble en revanche que l'origine à quatre dimensions des fils soit marquée dans *Le Grand Verre*, ou plus exactement qu'on la présente, dans les traces qu'ils y ont visiblement laissées : *Les trois pistons de courant d'air*. Ils apparaissent, vides, dans un énorme amas d'air et d'eau, ces deux éléments du principe femelle — dans une *nuée*, dirons-nous en reprenant un des synonymes du Mercure que donne Poisson. Et il y en a d'autres, par exemple, *cent* et *côte* : précisément les matières choisies par Duchamp pour exécuter les trois pistons de courant d'air. (Il en obtint les formes en photographiant trois fois un tissu à rideau léger, taillé en carré, d'un mètre de côté, que la chaleur d'un radiateur faisait légèrement onduler.)

Duchamp, *Trois Stoppages*
Étalon.

[illegible]

Tarot de Charles VI : L'Ermite.



Et ce nuage n'est pas, comme on se plaît à le croire, une émanation de la Mariée. C'est elle, elle-même, qu'on voit «dans son état à nu avant la jouissance», s'il faut en croire Lebel (qui l'affirme sans trembler de la main ; certainement, il le savait, et il n'y a qu'une seule personne qui ait pu le lui révéler).

Probablement, on pourrait trouver d'autres recoupements entre *Trois Stoppages-Étalon* et *Le Grand Verre* que ceux dont j'ai démontré

l'existence ou, en tout cas, dont j'espère avoir démontré l'existence (3). Ce que j'en ai dit doit suffire à étayer mon opinion, à savoir, que ce que l'alchimie a signifié d'important pour Duchamp, c'est qu'elle lui a fourni un assortiment de symboles — des ready-mades en somme — dont il pouvait se servir en tant que métaphores ironiques en avançant sur le «chemin vers l'Un» ; je reprends ici l'une des nombreuses formules admirablement trouvées par Jean Suquet.

Mais il n'est pas certain que l'alchimie ait été seule à fournir les éléments hermétiques qui ont laissé des traces dans *Le Grand Verre*. Dans l'ouvrage d'Albert Poisson — qui d'ailleurs présente un bien plus grand nombre de concordances avec *La Boîte Verte* que celles que j'ai relevées — on trouve des allusions au Tarot, invoqué pour donner la clef des mystères de l'alchimie. Jack Burnham ayant atteint dans ce genre d'analyse des sommets insoupçonnés, je m'abstiendrai ici de me livrer à une exégèse détaillée du *Grand Verre* en termes de Tarot. Il me suffit pour atteindre mon but de faire allusion à deux «concordances maçonniques» que relève Oscar Wirth dans *Le Tarot des imagiers du Moyen Age* (4). Voici comment il commente deux des cartes, le IX et le XII :

IX. (L'Ermite, Sage dont l'influence s'exerce avec une discrète inséparabilité, le Maître parvenu à la Maîtrise). Tout en travaillant, l'initié réfléchit. Il n'accepte pas d'agir en machine ; l'artiste s'intéresse à son œuvre, qu'il comprend et qu'il aime, parce qu'il la sent. La règle ne s'impose pas à lui superficiellement, car il se l'est appropriée en approfondissant sa justification logique. *Le Fil à plomb* a dirigé son esprit vers l'intérieur des choses, vers l'Ésotérisme qui échappe au prolanc.

...

d'éclairage en quelque sorte... «Le *Fil-à-plomb* a dirigé son esprit vers l'intérieur des choses...»

Or, dans *Le Grand Verre*, le gaz est finalement canalisé verticalement vers *Les Neuf Tirés*. Mais le caractère le plus important de *L'Ermite* — à supposer que Duchamp ait eu connaissance de ce vieillard et qu'il se soit identifié à ce qu'il signifie — c'est que la carte représente «Le Maître parvenu à la pleine maîtrise».

Je me refuse à croire que «les bonshommes rouges» jouent dans *Le Grand Verre* un rôle aussi médiocre que celui qu'on leur assigne dans la plupart des commentaires. Lorsqu'une nuit, il y a de cela plusieurs années, je téléphonai à Marcel Duchamp qui se trouvait à New York pour l'interroger sur quelques détails des *Neuf Moules Mâlic* — Je travaillais à ce moment-là à la copie du *Grand Verre* à Stockholm — il me fournit tous les renseignements techniques que je désirais. (Malheureusement, cela ne suffit pas...) A la fin de notre conversation, il me dit qu'il fallait donner à ces figures un air vieux et usé, ajoutant au bout d'un silence : «Comme des *ancêtres*». Il est fort possible que les Célibataires incarnent ce que Henri Poincaré, dont Duchamp était un lecteur assidu, a appelé *l'expérience ancestrale* :

On a dit souvent que si l'expérience individuelle n'a pu créer la géométrie, il n'en est pas de même de l'expérience ancestrale. Mais qu'entend-on par là ? (...) On veut dire que par sélection naturelle notre esprit s'est adapté aux conditions du monde extérieur, qu'il a adopté la géométrie la plus *avantageuse* pour l'espèce.

Il est également plausible de penser que Duchamp voyait en ses *Cimetières des Uniformes et des Livrées* — autre «synonyme» des Célibataires — le lieu qui recélait, précisément, ces

morts. Au cours de la conférence qu'il prononça à Hofstra en 1960, il parla de «notre héritage spirituel» sans l'ombre d'ironie. Il alla jusqu'à dire qu'il s'agissait pour l'artiste de «maintenir vivantes les grandes traditions spirituelles avec lesquelles la religion elle-même semble avoir perdu le contact».

Si l'on donne à la citation de Poincaré une portée plus générale en remplaçant le mot «géométrie» par «langage», je crois qu'on cerne de près l'esprit, l'expérience ancestrale, que représente le gaz d'éclairage dans *Le Grand Verre*. Préliminairement — au point qu'il s'agit plutôt d'une intuition que d'une interprétation — je pourrais imaginer ceci : Tant que le gaz se meut dans un seul et même plan horizontal, celui qui est marqué par *Les neuf tubes capillaires*, la pensée est, analogiquement, enfermée dans un langage qui n'a pour mérite que d'être le plus avantageux pour l'espèce ; ou, pour citer une phrase de la conférence prononcée à Hofstra, dans «le FONCTIONNALISME quotidien pour lequel la science reçoit l'hommage...». Mais lorsque le gaz — comme l'esprit de *L'Ermite* — jaillit, fil-à-plomb, vers le domaine de la Mariée, le langage se métamorphose en poésie. Il a changé de sens :

Pierre Cabanne : — Vous aimez tellement les mots ?

Marcel Duchamp : — Ah ! oui, les mots poétiques.

...

Pierre Cabanne : — Quel est le mot le plus poétique ?

Marcel Duchamp : — Je n'en sais rien. Je n'en ai pas à ma disposition. En tout cas, ce sont les mots déformés par leur sens.

Un autre poète, un ancêtre s'il en fût, aurait certainement saisi ce que Duchamp cachait sous ce ton joueur — Mallarmé. Écoutons-le encore une fois :

...ce sera la Langue dont voici l'ébat.

— Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence.

« Étant ce qui ne se dit pas du discours... »

Dès l'hiver de 1910-11, Duchamp avait commencé à s'intéresser à ce qu'on pouvait obtenir du titre d'une peinture. Voici ce qu'il écrit à propos d'une des peintures auxquelles il travaillait alors, *Le Buïsson* :

La présence d'un titre non descriptif apparaîtrait ici pour la première fois. En fait, dorénavant, j'allais toujours accorder un rôle important au titre que j'ajoutais et traitais comme une couleur invisible.

Lorsque des titres non descriptifs ont été utilisés dans l'art du XX^e siècle — ce qui n'est pas rare — ils sont souvent des noms propres, en quelque sorte ; lorsque Kandinsky, par exemple, appelle une peinture *Composition 12*, le titre a pour seule raison d'être qu'il sert à distinguer l'œuvre d'autres peintures qui lui ressemblent (cela permet de savoir de quelle œuvre on parle). Tous les titres jouent ce rôle, peut-on dire, mais en général le titre est en même temps une description du motif peint. Lorsque Duchamp appelait une de ses peintures, en 1911, *Baptême* — esquisse précédant *Le Buïsson* peut-être, ou autre version de cette œuvre — le titre était manifestement une description adéquate de ce que la peinture représentait : une femme qui baptise une autre femme.

Mais le titre *Le Buïsson* n'a pas ce caractère. Il n'est pas exclusivement un nom propre,

mais il n'est pas non plus une description. Il est vrai qu'on peut découvrir dans cette toile quelques buissons, mais ils n'attirent guère l'intérêt. On pourrait peut-être interpréter l'aura bleutée qui entoure les deux figures en y voyant un buisson mais, dans ce cas, celles-ci ont quelque chose d'étrangement flottant, d'insolite. Le titre complique la peinture, intrigue plus qu'il ne guide ; devant elle, porte close, on croit tenir une clef qui n'est pas la bonne — on a beau la tourner et la retourner dans la serrure, tout ce qu'on obtient, c'est que la présence des femmes se fait de plus en plus énigmatique.

Duchamp a dit qu'il voulait introduire un élément anecdotique dans *Le Buïsson*, sans lui donner pour autant un caractère littéraire : « — Je n'ai pas, dans cette peinture, illustré un thème déterminé, mais la disposition des trois éléments » (les deux femmes et la forme bleutée) « évoquait pour moi la possibilité de lui inventer un thème, *après-coup*. » Le titre exalte notre attente, notre sentiment que l'anecdote *fait défaut*.

Cette attente donne à réfléchir. On peut y voir un moment de désorientation, très supportable et peu pathétique, mêlé du vague espoir que la « solution » viendra, qu'une idée surgira qui nous permette d'entrer le titre sur la peinture. On avance à tâtons en bordure des terres explorées de son conscient, parmi les associations d'idées les plus périphériques qu'éveille le mot « buïsson » ; on les pense, ces idées, en regardant l'image — qui n'en absorbe aucune. Vains efforts... Mais est-ce bien *la peinture* qui déçoit notre attente, qui se refuse à répondre ? Ce qu'on voit est, pour beaucoup, ce qu'on porte en soi : reminiscences — paysages, luminosités, espaces échelonnés, femmes, gestes et ce qu'ils signifient — rêves. N'est-ce pas tout cela qui,

en restant muet à l'appel du titre, condamne la peinture au silence? *Ce que nous attendons de l'œuvre ne peut venir que de nous-mêmes.*

Cependant il arrive, sans qu'on puisse dire comment — peut-être lorsqu'on a abandonné tout espoir et qu'on s'occupe d'autre chose — que le titre, soudain, corresponde à l'impression visuelle : qu'il l'illumine, se fasse poésie, «étant ce qui ne se dit pas du discours». (Je reconnais que cela ne m'est pas — encore — arrivé devant *Le Buisson*; mais j'en ai eu l'expérience dans d'autres cas.)

Que s'est-il passé? Les énergies de deux champs mentaux ont soudain engendré un phénomène d'interférence : la conscience *générale* qui donne aux signes et aux images leurs teneurs quotidiennes, et *l'unique*, «calice inconscient, où tout cœur crevé se résout» (Laforge). Soudain, une fulguration jaillit de la zone de l'unique, la fulguration que Duchamp appelait «l'explosion solitaire d'un individu livré à lui-même».

Duchamp est resté assez secret sur ce que le titre, en tant que moyen artistique, a signifié pour lui, bien qu'il ait souvent souligné le rôle que jouent les titres dans son œuvre. Mais ce n'est peut-être pas impossible à déceler. Je pense à un document, écrit par Picabia il est vrai, et non par Duchamp; mais les deux artistes étaient si liés en 1916, quand ce texte a été publié dans 291, qu'il est très probable que Duchamp y aurait souscrit :

Dans mon œuvre, le titre est l'expression subjective, la peinture est l'objet. Mais cet objet n'en est pas moins relativement subjectif, car il est le mime — l'apparence du titre; il fournit jusqu'à un certain point les moyens de comprendre la potentialité — le cœur même de l'homme.

Nos idées sont universelles; la peinture doit être une réalité individuelle.

Nous comprenons immédiatement une peinture si nous connaissons ses conventions, mais c'est à notre imagination qu'il revient de donner une forme au monde métaphysique et invisible...

Ce genre de pensées — si tant est qu'on puisse supposer que Duchamp les partageait — présente bien entendu un grand intérêt, de façon générale, si l'on veut savoir de quoi il s'agit dans *Le Grand Verre*. Mais elles ont une pertinence plus spécifique qui vient de ce que l'une des parties les plus importantes du *Verre* — «couronne du tableau»: *la grande nuée* — a été parfois appelée par Duchamp lui-même, précisément, *Le Titre*. Voici comment il la décrit dans *La Boîte Verte*:

Dans cet épanouissement, la mariée se présente nue sous deux apparences : la première, celle de la mise à nu par les célibataires, la seconde apparence, celle imaginative-volontaire de la mariée. De l'accouplement de ces deux apparences de la virginité pure — de leur collision — dépend tout l'épanouissement, ensemble supérieur et couronne du tableau.

Donc, développer graphiquement :

- 1° l'épanouissement en mise à nu par les célibataires;
- 2° l'épanouissement en mise à nu imaginative de la mariée désirante;
- 3° Des deux développements graphiques obtenus, trouver leur conciliation, qui soit «l'épanouissement» sans distinction de cause.

Mixture, composé physique de deux causes (célibataire et désir imaginaire) inanalysable par la logique.

Pensant à ce dont cet essai est déjà chargé, je m'en voudrais de lasser le lecteur en donnant encore une interprétation de cette note; arrivé à ce point de mon exposé, je fais toute confiance à qui veut me devancer.

J'ai essayé de m'approcher du *Grand Verre* en parlant des formules adoptées par Duchamp lui-même pour exprimer ses vues sur l'art, ou sur la poésie. Je me rends parfaitement compte que je n'ai réussi qu'à tracer une première et vague esquisse ; mais, en dépit de ce flou, il doit en ressortir que Duchamp avait toutes les raisons de s'intéresser à l'ésotérisme – en particulier aux essais tentés par les alchimistes pour séparer le visible de l'invisible dans les métaux, le Soufre du Mercure (6), et de les amener ensuite à s'intégrer dans un nouvel alliage resplendissant, au-delà de l'éphémère.

Il se peut que l'alchimie ait rempli, précisément, la fonction d'un titre au sens que j'ai suggéré – que Duchamp ait remarqué au cours de ses lectures que l'antique couple de contraires éclairait d'une lumière inattendue les questions « modernes » qui le préoccupaient quand il travaillait à ses œuvres cubistes. Certains fragments des anciennes allégories étaient utilisables pour les mêmes raisons que celles qui rendaient utilisables les termes de la géométrie à quatre dimensions : ils étaient poétiques. Intégré au *Grand Verre*, l'un de ces fragments pouvait soudainement se révéler « déboucher sur des régions où ne dominent ni le temps ni l'espace ». (Je ne saurais mieux faire que de citer Duchamp.)

Car ceci est important : *Le Grand Verre* accompagné de *La Boîte Verte* comme d'un immense titre, n'est ni un traité d'alchimie ou de géométrie, ni un modèle mécanique de l'acte créateur ou une allégorie érotique, ni une démonstration de perspective théorique ou une construction philosophique... Pour

« la pleine conscience en surface » le Verre est bien entendu tout cela et plus encore ; mais un *poème* – car il s'agit bien d'un poème – ce n'est pas au niveau du fonctionnel qu'on l'atteint. Si conscient que Duchamp ait été de la signification de chaque détail – et nous savons combien il l'était – il ne se contentait certainement pas de cette signification. Il fallait à ses yeux que chaque nouvelle forme entée sur le tout s'y fixe et qu'en naisse de nouveaux rameaux – regain de croissance dont il ne se disait et n'était jamais le maître. – « Il faudrait qu'il y ait une direction, un sens. »

...

Robert Lebel relate qu'à New York Marcel Duchamp a participé à la gestion d'une teinturerie, essentiellement pour avoir le droit de s'appeler « *teinturier* ».

Cette histoire m'a fait rire deux fois. La seconde fois, c'est en lisant ceci dans le dictionnaire de Dom Pernety :

Teindre. En termes de Science Hermétique, signifie conduire le régime du feu, l'administrer à la matière pour la diriger et la cuire de manière qu'elle prenne successivement les différentes couleurs dont les Philosophes font mention, et qu'ils appellent signes démonstratifs. C'est de là qu'on les a nommés *Teinturiers*.

(6) « Non, lisons dans *La Boîte Verte* : « peut-être à tout fait, en sens, du tout trouve... l'essence... une opération... » Ajoutons que cette phrase du *Grand Œuvre* est partout symbolisée par un squelette « autre titre » de Duchamp, dit-on... Pendu



ÉTANT DONNÉS

inventaire du dernier nu

par Jean François Lyotard

Charnières en général

1

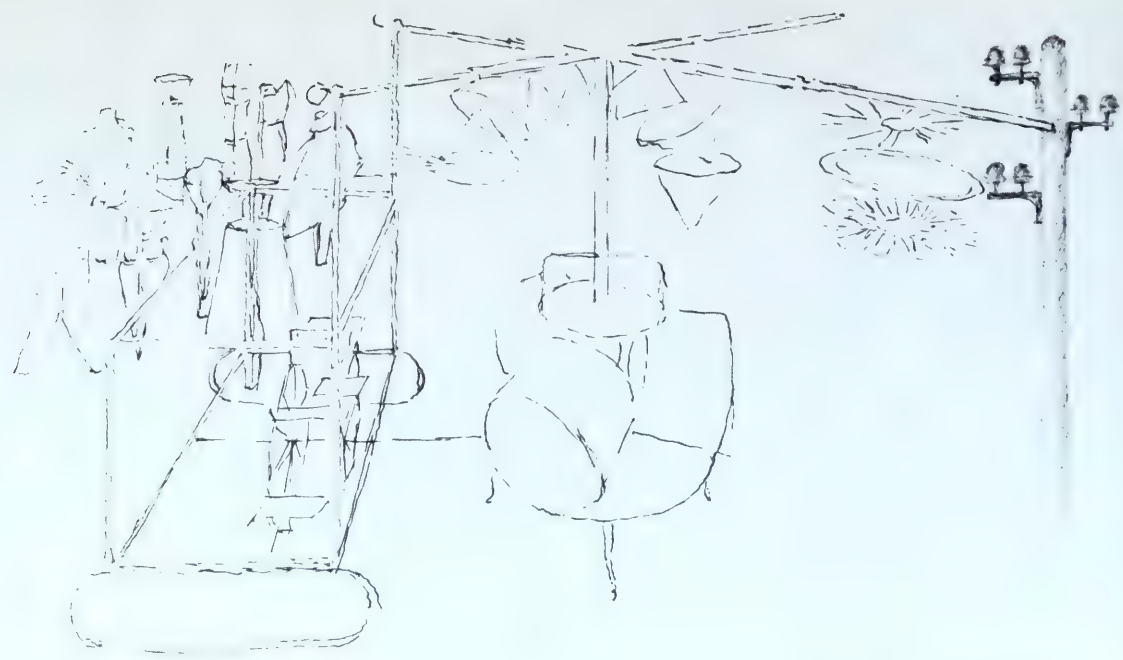
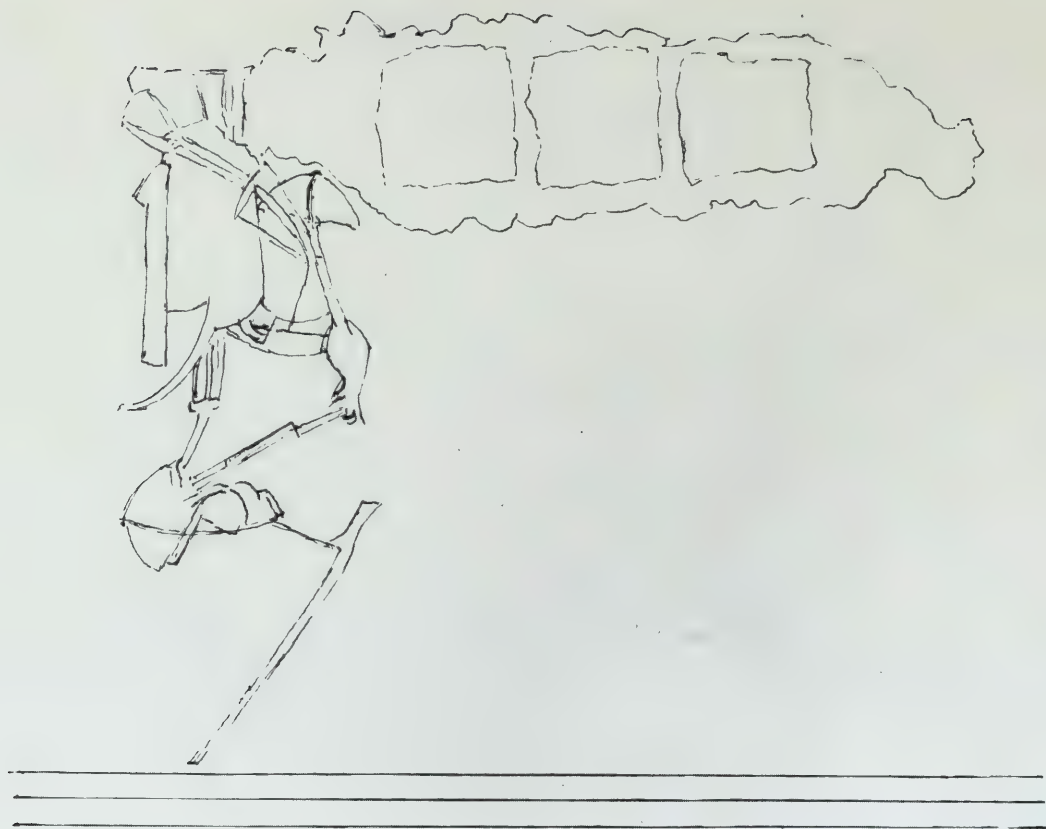
Projet : par charnière, on entendrait ici un ensemble d'opérations approximatives permettant le démontage d'une œuvre, le Verre, et le remontage d'une autre, *Étant donné*..., à partir des éléments de la première. Charnière entre deux états. Elle ne jouerait pas sur les mêmes battants que les *Boîtes* ou l'*Approximation démontable* : les premières contiennent les notes et documents, incomplets, qui entourent la conception et la réalisation du Grand Verre ; la seconde, ensemble presque exhaustif des instructions pour le montage d'*Étant donné*..., comporte quinze opérations destinées à construire cette œuvre à partir des pièces détachées sorties des caisses du transporteur. On

ne connaît pas de texte analogue aux *Boîtes* pour *Étant donné*...). Les opérations, intellectuelles, imaginatives et plastiques, des *Boîtes* se situent en amont de la production du Verre ; celles, « purement » techniques, de l'*Approximation* supposent une œuvre achevée et qui a déjà été montée au moins une fois (d'où le « démontable »), elles se placent donc en aval de sa production. Notre charnière viendrait prendre place entre la première charnière, qui articule les Notes et le Verre, et la seconde, qui analyse la dernière sculpture au moyen des dernières instructions. Tout cela très présomptueux.

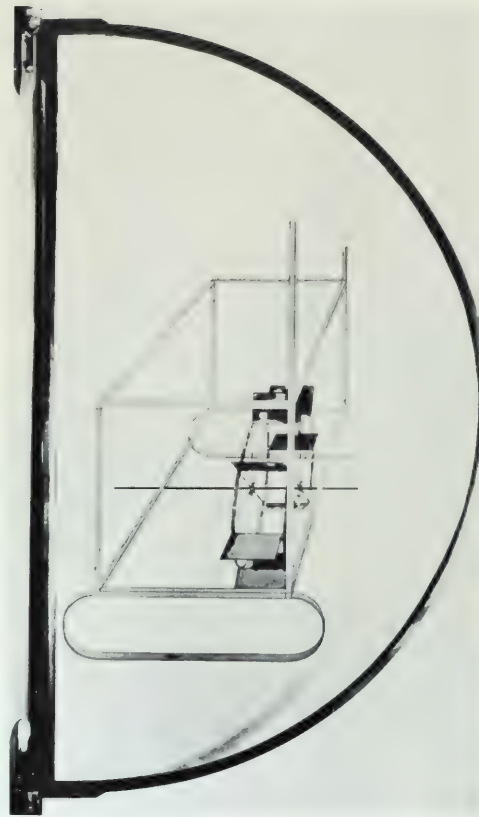
2

Définitions : Charnière : groupe d'opérations, mais agissant « par causalité ironique » (DDS 46). *Cols alités* (1959), plume du Grand Verre à main levée : Duchamp y ajoute au crayon un poteau électrique et deux paysages de collines, l'un en haut, l'autre en bas. Ironie double : 1) collision du figuratif avec les deux régions du Verre qui relèvent d'une ou plusieurs plastiques toutes différentes ; 2) allusion, elle-même double et hétérogène au travail secret en cours : le paysagisme insolent d'*Étant donné*, et le rôle majeur et caché qu'y jouera l'électricité. *Cols alités* ironiques — charnières. Celles-ci sont des droites (figures unidimensionnelles) communes à au moins

Duchamp. *Étant donné*, détail de la porte montrant les trous du voyeur.



more detail



Duchamp. *Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins*, 1913-15.

deux plans (bidimensionnels), ceux de leurs battants : elles constituent l'axe de symétrie de ceux-ci dans l'espace (tridimensionnel). On sait que deux figures planes symétriques par rapport à un axe (donc inscrites sur les battants) ne sont pas superposables dans le bidimensionnel, mais seulement dans le tridimensionnel par rotation. De même la charnière de symétrie de deux figures tridimensionnelles (par exemple deux polyèdres ; les deux mains, deux écrous semblables à pas de vis inverses : exemples que donne Kant) est un plan ; ces deux figures ne sont pas superposables dans l'espace tridimensionnel (on ne peut enfiler un gant droit dans un gant gauche), elles doivent l'être dans une étendue quadridimensionnelle. Kant nomme cette propriété des symétries incongruence : l'espace est humoristique.

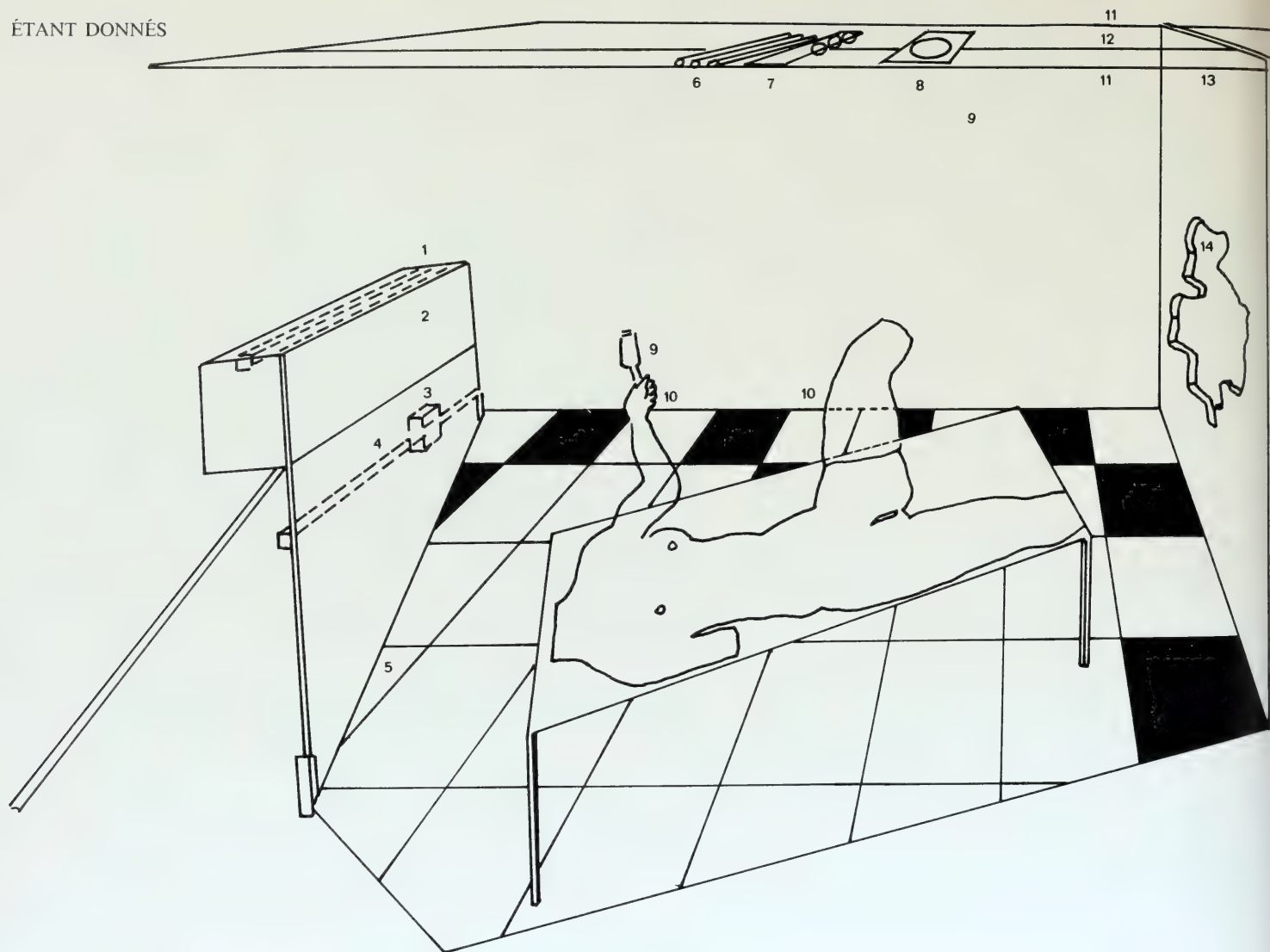
3

Exemples : Une charnière en logique serait un opérateur paradoxal, sa propriété minima serait de faire obstacle à tel des grands opérateurs de congruence, par exemple l'implication 'si p , alors q ', qui est la très sérieuse causalité logique. Serait ce le cas de la disjonction inclusive : 'et/ou' ? *M. Marcel et/ou Mlle Rose* : *Porte* de la rue Larcx *ouverte et/ou fermée*. Si homme, alors non femme.

mais : si homme et/ou femme, alors ? La charnière *et/ou* paraît affirmer la symétrie et l'incongruence des deux termes. Un équivalent en théorie des modalités pourrait être : *il est contingent qu'il soit nécessaire que...* (« l'ironie d'avoir *choisi* [contingence] le corps ou objet primitif, qui devient *inévitablement* [nécessité] selon cette perspective (ou autre convention)... » DDS 55). Un équivalent temporel : un futur actuel pris comme passé actuel ; thème de la vitesse chez Duchamp, et sa « solution » cherchée du côté d'« un temps à 2-dim, 3-dim, etc. » (DDS 130). Un équivalent déontologique : *il est obligatoire de tout permettre*. Etc.

4

Pertinence de la charnière pour Duchamp, elle soutient le récit et surtout le dispositif spatial de *La Mariée*. Voir DDS 130-137, tous les « analogismes » du passage du 3 au 4 dimensionnel avec celui du 2 au 3 : un rectangle tournant autour d'un grand côté pris comme charnière engendre un cylindre ; imaginer le plan charnière d'un volume 3-dim engendrant par rotation une figure 4-dim. Les deux transversales de verre qui séparent région célibataire et région mariée sont aussi des génératrices de cette sorte. Voir plus loin. « Faire un tableau de charnière » DDS 12.



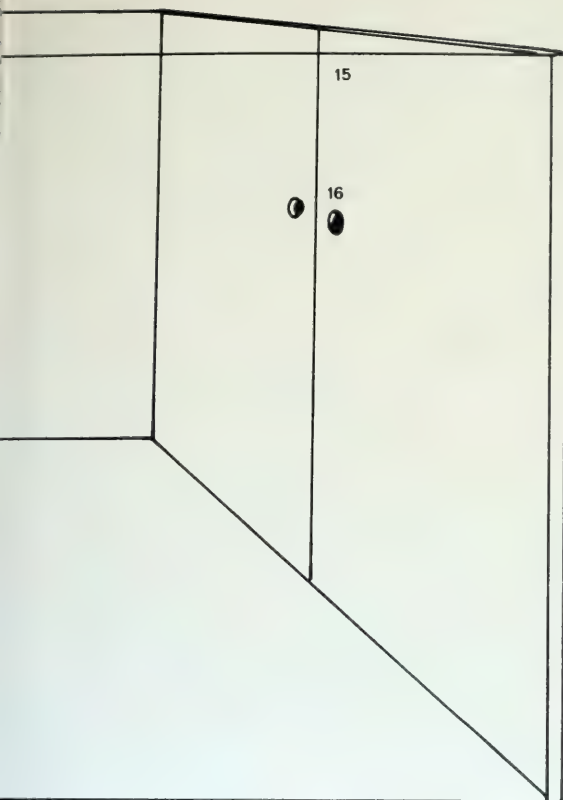
5
Problème : ici il s'agirait d'une méta- ou d'une pata-charnière : entre au moins les deux grandes œuvres. Exemple et/ou hypothèse : passage de la *Glissière* de 1913-1915 au Chariot-glissière de *La Mariée*, et de celui-ci au bâti d'*Étant donné*s. Duchamp commente la *Glissière* : elle « est aussi une machine coulissant sur ses deux guides » (DDS 225). Ce qu'il ne dit pas : le support de verre de la *Glissière* est encore un panneau mobile articulé au mur par deux charnières. Donc glissière représentée et/ou machine et/ou panneau articulé. Le Chariot de *La Mariée* est le même objet, également sur verre ; mais le support n'est pas mobile, c'est le Grand Verre ; pourtant si l'on admet que la transversale inférieure est bien une ligne ou un plan de charnière, le chariot (et toute la région inférieure) est par elle articulé virtuellement avec la région supérieure du Verre. Alors le problème : le bâti d'*Étant donné*s...

(depuis le mur de briques jusqu'à la monture du fond) étant supposé être un chariot-glissière 3-dimensionnel, « et aussi une machine » : trouver la charnière spécifique à cette œuvre, ou son absence.

6
Intuition : la charnière (ou le groupe de charnières) du Verre est ascétique ; avec la transparence du matériau, elle contribue à sa fonction d'apparition (DDS 120-122). L'oubli (?) d'une charnière analogue dans *Étant donné*s..., joint à sa profonde opacité plastique, en fait un lieu des *apparences* (DDS *ibid*) et des séductions peut-être. Quelle est la charnière entre les deux dispositifs ?

7
Objection : Vous allez comparer, et expliquer : deux erreurs s'agissant de Duchamp, incommentable, ponctuel, etc.

Rétorsion : il est en effet la contrariété



Vue cavalière d'*Étant donné...* (reconstitution J.F.L.).
N.B. : Les hauteurs ont été réduites de moitié environ.

1. Fluorescent du ciel
2. Boîte du ciel
3. Moteur et lampe de la chute d'eau
4. Paysage
5. Linoléum à carreaux
6. Trois fluorescents
7. Trois lampes
8. Spot
9. Bec Auer
10. Bras et jambe gauches rapportés
11. Poutres rouges
12. Poutre verte
13. Mur de briques
14. Brèche
15. Porte de bois
16. Trous du voyeur

(Anne d'Harnoncourt, Conservateur au Philadelphia Museum of Art, m'a obligeamment permis d'étudier l'*Approximation démonstrable*. Cette reconstitution et celles pages 98 et 107 ne sont évidemment pas des reproductions et ne peuvent prétendre qu'à aider la lecture).

même (l'incongruence), et il ne faut pas croire qu'on a gagné parce qu'on a trouvé ça. On ferait mieux de ne pas s'occuper de lui. Et puis nous l'aimons à proportion qu'il nous est étranger (chaque fois qu'on explique quelque chose de son œuvre, cela cesse de nous intéresser). Et enfin c'est un franc-tireur flegmatique, il a grand besoin que les doctes n'inscrivent pas ses hauts faits à l'ordre du mérite culturel.

Résolution : face à son humour, il faudrait mettre sur pied une contre-machination. Le commentaire se ferait consciencieux, phraseur, on se collerait sur le motif, on serait technique. Mais on ferait sentir l'insignifiance du commentaire et du commenté. Pas du tout le sept cent vingt-huitième texte moderne sur la modernité comme expérience du Rien. Une insignifiance (celle des charnières) conquise, pas subie, déçue, ni affichée glorieuse. Et ça ne serait pas encore assez, l'insignifiance peut être amable, on peut se mettre à exercer et commémorer le non sens, et cette tendresse suffit à le dissiper. Contre cela intervient la dureté de Duchamp. Comment faire ? lui demande Schuster. « Par l'emploi de techniques mécaniques » DDS 181. Ce n'est pas qu'on aime l'inhumain pour lui-même, on aime qu'une « logique paradoxale » note entièrement l'absence de la Boite-Blanche.

menée froidement, en technicien, conduite au-delà de l'humain et de l'inhumain attendri, vers une démence impassible. Il faudrait en conclusion parler mécaniquement de Duchamp, en phraseur apathique.

Charnières du Verre

(Ici prenait place un inventaire de certaines charnières internes au Verre, notamment spatiales. On l'a retiré en raison de sa longueur. Certaines observations ultérieures peuvent s'en trouver obscurcies. Le paragraphe 24 le concluant.)

24

L'*isotisme* opère trois fois : la nature arbitraire et la fonction illusionniste de la perspective (projection en bas du 3-dim réel sur du 2-dim avec effet de 3-dim virtuel) sont pédagogiquement démontrées par la transparence du support. L'intervention du 1-dim en haut de contenance l'écrit, l'entendement est laissé pour compte par la charnière mécanique.

Charnières du dernier Nu avec la Mise à nu

25

Le destinataire des Instructions, le machiniste : pour commentaire d'*Étant donné...*, nous n'avons que des instructions de montage. Elles sont intitulées : *Approximation démontable, exécutée entre 1946 et 1966 à New York*. Et sous ce titre, entre parenthèses : « (par approximation j'entends une marge d'*ad libitum* dans le démontage et le remontage) ». Le lecteur des Instructions trouvera que la marge est étroite : parmi les nombreux réglages qu'exigent les quinze opérations requises, seuls sont laissés à sa discrétion celui de la position des nuages dans leur boîte de ciel et celui de la lampe ronde qui illuminera la chute d'eau par transparence. Le texte d'*Approximation* ne s'adresse pas à l'intelligence imaginative, mais à l'habileté et la fidélité d'exécution. Le Verre est un tableau que son regardeur doit faire ; *Étant donné...* est une collection de pièces détachées qu'un bricoleur doit ré-assembler. Dans les Notes des Boîtes, Duchamp se parle à lui-même ; les Instructions sont destinées aux décorateurs, accessoiristes et électriciens du théâtre où se joue la scène du nu. Même pas besoin d'un metteur en scène pour la concevoir ; seulement des mains pour la fabriquer.

26

Le destinataire d'Étant donné..., l'héritier voyeur : les Boîtes renvoient à une œuvre en cours, a work in progress, interminée, peut-être interminable, retardée ; les Instructions sont testamentaires : c'est fini, je l'ai fait, vous ne pourrez que le refaire, voici comment. C'est fin prêt, ready made. L'exécuteur n'a qu'à réaliser les prescriptions du testament. Le discours testamentaire appartient au genre

performatif : je désigne pour mon seul héritier M. X ; et du fait de cette seule déclaration, M. X devient le seul héritier. Il diffère des autres performatifs en ce que son efficace porte sur la constitution du bénéficiaire, et surtout qu'elle est subordonnée à la disparition définitive de l'énonciateur, qui doit être mort. Quant à l'héritier ici désigné, une fois le testament ouvert et convenablement exécuté, c'est un regardeur d'un genre spécial, nommé dans les Instructions le « voyeur ». Il aura la jouissance du legs, une gisante obscène offerte à ses yeux, intouchable comme dans une vulgaire pornoscopie, et qu'il ne pourra en rien faire prospérer. La même autorité qui prescrit au lecteur des Instructions ce qu'il a à faire, fixe au regardeur d'*Étant donné...* sa position et son rôle : tu ne toucheras pas, tu ne tourneras pas autour du pudendum béant, tu ne bougeras même pas devant lui ; au contraire le Verre et les Notes des Boîtes exigeaient du regardeur et du lecteur la plus grande agilité, la plus longue mobilité des yeux, du corps et de l'esprit.

27

Transfert du récit sur l'image : à cette immobilité qui corsète le corps du regardeur et le transforme en voyeur, correspond la disparition complète, dans l'*Approximation*, du récit (même précaire) et des descriptions et projets qui accompagnaient celui-ci dans les Boîtes. Des modes d'emploi pour machinistes, expurgés de toute narration, préparent une scène insolemment figurative. C'est le rapport inverse de celui des Boîtes avec le Verre où la scène suggérée par le récit élémentaire de la mise à nu, que donnent les textes, est défigurée (défigurative) en agencements mécaniques insensés, et déréalisée par la transparence du support. Il est insuffisant, et en

partie inexact, de dire que la machinerie visible de la *Mariée*... passe dans les coulisses d'*Étant donné*...; il est notable en revanche que la fonction narrative, même déficiente, assurée par les Notes des Boîtes, est transférée à la scène visible de la dernière œuvre. Si une histoire est racontée ici, ce n'est plus au lecteur, c'est au voyeur. Elle n'est plus écrite; à lui de se la raconter; elle est virtuelle.

28

Premier groupe de charnières entre les deux ensembles: création en cours *versus* exécution après coup; spéculations pour soi *versus* prescriptions à faire observer par d'autres; discours narrativisé *versus* discours exécutoire; aplat non figuratif *versus* volume réaliste. La charnière paraît ainsi aisée à déterminer, et très peu paradoxale logiquement: c'est un groupe de disjonctions exclusives fortes. La dernière œuvre tournerait résolument le dos à la précédente.

29

Décisions logées dans le titre: pourtant il s'agit d'une histoire, et de la même ici et là. *Étant donné* 1) la chute d'eau, 2) le gaz d'éclairage (noter que la graphie de Duchamp place toujours le 2) sous le 1), et non à côté est une citation fragmentaire d'une Note de la Boîte Verte (1934: DDS 13-11), qui se présente sous deux versions, l'une intitulée «Préface», l'autre «Avertissement». Ce titre général est par ailleurs monnayé en deux sous-titres: «*Étant donné le gaz d'éclairage*» (DDS 76) introduit au récit, étendu sur plusieurs Notes, des transformations subies par le gaz: «*Étant donné la chute d'eau*» (DDS 89) forme le titre d'une Note unique qui porte deux croquis, l'un du «Moulin à eau paysager», l'autre d'une sorte de jet d'eau arrivant de loin en demi-cercle «par dessus les moules mals».

Préface

1

Étant donné 1^o la chute d'eau
2^o le gaz d'éclairage,
^{on déterminera} nous déterminerons les conditions,
du Repos instantané (ou apparence allégorique)
d'une succession [d'un ensemble] de faits divers
semblant se nécessiter l'un l'autre
par des lois, pour isoler le signe
de la concordance entre, d'une part,
ce Repos (capable d'excentricités innombrables)
et, d'autre part, un choix de Possibilités
légitimées par ces lois et aussi les
occasionnant.

Que Duchamp choisisse cette Préface ou cet Avertissement pour titre de la dernière œuvre implique plusieurs décisions: 1) le titre en sera plus logique (voir ici paragraphe 9) que narratif, ce qui concourt avec l'élimination du récit dans l'écrit; 2) renvoyant à un avertissement précédent touchant à la problématique qui a présidé à la fabrication du Verre, il en annonce donc la reprise à neuf, le recommencement; 3) cette problématique de l'Avertissement étant de nature théorique, le titre de la dernière œuvre devra relier le dispositif spéculaire qui est celui de sa plastique avec les spéculations antérieures; 4) «eau» et «gaz» appartenant l'un et l'autre à la région célibataire du Verre, le titre indiquera qu'en dépit des apparences, l'espace où s'exhibe à plein l'intimité femelle est celui des hommes seuls.

Fac similé de la note de Marcel-Duchamp intitulée *Préface de la Boîte Verte*.

30

Explication du titre. Le texte de la Boîte Verte est dominé par l'analogie photographique: «Repos instantané (...), meilleure exposition du Repos extra-rapide [de la pose extra-rapide]... exposition extra-rapide» d'une part, et de l'autre «*Étant donné le gaz d'éclairage* (...)», repris en «Soit, donné dans l'instant...» ces termes circonscrivent un problème: celui de l'impression d'une surface

Mouvement
 Etant donné ^{dans l'obscurité} la chute d'eau
 Soit, donné ^{le gaz d'éclairage, dans l'obscurité}
 on déterminera les conditions de l'exposition
 extra rapide (= ^{renouveau} ^{allegorique} ^{allegorique}) de plusieurs
 collisions ^{attentats} semblant se succéder rigoureusement
 chacune à chacune suivant des lois, pour
 isoler le signe de la concordance entre cette
 exposition extra-rapide (capable de toutes les
 excentricités) d'une part et le choix des possi-
bilités légitimées par ces lois d'autre part.

- comparaison algébrique
 $\frac{a}{b}$ a étant l'exposition
 b " les possibilités
 le rapport $\frac{a}{b}$ est tout entier, non pas dans un
 sens $\frac{a}{b}$ mais dans le signe qui sépare
 les a et b , a et b étant commes, ils deviennent
 des unités et perdent leur valeur numérique ^{relative}
 ; reste le signe qui les sépareit (signe de la
concordance ou plutôt de la discordance)

Fac-similé des notes de
 Marcel Duchamp intitulées
 Avertissement et Comparaison
 algébrique de la Boîte Verte.

sensible, plongée dans l'obscurité, par les rayons lumineux émanant des mouvements contraires d'une chute d'eau et d'une combustion de gaz. Le temps d'exposition ou de pose devra être extrêmement bref. L'intérêt de Duchamp pour la fixation du mouvement sur une surface n'est pas nouveau, il commande ses études à partir de 1911. A retenir seulement qu'après des essais d'inspiration chronophotographique, il se tourne vers une solution qu'on pourrait appeler acinématique, et dont l'axiome serait : à mobile très vite, temps d'exposition très court, mais image immobile.

Première approximation insuffisante. Les mouvements contraires de chute et d'ascension (eau et gaz) donnent lieu à «une succession [un ensemble] de faits divers semblant se nécessiter l'un l'autre par des lois», ou encore à «plusieurs collisions semblant se succéder rigoureusement chacune à chacune suivant des lois». Ce ne sont donc pas les mouvements qui devront être fixés sur la surface sensible, mais leurs collisions (dites aussi «attentats»); ou plus précisément, la séquence de ces collisions. Cette séquence est constituée d'une succession de contacts («faits divers») entre eau et gaz; elle n'est pas un mouvement simple, soit un rapport entre un espace et un temps, mais un mouve-

ment de deuxième degré (apparent), constitué par le rapport entre le temps pris par la série dans son ensemble et les positions spatiales diverses qui résultent de chacune des collisions. Dans un tel mouvement, le temps semble soumettre le divers des figures du contact eau/gaz à des lois rigoureuses, puisque l'ensemble suggère l'unité d'une consécution.

Vient alors l'énoncé du projet proprement dit: les conditions de temps de pose nécessaires pour fixer le temps de la séquence des collisions étant «déterminées», on isolera «le signe de la concordance entre cette exposition extra-rapide (capable de toutes les excentricités) d'une part et le choix des possibilités légitimées par ces lois d'autre part». Il est précisé peu après que si l'on appelle a l'exposition et b les dites possibilités, le «signe» recherché est à identifier comme la barre du rapport a/b . Ce qui rend l'énoncé de l'Avertissement passablement tautologique, car l'exposition n'est autre que le temps de pose et le choix des possibilités consiste d'abord à déterminer les paramètres spatio-temporels (comme: durée, fréquence, amplitude) de la suite des collisions, soit les «lois» qui la constituent comme telle. Si bien qu'en remplaçant les valeurs par les lettres a et b qui leur correspondent, on obtient: déterminer

le a de b pour isoler le signe de la concordance entre a et b . Et en développant : étant donnée une suite de rencontres des mouvements contraires de l'eau et du gaz, déterminer le temps d'exposition qui soit en concordance (mais le mot va être rejeté) avec les paramètres temporels de la série de ces rencontres.

Comme il s'agit d'enregistrer une série de faits divers, il est légitime de penser que le temps de pose ne sera pas une durée simple d'exposition, mais un rythme déterminant l'alternance des ouvertures et fermetures de l'objectif aux rayons lumineux émanant de la série. Ce qui nous ramène au chronophotographe et au cinématographe. Et Duchamp y a songé : « Faire un tableau de sculpture comme on enroule une bobine de film-cinéma — à chaque tour, sur une grande bobine (plusieurs mètres de diamètre si nécessaire), une nouvelle *vue* continuant le précédent tour et le reliant au suivant » (DDS 107) ; mais il ajoute : « — cette continuité pourra n'avoir rien de commun avec celle du film cinématographique ou y ressembler ». La question décisive est de savoir si la surface portant les photogrammes doit être vue en mouvement ou en repos ; il suffit qu'elle soit animée, et d'un mouvement identique à celui de la prise de vue, pour que soit créée aux yeux du regardeur l'illusion du mouvement réel (celui des collisions). Cette illusion implique qu'il n'y a plus de « signe » perceptible d'une quelconque « concordance » entre le temps de pose et le temps du sujet enregistré. Mais si la surface d'inscription conserve ensemble, immobiles, les traces impressionnées, non seulement ce signe restera perceptible, mais il apparaîtra comme ce qui détermine l'apparence « des lois «allegoriques» du mouvement «réel». Et c'est pourquoi les «lois» des

collisions ne font que « sembler » légitimer le « choix des possibilités », elles sont de fait aussi bien « occasionnées » par lui, car les caractéristiques de la prise de vue organisent le sujet (ici la série des collisions) tout autant que l'inverse.

Or le Verre est bien en effet ce signe isolé, surface sensible (rétine) immobile où viennent s'inscrire les faits divers du récit selon des possibilités minutieusement choisies par Duchamp, et telles que le regardeur n'aura littéralement rien à voir s'il les néglige. Mais *Étant donnés...* ?

31

Inversion du rapport de l'apparence et de l'apparition : la dernière œuvre paraît tout au contraire effacer ce signe et ne donner à voir que la séquence ou récit des collisions. Sa plastique semble contredire parfaitement son titre, si on l'entend comme on vient de le faire. C'est ce qu'on comprendra plus facilement si l'on se souvient que dans l'Avertissement la pose est dite aussi « apparence ». Duchamp oppose constamment l'apparence d'un objet à son apparition. La première est « l'ensemble des données sensorielles usuelles permettant d'avoir une perception ordinaire de cet objet » (DDS 120), la seconde est le « moule (formel) » de la première, par exemple l'image 2-dim en perspective d'un objet 3-dim, ou encore son « négatif (photographique) ». Le rapport a/b de tout à l'heure est celui de l'apparence et de l'apparition. Le Verre montre les apparitions des apparences, il est comme le négatif des deux ensembles d'objets, célibataires et mamecs, qui d'autre part relèvent d'espaces différents. *Étant donnés* paraît tout au contraire proposer la seule apparence de ce qu'il faut voir. Ce que le regardeur voit sur le Verre, c'est l'œil, et même le cerveau en train de composer ses objets, il voit les

Fac-similé de la note de
Marcel Duchamp portant
le schéma du *Combat de
Boite*.

images de ceux-ci impressionner la rétine et le cortex selon des lois de (dé)formation qui sont les leurs et qui organisent la paroi de verre. Mais quand le voyeur met ses yeux dans les trous de la porte espagnole, il semble n'avoir qu'une «perception ordinaire» des objets qu'il voit. Le Verre, étant la pellicule, donne à voir les conditions d'impression qui règnent à l'intérieur de la boîte optique; *Étant donné*..., étant cette boîte réglée sur son champ, montre les objets qui y apparaissent vus de son intérieur.

La fonction dominante dans les titres est inverse par rapport à celle qui gouverne les œuvres plastiques: narrative pour l'œuvre d'ascèse, elle est logique pour l'œuvre de séduction. Si le logique est au narratif ce que l'apparition est à l'apparence, on dira que le tableau des apparitions porte un titre d'apparence, et le monument des apparences un nom d'apparition. La charnière d'exclusion entre les deux œuvres opère donc dans ce double registre aussi; mais elle fonctionne dans les deux sens, et comme les titres ne sont pas moins importants que les œuvres qui les portent, cette réversion interdit de prendre le montage illusionniste d'*Étant donné*... pour un banal traquenard à séduction.

32

Suit une série d'opérations faisant charnières entre le chariot du Verre et le bâti d'*Étant donné*... L'hypothèse est que le «bâti» (ainsi l'écrit Duchamp, pourquoi?) d'*Étant donné*... qui occupe, renferme en lui et s'ouvre sur un espace 3-dim, et dont le volume n'est pas sans analogie avec celui du chariot du Verre, est une machine célibataire. (Et qu'il est à lui-même sa propre Boîte.)

a) Ce chariot «se présente en costume d'Émancipation, cachant dans son sein le paysage du moulin à eau» (DDS 88). Dans le Verre, le moulin seul

est visible, non l'eau ni le paysage. Dans *Cols alités*, émerge le paysage. Dans la dernière œuvre, le paysage et la chute d'eau, sinon le moulin, sont en pleine lumière, comme toile de fond. On se souvient que le jet d'eau devait provenir du fond de l'horizon célibataire, pour venir choir au premier plan, dans le bâti du chariot. L'espace scénique d'*Étant donné*... serait encadré dans quelque chose comme le parallélépipède droit du chariot (bien que ce ne soit pas exactement le cas; mais l'hypothèse est seulement heuristique). Il aurait pour horizon le paysage, ici sorti de sa cache.

b) Le point de fuite du «cube» (au sens perspectiviste) d'*Étant donné*... serait donné par la vulve. Perspective légèrement plongeante, l'œil du voyeur étant placé plus haut (1,536 m) que la table qui supporte le nu; c'est l'inverse du rapport des altitudes respectives des célibataires et de la mariée dans le Verre. Mais la position du point de fuite ne pourrait être vérifiable que par photo (ce à quoi l'*Approximation* nous invite fréquemment).

c) La double paroi, porte avec les deux trous du voyeur et mur de briques avec son échancrure, serait l'analogue dans l'espace célibataire, de la double paroi du Refroidisseur qui sépare le haut et le bas du Verre. «Ce refroidisseur sera en verre transparent. Plusieurs plaques de verre les unes au-dessus des autres» (DDS 59). Ici, où la machine ne fonctionne qu'à l'horizontale, lesdites plaques seraient les unes derrière les autres, comme des lentilles d'appareil optique, qu'il faut donc imaginer placées aux trous de la porte et dans la brèche du mur.

d) L'interstice imperceptible, écrasé entre les deux plaques transversales (c'est-à-dire la ligne transversale médiane, ici parapgraphe

Point du jeu par le centre gravité

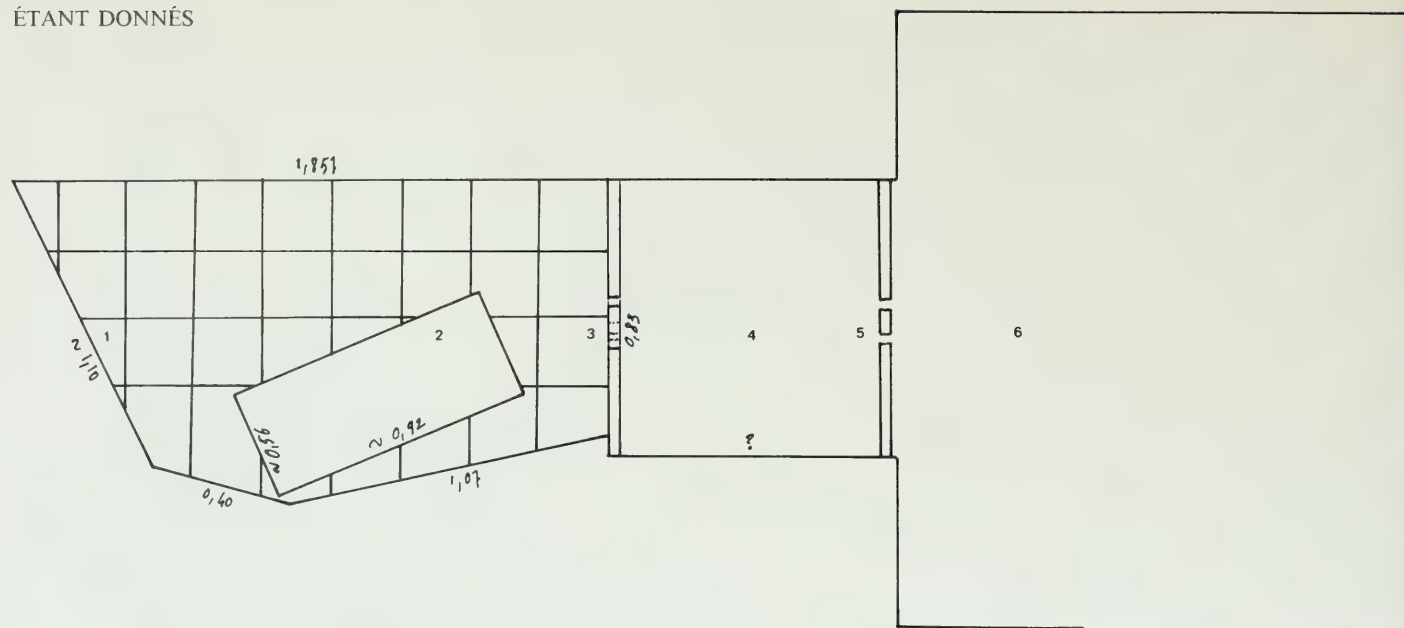
Vêtement de la marée



Les pts A, B, C, sont dans un même plan vertical

- Combat de base : Trajectoire de la 1ère combat:
A déport - choc de balle au Sommet - Déplacement
du système horlogerie et chute en B.
- B. 2^e attaque télévisuelle - choc au 2^e Sommet et
déplacement du 1^{er} Beller - chute en C.
- C. direct au 3^e Sommet - Déplacement du
2^e Beller.
- 1^{er} et 2^e Beller descendant après le choc
de la balle de combat au 2^e et 3^e Sommet.
Cela descendra en même temps le vêtement de la marée
que les beller fonctionneront. Le jeu de cartes
degarité, ayant pas 3 points d'appui sur ce
vêtement d'ense au pied des beller descendants
commandé par la mise à nu.
- Report on acier rouge actionnant tout le système
à horlogerie — Les roues dentées
~~seulement~~ remontrant, pas crémaillère, les beller
descendants.
- T et T' charnières de déclenchement des beller qui, pendant
leur point d'appui par le choc de la balle de combat en X
et X', descendant.
- R et R' - position engrenée de la transmission rouge au
système crémaillère - R' position de garée par
suite du choc au 1^{er} Sommet de la balle de combat.
- A B et C vont en D'G et, comme une porte, se font ouvrir
en D'G (Formule géométrique) pendant le temps de la balle
de marée au 2^e déclenchement à nu.

manuel Duchamp, 1913



21) aurait pour analogue la chambre noire qui dans *Étant donnés* sépare porte et mur : la porte est l'horizon célibataire du Verre, le mur les Vêtements de la mariée, soit respectivement la transversale inférieure et la supérieure. Cette distance immuable cloue les yeux à leur point de vue et la femme à son point d'exhibition optimum (point de fuite). Le voyeur est un regardeur sans dimension, réduit à son point.

e) Les trous dans la porte et la brèche dans le mur de briques : le *Combat de boxe* a ouvert l'horizon célibataire en soulevant les deux béliers qui le ferment, à coups de bille (d'œil) ; et les vêtements de la mariée, soutenus par ces béliers, ont été dégrafés. Le *Combat de boxe* est un «rouage lubrique» (DDS 59). Inexécuté dans le Verre, il n'est pas visible dans *Étant donnés* parce qu'il est ce qui fait voir.

f) Mais pour un instant seulement : un ressort devait refermer les orifices en faisant retomber les béliers. Ce ressort marque le destin réservé ici au voyeur : il voit tout d'un coup, dans l'instantané de l'ouverture du diaphragme. De ce fait il ne voit pas plus que ne voit une pellicule sensible, il est impressionné, comme elle. Augenblick, point de temps.

g) Le périmètre du diaphragme est donné

par le contour irrégulier de la brèche. «De l'accouplement de ces deux apparences de la virginité pure [celle de la mise à nu par les célibataires, celle imaginative-volontaire de la mariée] de leur collision dépend tout l'épanouissement (...)» (DDS 63). La brèche résulterait de cette collision. Elle détermine le cadre de l'apparence, elle est le moule ou l'apparition de l'épanouissement. Mais il n'y a d'yeux que pour celui-ci.

h) Si la porte correspond à la ligne d'horizon célibataire du Verre, et si la chute d'eau qui devait venir tomber au premier plan sur le moulin est rejetée au fond dans la dernière œuvre, c'est que l'espace du bas est ici pris à revers : le voyeur regarde à partir de l'équivalent de la transversale inférieure, du «fond» du Verre, en direction de son avant-scène. Il devrait voir... le regardeur du Verre. L'étonnant est qu'il voit la femme qui devrait être à la fois derrière lui et au-dessus de lui. En tout cas il a fallu qu'elle tombe.

i) Le dispositif serait spéculaire (et non plus «miroirique»). Le plan de la brèche serait celui d'un tableau qui couperait les pyramides vivantes ayant pour sommets les trous du voyeur. Dans une organisation de ce type, le point de vue et le point de fuite sont symétriques : s'il est vrai que le second est la vulve, celle-ci est l'image spéculaire des yeux

Plan d'*Étant donné*s... (reconstitution J.F.L.).

N.B. : Les mesures en mètres sont celles données par Duchamp, ou bien ont été calculées à partir de celles qu'il donne en inches. La mesure de la profondeur de la chambre noire manque ; on l'a supposée cubique. (En réalité, elle est de 1,60 m. N.D.L.R.).

1. Monture du fond portant ciel, paysage et chute d'eau
2. Mur de briques et brèche
4. Chambre noire
5. Porte de bois et trous du voyeur
6. Salle du musée, vide

voyeurs ; ou : quand ceux-ci croient voir la vulve, ils se voient. Con celui qui voit.

j) Seulement le plan de ce tableau perspectiviste reste virtuel, il n'y a pas de verre ni aucun support dans la brèche du mur sur lequel s'inscriraient les projections planes du nu 3-dim. C'est certes là que s'installerait le portillon de Dürer, comme le suggère Jean Clair. De même c'est à la place des œilletons qu'il faudrait placer l'appareil photo si l'on voulait photographier la scène (une fois les panneaux supérieurs de la porte écartés sur leurs glissières : Cinquième Opération de l'*Approximation*). Reste que la vitre n'y est pas.

k) Le lino à carreaux noirs et blancs placé sur le sol de la scène est entièrement invisible, comme doit l'être le carroyage qui sert à monter la perspective chez Alberti et les autres. Comme l'axe de vue sur le nu est légèrement plongeant, le plan du fond portant ciel, paysage et chute d'eau devra être monté un peu incliné vers l'arrière « angle avec le sol, 91 ou 92° », *Approximation*, page 2. Duchamp rouvre ainsi l'angle que forme ce plan avec les rayons visuels, pour creuser la profondeur du champ. A Vicence, Scamozzi relève les planchers des *scenote* du Teatro Olimpico pour obtenir le même effet. A porter encore au compte illusionniste, un léger redressement vers l'avant du nu sur la table à vérifier.

l) Charnière perspectiviste : le 3-dim réel (sujet) est projeté sur du 2-dim réel (support) ; celui-ci donne un effet optique de 3-dim (virtuel : surface). Charnière d'*Étant donné*s... : le 3-dim réel (le sujet qu'est le nu dans les buissons, et l'espace de la scène) donnerait un effet optique de 2-dim (virtuel : la surface d'un support placé dans la brèche, mais inexistant).

m) A corriger ainsi : Charnière Duchamp dans le bas du Verre : c'est la charnière perspectiviste avec une articulation supplémentaire : le 3-dim virtuel de la surface donne un effet optique de 2-dim (à cause de la transparence du support, et du traitement des figures analogues à celui d'un « bleu » d'architecte). Charnière Duchamp dans *Étant donné*s... : le 2-dim virtuel est traité pour produire un effet optique 3-dim virtuel, selon le modèle du dispositif stéréoscopique (D'Harcourt et Hopps)* ou anaglyphique (Jean Clair)** Ce modèle exige deux œilletons, et non un seul. Allusion encore à ce modèle, le fait que le bâti est soutenu dans sa longueur par deux montants rouges, et le spot éclairant le sexe par un montant vert : cette opposition chromatique renvoie aux cartes postales à effet stéréoscopique, comme *Pharmacie* (1914), mais également aux *traffic lights* du chemin de fer de Paris à Rouen : elle signale donc en outre les pôles élémentaires de la cinématique, mouvement et repos.

nn) En regard de la fantasque charnière d'espaces pluri-dimensionnels qui multiplie le Verre (cf. paragraphes 13 à 21), la dernière fantasque stéréoscopique d'*Étant donné*s... En face de l'ascétisme tourne contre les habitu-

* *Étant donné*s... « La chute d'eau », le jeu d'éclairage. Reflection on a New Work by Marcel Duchamp. *The Art of Marcel Duchamp*, p. 108.

** *Marcel Duchamp, l'œuvre, la pensée, la personne*, p. 108. Pour plus de détails, voir l'ouvrage cité.

des visuelles et de la sévère pédagogie machinique, la pornographie du voyeurisme et la furtive machination exhibitionniste. À côté des rigides orthogonales du Verre, l'irrégularité de la brèche dans le mur, et celle du pentagone que forme l'espace scénique où est placé le nu (ici paragraphe 47).

o) Dans le Verre, la pellicule sensible recevant les impressions était la surface vitrée elle-même; dans *Étant donné*s... c'est l'œil. Renversement avant/arrière (voir *h* ici). En outre la pellicule de verre portait ostensiblement les marques des conditions d'exposition et d'impression auxquelles elle était soumise; et donc le Verre n'était pas seulement la pellicule, mais l'appareil enregistreur avec tous ses réglages impliqués. Dans la dernière œuvre, ces conditions sont invisibles comme l'appareil; celui-ci commande la vision.

p) De là la réversion des temps. Celui du regardeur se dépense et se «retarde» dans les mouvements d'œil, de corps, d'intelligence nécessaires à la pénétration du Verre: l'œuvre s'enveloppe de la longue durée d'un parcours de réseaux. Au voyeur d'*Étant donné*s..., il n'est rien laissé d'un tel temps, nul besoin que des écrans tombent, que des angles de vue se corrigent pour arriver à distinguer, il n'a plus qu'à voir d'un seul coup et sur-le-champ, impitoyablement. Furtivité soudain vaine, foudroyée.

q) Mais alors *Étant donné*s... ne romprait nullement avec l'ascétisme du regard que poursuivait le Verre, il l'accomplirait là où le Verre le manque, dans l'ordre temporel. Soit le désir de prendre et d'identifier par la vue: la stupidité de ce désir accompli serait plus radicale que l'intelligence du même désir repoussant sans fin de s'accomplir. Plus radicale en matière d'ascèse par rapport aux sens (significations, sensibilités, sensualités)

que n'est la rigidité critique «huguenote», telle serait la scène païenne.

33

Charnières portant sur thèmes, éléments et matériaux: le nu invalide. Le nu 3-dim d'*Étant donné*s... est incomplet: la tête est formée de deux coquilles lisses; manquent l'avant-bras droit, la cheville et le pied droit, le pied gauche. Cependant le même objet apparaît complet à l'œil du voyeur, les parties absentes étant cachées. La mariée de son côté est «incomplète»: appareil génital et seins. Mais les deux incomplétudes ne sont pas congruentes: l'une est masquée par les angles morts du cadrage et les écrans du décor, tandis que l'autre est une déconstruction plane parfaitement visible. Les deux femmes sont invalides, et toutes deux par projection, mais celle du Verre parce que son modèle 4-dim est intraduisible dans l'espace perceptif, celle de la scène parce que son voyeur est dans l'impossibilité de la circonvenir. Méta-géométrie d'un côté, défaut de mobilité de l'autre. Ironie là, ici humour?

34

La poupée démontable a des charnières de montage qu'il faudra masquer: «Cette jointure [de la jambe gauche] avec la cuisse qui n'est pas très exacte sera cachée par des branches et des feuilles mortes» (12^e Opération de l'*Approximation*); «La jointure au coude, trop visible, sera cachée par le buisson n° 4» (13^e Opération); le fil alimentant la lampe électrique faisant office de manchon à gaz est «à cacher sous le bras» (*ibid.*). La mèche de cheveux, fixée à la tête par une épingle à linge, et qui tombe sur la gorge, permet de camoufler la jointure du cou. Ce n'est pas seulement le cadrage, mais les accessoires du décor qui doivent effacer le caractère démontable et montable du nu. Que la femme du haut du



Verre soit en pièces détachées, sa facture n'en faisait pas mystère.

35

Le mannequin déposé. Le nu est creux. Une «épine dorsale» constitue son armature cachée à l'intérieur. Il repose sur sa table par trois points d'impact (comme le Jongleur de gravité : voir *DDS 46* ; comme la Broyeuse de chocolat ?) et par un volet mobile dont il est dit : «quand il [le nu] est en place, relever le volet charnière qui soutient la barre (épine dorsale) sans trop enfoncer» (11^e Opération). Le moulage léger ainsi suspendu, comme l'est la mariée, doit pourtant produire sur l'œil un «effet d'enfoncement dans les buissons» (10^e Opération) ; ceux-ci paraîtront l'envelopper ; certains seront même fixés à ses flancs au lieu de l'être à la table.

36

L'obscénité. Le Pendu et la Voie lactée sont aériens, la mobilité est leur origine et leur destination. Le nu est écrasé dans les buissons. Après avoir décrit les deux désirs hétérogènes qui contribuent à l'épanouissement, Duchamp note dans la Boîte Verte : «Le dernier état de cette mariée [nue *biffé*] à nu avant la jouissance qui la [fait *déchoir biffé*] ferait déchoir (fera déchoir)» (*DDS 64*). La femme jouit, donc elle est tombée dans l'espace 3-dim célibataire, et c'est cela, sa nudité. Ou : si elle est visible dans cet espace, ce ne peut être que nue, et il faut alors croire qu'elle jouit.

La vulve qu'on ne peut manquer de remarquer, on ne voit que ça, est dépouillée de toute fourrure (alors que les aisselles sont garnies, ce n'est pas une enfant), les cuisses sont écartelées, les grandes lèvres en érection sont ouvertes, elles laissent apercevoir non seulement les petites lèvres tumescentes, mais l'orifice béant du vagin et même les bulbes

vestibulaires gonflés, autour de la commissure inférieure. La vulve élève la vue ? ou : la vulvée lève la vue ? Un repentir de Duchamp nous attire dans ce dernier sens : «15^e Opération : *Réglage général* : (...) les cheveux (changer en blond sale) (...)» (*Approximation*), alors que les photos du premier montage offrent une brillante chevelure châtain.

37

La vitesse. Enfin, c'est un «nu vite». A propos de *Le Roi et la Reine entourés de Nus vites*, Duchamp dit : «Le titre *le roi et la reine* était une fois de plus emprunté aux échecs, mais les joueurs de 1911 (mes deux frères) ont été éliminés et remplacés par les pièces d'échecs (roi et reine). Les *nus vites* sont une envolée imaginative introduite pour satisfaire ma préoccupation de mouvement toujours présente dans le tableau» (*DDS 223*). Ici il ne reste que la reine, qui est faite mat (ou *mate* ?) d'un coup sur l'échiquier de lino. «Vite», c'est instantané. «Durée plastique, temps en espace» (*DDS 109*). L'interminable strip-tease de la mariée dépense un infini de temps dans les yeux et la tête de ses regardeurs ; le déshabillage détermine un délai. La nudité ne peut être que ponctuelle, un éclair juste après quelque chose et juste avant quelque chose.

38

Suite des charnières portant sur thèmes, etc. : les buissons. Fourrure pubienne déplacée ? «Abo-minables fourrures abdominales ? Ou bien : l'école buissonnière ? Ou bien : retour du *Buisson* (1910-1911), allégorie de deux femmes, nues, l'une agenouillée, impubère, l'autre matrone debout chaperonnant la première, les deux sœurs ? Buisson ardent allégorique du passage de la vierge à la mariée ? Du *Buisson* date l'importance nouvelle donnée au titre : couleur invisible ajoutée au tableau (*DDS 220*). Ou les buissons de l'invisible pay-



sage hivernal de la *Mariée*, ses «rameaux givrés» (DDS 64), signalant la froideur opposée par la femme (mais les feuillages du paysage célibataire sont de grand été)? Ou simplement, les buissons sont des cache-jointures et des verrouilleurs de vue sur vulve? Ou encore: ils aggravent le glabre de la motte? Ou: tout cela à la fois. Ou: un peu de cela. Charnière à démultiplier plus savamment. En tout cas les buissons lancent maints récits.

39

Suite...: le paysage proviendrait, pour son dessin, de *La Lune du 21 août 1953* (D'Harnoncourt et Hopps). Mais l'*Approximation* prévoit un effet de soleil sur le paysage. Pour sa matière il dérive du Verre: il contient du chocolat (et de la poudre de talc: chocolat au lait). Dans les Notes des Boîtes, le chocolat est l'objet sur lequel est thématisée la différence entre apparence et apparition, notamment chromatique (voir ici paragraphe 43). En ce sens le chocolat est au moins la couleur autonome par excellence, qui ne doit sa teinte qu'à elle-même. Dans *Étant donnés...*, il cesse d'être un thème pour le problème de l'apparition, sa matière seule est citée, encore est-ce très allusivement. Et le paysage qui fait citation est placé sous éclairage artificiel et réduit à n'être qu'apparence. Celle-ci se substitue à l'apparition comme la matière au chromatisme, et comme l'espace des étendues sensibles à celui des spéculations machiniques.

40

Suite...: la chute d'eau n'a pas été exécutée sur le Verre, et cela par stratégie ascétique: «Je ne me souciais pas de la représenter, pour éviter de tomber dans le piège du paysagisme» (DDS 225). Elle est une pièce éminente d'*Étant donnés*, édifiée selon la méthode des machines de music-hall et des publicités lumineuses: peinte sur verre, elle est éclairée

par transparence par une lampe dont la lumière est diffractée par un voile de plastique; l'impression de ruissellement est donnée par la rotation d'un cercle d'aluminium percé de trous et placé entre la lampe et le verso du support en verre. Aperçue dans un bar d'un village californien, une publicité des bières *Coors* vantait la fraîcheur de ses eaux de brassage en montrant une cascade animée selon le même principe; l'objet paraissait ancien. Duchamp fait allusion aux «réclames lumineuses» (DDS 101), mais c'est pour illustrer l'idée d'apparition. Il se reprend ensuite, pourtant, et en effet elles sont des exemples, tout comme la chute d'eau, de machines d'apparence. Deux remarques:

1) le disque fait allusion aux machines optiques, en particulier à la «rotative demi-sphère» et aux roto-reliefs: mais elles étaient des paradoxes optiques, le montage de la chute d'eau est un truquage visuel. 2) La chute d'eau est une force, dans le Verre, et elle n'a pas été davantage représentée qu'aucune des sources d'énergie que les récits de production appliquent aux machines du haut et du bas. *Étant donnés...* la fait passer à l'état de figure animée visible, tandis que toute trace de l'énergie qui l'anime et l'illumine et qui est la seule employée dans cette œuvre, l'électricité, est effacée sur la scène. Charnière redoublée qui par deux fois rabat les apparences par-dessus les apparitions, et nous plonge dans le plus spectaculaire des sens.

41

Suite...: le ciel de la dernière œuvre est une plaque de verre comme celui de la Voie lactée. Mais cette plaque est une face d'une boîte hermétiquement close dont la face inférieure est un carton bleu et qui contient une lampe fluorescente et des nuages en coton hydro-

phile (placés *ad libitum* par le monteur contre la paroi de verre ou sur le fond de carton). Le bleu de ce ciel est donc une couleur d'apparence dont la lumière est fournie par une source artificielle et la teinte obtenue par un réflecteur. Et cette teinte est ce même bleu que les Notes du Verre recommandaient d'«éviter (...) dans les mélanges à cause de sa tendance atmosphérique imbécile» (DDS 113). Quant à l'ouate des nuages, c'est encore une allusion : aux cylindres-seins, devenus Voie lactée, que Duchamp aurait un temps songé à fabriquer avec, sinon du coton, du moins du savon à barbe (DDS 108). Mais ici aussi l'apparence éclipse l'apparition.

42

Charnières portant sur lumières, couleurs, matières : le gaz, matière première des récits du Verre, est ici représenté en énergie lumineuse : le bec Auer est même le seul éclairage dont la source soit visible des trous du voyeur. Il n'est pourtant qu'apparence : comme toutes les lumières d'Étant donnés..., celle du brûleur à gaz est électrique. L'électricité était féminine dans les récits du Verre, et le gaz masculin. Dans les narrations que la scène de derrière la porte suggère au voyeur, il ne sera pas question d'électricité : les seules énergies personnifiées sont l'eau et le gaz, comme le titre le dit. Les instructions de montage ne cessent de démentir les récits virtuels provoqués par le spectacle d'Étant donnés... : alors que les récits recueillis dans les Boîtes guident le regardeur de la Mariée. Se confirme ainsi que la narration passe du côté de la représentation, et le texte du côté des machineries. Mais que cela ne fasse pas oublier ceci : dans ce double passage inverse, la narration devient virtuelle et la machinerie invisible.

43

Mêmes charnières : la couleur en général est ici

traitée en apparence. Duchamp nomme ainsi celle qu'un objet reçoit, l'apparition chromatique étant au contraire «en couleurs natives» (DDS 121), celles «qui se trouvent dans les molécules». A vrai dire ces dernières «ne sont pas des couleurs (...), ce sont des foyers lumineux produisant des couleurs actives, c'est-à-dire une surface chocolat-natif sera composée d'une sorte de phosphorescence chocolat (...)» (*ibid.*). Elles sont des «sources lumineuses colorantes et non pas des différenciations dans une lumière uniforme (lumière du soleil, artificielle, etc.)» (DDS 117-118). Les propriétés de tels foyers échappent nécessairement aux yeux, qui ne connaissent que les apparences. Elles ne sont saisissables que par l'intelligence : «Il y a une certaine inopacité, une certaine considération froide, ce colorant n'affectant que des yeux imaginaires dans cette exposition» (DDS 118). C'est en recourant au lexique, en se tenant à l'écart de toute expérience visuelle, qu'on doit arriver à concevoir des «équivalents» de ces couleurs actives, «lesquelles ne se voient pas» (DDS 110) : «les couleurs dont on parle», «je veux dire, précise Duchamp, la différence qui existe entre le fait de parler d'un rouge et celui de regarder un rouge» (DDS 118). C'est pour cette même raison qu'inversement Duchamp cherche une transcription en couleurs ou en photographes de l'alphabet, et même de la «grammaire», dans lesquels devait être cette l'inscription d'en haut DDS 48, 109-111. C'est aussi pourquoi dans les Notes des Boîtes Verte et Blanche, il emploie souvent l'allemand pour désigner les tons. Dans l'*Approximation*, les rares notations de couleur sont faites en anglais. Est-ce le signe d'un intérêt persistant pour l'apparition chromatique ? A l'intention du machiniste électrique peut-être, sûrement pas à destination du voyeur, voué aux lumières uniformes et artificielles.

aux tons locaux qui captivent l'œil, aux chromatismes les plus connotés : à toutes les apparences.

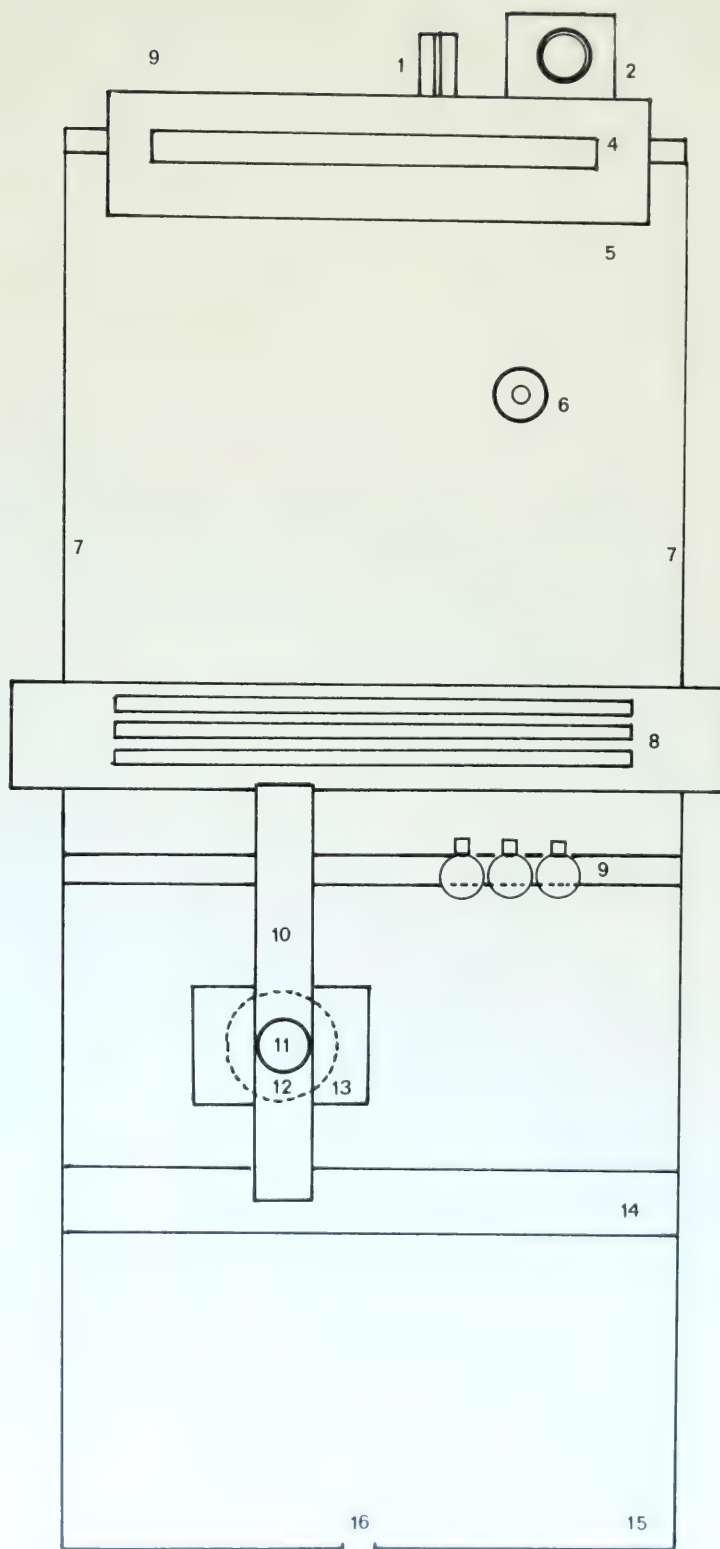
44

Mêmes charnières : les couleurs particulières sur la scène d'*Étant donnés...* sont, outre le bleu du ciel, le rose et le vert, comme dans les anaglyphes. La page 20 de l'*Approximation* porte le schéma du montage électrique d'ensemble. Le vert célibataire : « Bec Auer : verre de lampe rond, à l'intérieur : un manchon de bec de gaz et dans le manchon une petite ampoule électrique, peinte en vert pour donner l'illusion de la lumière du gaz. » Le rose de la mariée : au-dessus du nu, trois fluorescents : 1) une daylight très blanche, 2) « a pinkish daylight named 4500 white », 3) idem : chacune de 40 watts. Dans la Boîte Blanche (DDS 116), la mariée déjà (mais c'est peut-être encore la mariée du *Passage de la Vierge à la Mariée* de 1911) a pour couleur « leitmotiv » le rose (« obtenu par Blanc d'argent et Lichtocker Gebr. ») ; au contraire les célibataires sont voués au « foncé », dans lequel entre toujours le bleu de Prusse, parfois le vert. On ne peut pourtant pas dire que le registre chromatique soit conservé dans *Étant donnés...* ; seules le sont les appellations des couleurs correspondant aux deux pôles ; pour l'œil du voyeur, la scène du nu brille de tous ses feux blanc-rose. Le corps blême tombé dans le bâti 3-dim des mâles l'inonde paradoxalement du blason de ses teintes. Et la couleur portée par les célibataires, loin d'irradier leur espace, n'est qu'un piteux halo. Donc en matière de tons, la charnière entre les deux œuvres 1) maintient nominalement les blasons respectifs des deux parties ; 2) fait passer la dominante du haut du Verre dans cet analogue de l'espace du bas qu'est celui d'*Étant donnés* ; 3) éclipse la dominante admise

de ce dernier. Le voyeur n'a d'yeux que pour les couleurs de la femme ; les siennes sont exclues de son champ.

45

Mêmes charnières : les éclairages proviennent de deux sortes de sources : spots et fluorescents. Les uns et les autres peuvent être atténués par diffraction dans des écrans transparents ou renforcés par des réflecteurs. Les rayons de la lampe fluorescente qui éclaire la chute d'eau par transparence sont encore tamisés par un « film de plastique » (15^e Opération). Tout le fond de scène est soumis à une lumière claire, mais douce (« cool white »). A hauteur du nombril (manquant) du nu, l'éclairage se fait plus que brutal, agressif : trois fluorescents de 40 W chacun, trois « Century lights » de 150 W chacune, enfin « une spotlight » de 150 W nantie d'un réflecteur d'aluminium, si intense qu'un verre transparent placé au-dessous vient « protéger le nu de la chaleur ». Cette dernière lampe, note Duchamp sur le schéma de montage (*Approximation*, page 20) « doit tomber verticalement, exactement, sur le con ». Une « shade » en plastique blanc sera en outre « montée à part du bâtis (*sic*) général, qui sert à enfermer les lumières et les réfléchir avec plus d'intensité sur l'ensemble » (15^e Opération). Et pour renforcer la clarté de la scène, l'antichambre placée entre la porte et le mur ébréché est tendue de velours noir sur quatre de ses six faces (6^e Opération). Tout le système d'éclairage est donc fait pour s'emparer des yeux du voyeur et les conduire sans délai à leur point focal supposé, la vulve. Dans la *Mariée...*, Duchamp est à la recherche d'une « électricité en large » et d'un « retard en verre » ; ici il déclenche un flash, un punctum electricum, qui donne l'instantané d'une scène en « dur ».



Plan du montage des éclairages d'*État donnés...* (reconstitution J.F.L.).

N.B. : Ni la forme du bâti, ni les proportions n'ont été respectées.

1. Moteur animant le disque
2. Boîte à biscuits
3. Lampe fluorescente ronde
4. Fluorescent du ciel (40 W)
5. Paysage
6. Bec Auer
7. Barres rouges
8. Trois fluorescents (40 W chacun), un très blanc, deux rosés
9. Trois lampes (150 W chacune)
10. Barre verte
11. Spot 150 W qui *doit tomber verticalement, exactement sur le cou*
12. Réflecteur d'aluminium
13. Verre transparent
14. Mur de briques
15. Porte
16. Trous du voyeur

46

Mêmes charnières... : il faudrait examiner encore comment *les matériaux* sont transférés du Verre à *Étant donnés...* Distinguer les matériaux constitutifs du Verre et ceux des ateliers, des pièces et des matières premières dont parlent les récits des Boîtes, et pour lesquels Duchamp cherche à établir un système de traduction chromatique (du type : « Aciers blanc, jaune, noir, ocre (fond sombre) (...) Aluminium blanc, bleu de Prusse, jaune, ocre (...) » (DDS 114). De même dans *Étant donnés...*, distinguer les matériaux de construction et les matériaux sur scène. On trouverait probablement le même opérateur que précédemment entre les deux groupes : les matériaux constitutifs sont cachés dans la dernière œuvre alors que le Verre les exhibe, ceux qui sont associés aux récits de production sont médiatisés par les techniques d'« apparition » dans le Verre, ceux qui donnent lieu aux fantaisies narratives du voyeur du nu sont maquillés aux fins d'« apparence ».

47

Le volume du bâti devrait aussi être étudié en charnière avec le plan du Verre. Le périmètre du linoléum définissant la surface de la scène n'est pas rectangulaire, c'est un pentagone irrégulier, dont les trois angles obtus semblent ouvrir un coin où viendra se loger l'angle de la table du nu. Celui-ci se présente en biais par rapport à l'axe du bâti (vérifier si les œilletons de la porte ne sont pas eux-mêmes percés en biais, dans l'axe où se trouve le sexe, et non dans celui du carrelage). Une partie du corps débordé donc hors du cube de la scène, comme c'était le cas pour deux des Moules mâlic, ce que montre la vue en plan de la machine célibataire (DDS 61). Il y a aussi le biais de la paroi qui porte le paysage, qui l'éloigne de la perpendiculaire à

l'axe général dans l'autre sens, vers la droite. La question charnière serait : quoi de ce biaisage d'ensemble ? en quoi contribue-t-il lui aussi (avec l'éclairage, avec le cadre irrégulier, notamment) à narrativiser la scène ? Un nu entre dans le champ par la gauche ; comme la mariée du haut du Verre, il inscrit ses commandements muets dans l'espace selon la même direction que l'écriture.

48

Solutions : y a-t-il une méta- ou pata-charnière générale entre les deux œuvres ? 1) *Récit* : la femme du haut se laisse prendre, elle perd sa 4^e dimension, elle déchoit, c'est l'obscénité. 2) *Récit plus machineur* : le célibataire croit avoir la femme ouverte dans son viseur, c'est lui le con. 3) *Métarécit d'inspiration expressive* : le nu du champ, c'est son testament, et comme « d'ailleurs, ce sont toujours les autres qui meurent », ainsi que le déclare son épitaphe, ma tombe est nécessairement vide, je ne serai jamais mort, le bâti est mon cénotaphe. 4) *Métarécit d'inspiration expressive montable avec le précédent* : d'ailleurs vous ne me connaîtrez pas ; vous m'avez cru un ascète, me voici en costume d'Emancipation. 5) *Spéculation* : pour baiser l'œil, on peut le retarder, procédure du Verre ; on peut aller plus vite que lui, procédure instantanée. Mais on est ascétique dans les deux cas. 6) *Spéculation montable avec la précédente* : on peut aller plus vite que l'œil, non par ascétisme, mais par paganisme. C'est-à-dire : Duchamp comprend qu'en travaillant sur les projections 2-dimensionnelles, seraient-elles d'objets 4-dimensionnels, il ne s'émancipe nullement de la critique des sens qui est l'obsession métaphysique de l'Occident platonicien et chrétien, il la continue. S'il affirme, avec *Étant donnés...*, la représentation-narration dans toute sa force humoristique (l'humour anaglyphique), ce n'est pas pour dénoncer

les illusions dans la Caverne, ni même l'illusion de la Caverne, mais pour dire : cette projection-là n'est pas plus mauvaise qu'une autre, elle est aussi bonne, parce qu'il n'y a que des projections. Toute mise en perspective, y compris celle de notre optique la plus vulgairement massmédiatique, est l'imposition d'un ordre à des faits divers, et l'intéressant est que cet ordre n'a pas de raison. La charnière que fait le point du voyeur avec l'espace 3-dimensionnel vaut bien les charnières métagéométriques, puisqu'il n'y a que des charnières. Non pas donc le paganisme édifiant qui aura raison de Rome sous le nom de catholicisme, mais celui des jeux scéniques, que le premier a détruit et qui se consacrait à simuler les métamorphoses des divinités innombrables. Non Platon, mais Ovide et Apulée. Non Kant, mais le dernier Nietzsche.

7) *Ironisme* : « Donner toujours ou presque le pourquoi du choix entre deux ou plusieurs solutions (par causalité ironique) » (DDS 46). Laquelle donc de ces hypothèses sur la méta-charnière, et pourquoi ? Aucune d'elles, une autre, beaucoup ensemble, presque.

8) *Objection à 6) et réponse* : comment distinguer la narration-représentation humoristique de la crédule, et comment décider de celle que Duchamp nous lègue ? Grâce à ceci simplement qu'elle se redouble : le théâtre du nu dans le théâtre du musée, lui-même théâtre d'une autre chose qui sera encore un théâtre.

J

JARRY

par Jean Clair

On se contentera ici, pour marquer les rapports étroits qui unirent l'auteur du Surmâle et l'auteur de la Machine célibataire, d'un «renvoi miroirique» :

« Celui qui embrasse passionnément son Double à travers le verre, le verre s'anime en un point et devient sexe, et l'être et l'image s'aiment à travers la muraille. »

Alfred Jarry
(Les Jours et les Nuits)

« Quand on subit l'interrogatoire des devantures, on prononce aussi sa propre Condamnation. En effet le choix est aller et retour. De la demande des devantures, de l'inévitable réponse aux devantures, se conclut l'arrêt du choix. Pas d'entêtement, par l'absurde, à cacher le coït à travers une glace avec un ou plusieurs objets de la devanture. »

Marcel Duchamp
(Spéculations in A l'infinif)

»

L

LA FORGUE



“tout n’est
que célibat”

par Ulf Linde

Lorsqu’une tranche « contemporaine » pose son filigrane sur le passé, il arrive parfois que surgissent des correspondances qui donnent à d’anciennes œuvres une résonance toute moderne ; ce phénomène d’interférence s’est produit, par exemple, lorsque les surréalistes lurent *Les Chants de Maldoror* — Ducasse devint immédiatement un « contemporain ».

À partir du XX^e siècle, la durée de ces tranches « contemporaines » semble être plus brève. C’est ce qui explique que Duchamp ait été proclamé « contemporain » quatre fois au moins au cours de sa vie : par les cubistes, les dadaïstes, les surréalistes et les néo-dadaïstes des années soixante. Il a sans doute trouvé cet éloge *post festum* amusant, mais il ne pouvait guère se sentir profondément concerné. Sa vie durant, il n’a cessé de revenir à ce qu’il disait des 1915 : « C’est proet

sément parce que Rembrandt n’est rien de ce que la postérité lui a attribué qu’il subsiste. »

Si l’on prend bonne note de cette réflexion de Duchamp, on se doit d’essayer de décaper son œuvre de tous les filigranes ultérieurs, de tout ce que la postérité lui a attribué. On devrait retourner au point de départ et se demander quel était le code dont il se servait quand il déchiffrait lui-même ses symboles. Ce n’est pas facile : on relève des schèmes d’une période plus récente — schèmes qu’il s’agit d’abord de mettre en pièces, appareil qu’il faut démonter afin de pouvoir construire ensuite, avec les composantes élémentaires ainsi dégagées, quelque chose qui ressemble aux schèmes que le jeune Duchamp trouvait valables. (L’impressionnisme, par exemple, aurait été du nombre.) On n’a que trop souvent voulu voir en Duchamp un artiste qui anticipait, *ex nihilo*, les époques à venir, bien qu’il ait constamment nié que cela fût possible : « L’homme ne peut jamais s’attendre à partir du scratch ; il lui faut partir de ce qui a déjà été fait — de ready-mades comme l’on fait sa propre mère et son propre père. »

Le champ à explorer a plus d’un piège, mais il faut y pénétrer pour que le bavardage arbitraire suscité autour de Duchamp ait quelque chance de cesser. Peut-être alors que ce qu’Ezra Pound a écrit, il y a bien longtemps, s’avérera applicable au cas de Duchamp :

Le critique qui manque de maturité tombe constamment dans de tels pièges. « L’originalité », lorsqu’elle est on ne peut plus actuelle, est souvent pure parenté, et réside souvent en une attente de grain. L’innovation la plus dignement taxée d’excéntrisme est souvent essentiellement sur les traces ou dans l’orbite de la tradition, et ses détracteurs sont tout simplement des ignorants.

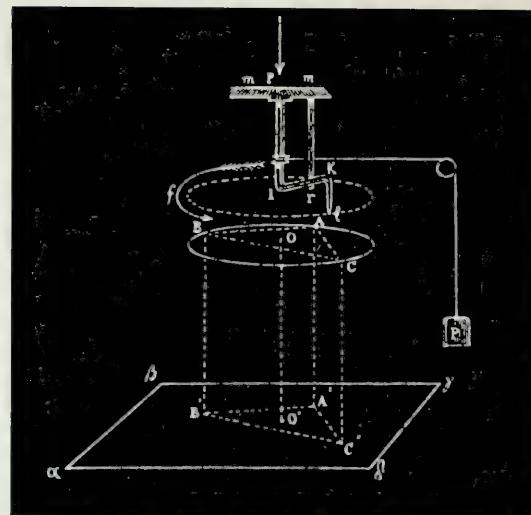
Dessin par F. Vallotton.

Non seulement les détracteurs... Pound a écrit ces lignes dans un essai consacré à Jules Laforgue, thème voisin du nôtre puisque Duchamp se trouvait, de toute évidence, « sur les traces » de Laforgue.

Dans le cas de Duchamp, il s'agit d'une parenté personnellement ressentie avec le poète son aîné, et non d'une dépendance, d'une « affinité de grain » qui n'est pas d'ordre formel, ou tout au moins qui ne l'est pas au premier chef. Ils avaient l'un et l'autre une profonde expérience de ce que Laforgue a décrit en ces vers :

Infini, d'où sors-tu ? Pourquoi nos sens
[superbes
Sont-ils fous d'au-delà les claviers octroyés,
Croient-ils à des miroirs plus heureux que
[le Verbe,
Et se tuent ? Infini, montre un peu tes
[papiers !

Il leur était impossible, à l'un comme à l'autre, de croire en un Dieu – « Ne dites pas cela !... C'est une invention de l'homme. Pourquoi parler d'une telle utopie ? » (Duchamp). Mais ils ne pouvaient pas non plus accepter que l'existence pût se réduire à ce que la prise de conscience la plus élevée – celle de la Science – est à même de saisir. La science n'était à leurs yeux que trop humaine ; il existait certes quelque chose hors de l'homme. « Et combien l'homme... Est trop anthropomorphe au-delà de lui-même. » (Laforgue). Duchamp employait le terme « anthropocentrique » : « une petite idée qui prête à rire, et je m'inclus dans cette plaisanterie ». Ils pensaient l'un et l'autre que la conscience ne fait que se retrouver elle-même, que se rejoindre dans la nature. « Tout est cercles vicieux » disait Laforgue ; et Duchamp : « c'est toujours tautologie ».



Existe-t-il, en fin de compte, quelque chose hors de cet appareil tautologique que constitue la prise de conscience ?

Oui, par-delà nos arts, par-delà nos époques
Et nos hérédités, tes îles de candeur,
Inconscience !

...j'y veux rêver à
L'ombre de tes maternelles protubérances,
En t'offrant le miroir de mes *et caetera*...

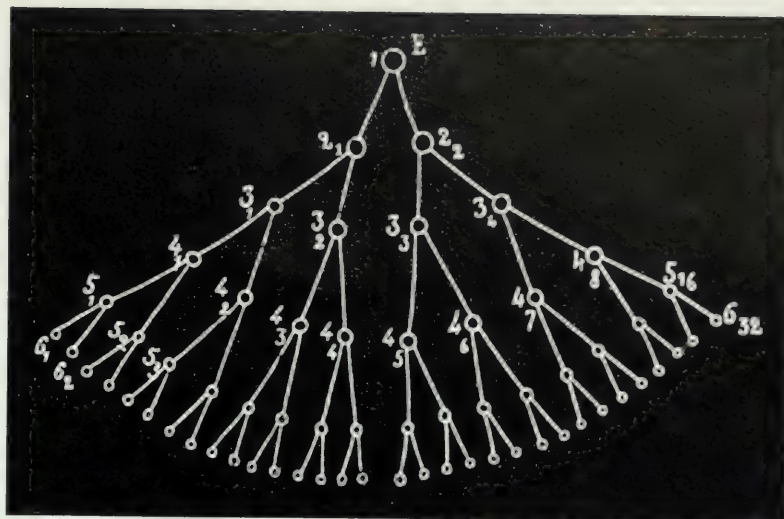
A plus d'un demi-siècle de distance, ces paroles de Laforgue allaient se répercuter dans l'écho que leur a donné Duchamp : « Vous voyez, ce célèbre *être*, c'est l'état conscient et, quand vous dormez, vous n'êtes plus. C'est cela que je veux dire – un état de sommeil... »

Mais Laforgue lui-même n'est pas sans condition. Il s'inscrit dans la tradition d'un Baudelaire, qui a écrit :

Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire
L'irrésistible Nuit établit son empire...

C'est dans cette même nuit que Laforgue laisse percer son ironique révolte, acte de résistant qui s'oppose à la puissance qui a occupé les cerveaux d'une certaine époque : la Science. Il en est ainsi, littéralement, depuis que le physiologue Claude Bernard a montré que la physiologie du cerveau suit les lois de la physique... – « Malédiction ! La pierre voudrait se soustraire aux lois de la pesanteur ? Impossible » (Lautréamont). Un autre poète de la même époque, Charles Cros, se proposa méthodiquement de construire des « appareils mécaniques » de conscience qui fonctionneraient à tous les niveaux comme un cerveau – ce qui peut très bien avoir suscité chez Duchamp l'idée de l'*Appareil célibataire*. Voici, dans une formule lapidaire un peu brusquée, le fond de la pensée de Laforgue : la conscience étant compromise, reste l'Inconscient.

Charles Cros (à gauche et à droite) : figures extraites des *Principes de Mécanique Cérébrale* parus dans *La Synthèse Médicale* (août-sept.-oct. et nov. 1879). On comparera avec les mécanismes du *Chariot* actionné par la bouteille de Bénédictine, et avec le *Réseau des Stoppages*.



Gardons-nous de croire que cet Inconscient ne soit qu'une catégorie psychologique et, de ce fait, «humaine». L'Inconscient est tout ce qui se soustrait au contrôle de l'homme, ce qui échappe à ses catégories — ce dont, par conséquent, il ne saurait être conscient. (...«Vous n'êtes plus.») L'Inconscient est le non-semblable : l'Autre.

Pour Laforgue, il n'existe qu'un médiateur qui soit capable de créer un lien avec ce non-semblable : l'amour. Étant homme, il voit dans la femme une possibilité enfin accordée de passer «le seuil lointain de l'Agrégat inorganique» :

Chair de l'Autre Sexe ! Élément non-moi !

La femme n'est pas un être autonome, elle est la révélatrice de l'Inconscient — un foyer cosmique. «Mon but se perd dans les étoiles...» Et elle a pour signe *Notre-Dame la lune*. C'est précisément cette luminosité de rêve que Laforgue voit dans «l'irrésistible Nuit» de Baudelaire, *L'Éternel Féminin* — qui agit même au cœur de son être :

Un soir, je crus en moi ! J'en faillis me
| fiancer !

Est-ce possible... Où donc ça est-il passé !...

Chez moi, c'est Galathée aveuglant Pyg-
| malion.

Ah ! faudrait modifier cette situation...

Lorsque Laforgue choisit la lune comme symbole de l'Inconscient, il s'inscrit dans une très ancienne tradition, celle de l'ésotérisme — de l'alchimie par exemple — tradition qui était familière aux poètes français depuis Gérard de Nerval. Duchamp donne un nouveau chaînon à cette tradition : pour lui également l'Éternel Féminin — Rose Selavy — est une grandeur infinie. Il est, lui aussi, divisé en une Galathée et un Pygmalion, mais il leur donne des noms nouveaux — MAR ice et CÉLIBATARE ; «Disons : un petit peu entre
je et moi

Duchamp connaissait fort bien, finalement, le symbole que Laforgue donnait à la vie sevrée du courant inconscient :

CÉLIBAT, CÉLIBAT, TOUT N'EST QUE
CÉLIBAT !

Dans les cercles des Symbolistes, l'Inconscient était considéré comme la source de la vie, mais aussi comme la fatalité ou le hasard. L'Éternel Féminin portait certains traits des Moires de l'Antiquité, ces déesses qui filaient, mesuraient et coupaient les fils de la vie, Laforgue ne l'ignorait pas :

Tiens, la Terre

...

— Hé ! pas choisi
d'y naître, et hommes !

Cette pensée était au centre de celle de Duchamp également ; elle rendait, selon lui, toute notion de responsabilité douteuse. (Pendant la dernière soirée que nous avons passée ensemble, il m'en a longuement parlé.)

Peut-être est-ce le hasard qui fait que sa *Mariée*, sa peinture de 1912, ressemble à ce point — et si mystérieusement — à la *Fortuna* d'Albrecht Dürer, la plus célèbre représentation du hasard. Mais je ne suis pas sûr que ce soit pur hasard.



Cabanne :

— Vous fréquentiez avec Villon tout un groupe d'artistes de votre âge, c'est-à-dire de vingt à vingt-cinq ans, vous deviez certainement parler de Cézanne, de Gauguin, de Van Gogh ?

Duchamp :

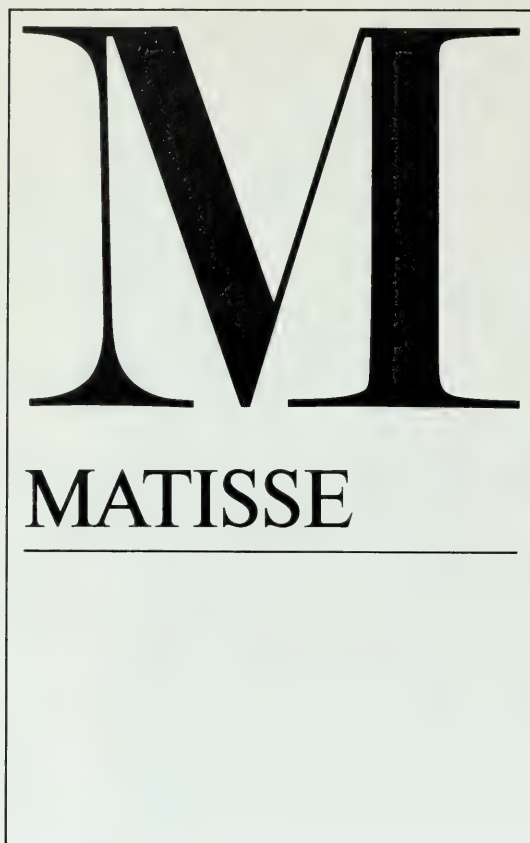
— Non. La conversation roulait surtout sur Manet. Le grand homme, c'était lui.

SE SERVIR D'UN MANET COMME PLANCHE A REPASSER

Étant donnés :

- (1) La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même.
- (2) Rose Sélavy.
- (3) Belle Haleine.
- (4) Paris (Air de).
- (5) La chute d'eau ; (6) Une sorte de jet d'eau arrivant de loin en demi-cercle par-dessus les moules mâlic ; (7) Le gaz d'éclairage ; (8) Inscription du haut (nue) ; (9) Feuille de vigne ; (10) Rose-eau ; (11) Arbre-type.
- (12) Underwood.
- (13) Fontaine (Renvoi miroirique).
- (14) L.H.O.O.Q.
- (15) Pharmacie.
- (16) Porte-bouteilles.
- (17) En avance du bras cassé.
- (18) Trois Stoppages-Étalon.
- (19) Objet-Dard.
- (20) Sculpture morte.
- (21) Les vêtements de la Mariée ; (22) Uniformes et livrées ;
- (23) Tiré à quatre épingles (« Pulled at four pins ») ; (24) Bouteille, etc.

A vous les clefs du champ. Au revoir. Nous nous repasserons.



Duchamp et Matisse

par Ulf Linde

Sur la couleur de Matisse — couleur au sens coutumier de qualité de la couleur — vous n'avez aucune prise. Elle est transparente, ténue peut-être, mais quand vous aurez quitté ses tableaux, vous verrez qu'ils ont prise sur vous.

...

Matisse m'intéresse énormément.

Marcel Duchamp.

A la lumière du scepticisme avec lequel il considérait tout art « faisant appel aux sens », l'admiration de Duchamp pour Matisse semble presque inexplicable ; où trouverait-on une peinture qui fût plus difficile à expliquer à un aveugle que celle de Matisse ?

Ces lignes que j'ai citées en exergue peuvent intriguer à un autre point de vue également. La couleur de Matisse ne frappe-t-elle pas, en effet, *sur le moment* ? Or, Duchamp en ressent toute l'intensité *après coup* — « quand vous aurez quitté ses tableaux... ». Il dit que la couleur de Matisse est ténue, mais il passe sous silence le rouge, le bleu, le vert, si percutants... En quel sens peut-il prétendre qu'il soit difficile d'avoir prise sur cette simplicité du ton ? Aurait-il répondu à son interviewer avec une pointe d'ironie ?

Certainement pas. Vraisemblablement, Duchamp a accompli ce dont il a dit qu'aucun spectateur qualifié ne saurait se dispenser « car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes ». Ce qu'est la couleur de Matisse — bleue par exemple — il n'en a nul souci, ce qui l'intéresse, c'est ce qu'elle signifie : il a établi un contact entre la couleur et « le monde extérieur », et il sait pour l'avoir ressenti que ce rapport — terme que Matisse préférerait à tout autre — subsiste même après qu'on a quitté ce qu'on a vu.

Un préjugé largement répandu tend à faire valoir que les mots seraient *a priori* plus « abstraits » que les éléments constitutifs d'une peinture, que les taches de couleur par exemple. Et pourtant, nombre de ceux qui possèdent l'expérience requise pour se permettre de faire une telle comparaison, ont pu se convaincre que de bons poèmes peuvent faire jaillir des « visions intérieures » beaucoup plus précises que de mauvaises peintures.

*Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite,
Pour attraper au moins un oblique rayon !*

Combien y a-t-il de paysages peints qui fassent *voir* aussi nettement que ces lignes de Baudelaire ? Bien entendu, on pourra faire remarquer qu'un paysage peint, même si c'est une croûte, donne un plus grand nombre de renseignements : cela, c'est un buisson ; et cela, un ruisseau, etc. On peut allonger la liste ! Mais s'il s'agit d'une mauvaise peinture, cette série de constatations ne vous donne rien de plus que ce que vous obtiendriez d'un lexique aux mots buisson, ruisseau, etc. Ce qui signifierait en fin de compte que les éléments d'une mauvaise peinture, tout comme les mots d'un lexique, *ne représentent que des concepts*. (Ce critère négatif est également applicable à une peinture « abstraite » par exemple au cas où un carré vert ne représente que le concept « carré vert ».)

Mais en réalité il ne s'agit pas strictement de mauvaises peintures. L'essentiel, c'est l'acte mental par lequel on détermine le sens d'un signe, qu'il soit écrit ou peint, en établissant « le contact de l'œuvre » avec... un concept. Pour le nominaliste qu'était Duchamp, cet acte était nettement insuffisant. Des renseignements sur ce qu'est l'objet représenté sur le tableau, sur ce qu'est la couleur qu'on voit... tout cela ne donnera jamais rien d'autre que des classifications. Il serait parfaitement possible de construire des appareils de triage qui accomplissent ces actes de classification sans jamais permettre d'enregistrer « la mystérieuse contrainte » qui est pour Duchamp le propre de l'art : « la *culmine* d'un "écho esthétique" se trouve dans une situation comparable à celle d'un amoureux ou d'un croyant qui congédie automatiquement son exigeant ego et se soumet éprouvant à une délectable et mystérieuse contrainte », a-t-il dit. Dans notre contexte, il n'est pas sans intérêt de noter à quel point cette remarque ressemble

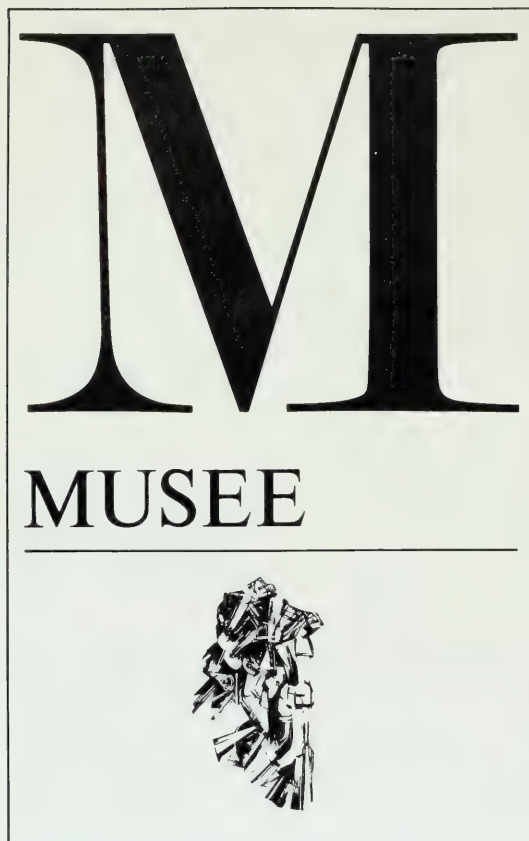
à ce que Duchamp disait de Matisse : « ... quand vous aurez quitté ses tableaux, vous verrez qu'ils ont prise sur vous ».

Si on lisait les mots « un oblique rayon » dans un manuel d'optique, ils représenteraient *n'importe quel rayon oblique*, c'est-à-dire une idée générale, un concept. Mais ils seraient alors impuissants à susciter « un écho esthétique » au sens où l'entend Duchamp. Alors que cet écho se perçoit à la lecture de Baudelaire ; nous y trouvons les mêmes mots mais cette fois ils éveillent une vision intérieure *unique*, qui jaillit du plus profond de ce que chacun porte en soi : c'est bien l'expérience dont Duchamp a dit un jour qu'elle était « l'explosion solitaire d'un individu livré à lui-même ».

Mais cette « explosion poétique » ne se produit pas sur la rétine. Elle peut en revanche être provoquée par une impression visuelle, par une peinture aussi bien que par un poème. Une couleur noire, sur un tableau de Matisse, peut fort bien susciter une vision intérieure — un « écho » — d'une intense clarté, et un rouge de cadmium lumineux, un « écho » d'ombre trouble. La poésie, « l'explosion solitaire », ne coïncide pas avec la sensation visuelle — celle d'un « bleu » par exemple — que l'on peut désigner par un mot, un terme conceptuel. Pour qui a vécu cet irrationnel déclic, ce miracle que produit la couleur de Matisse, il n'est pas difficile de comprendre en quel sens Duchamp prétendait que l'on n'avait pas prise sur elle ; elle est d'une insaisissable, d'une indémissable précision : exacte bien qu'elle ne se conforme à aucun système. Il n'est pas non plus difficile de comprendre pourquoi il pouvait dire : « le plus grand de tous, c'est Matisse ».

..

De la couleur chez Matisse, H. P.



Duchamp au musée

par Robert Lebel

Au moment où le plus ambitieux musée d'art moderne que ce pays ait jamais conçu va être inauguré par une rétrospective de Marcel Duchamp, sera-t-il en mesure de proposer autre chose qu'une énigme ? C'est probablement ce que le public risque encore d'y voir, à en juger par le malaise qu'ont provoqué toutes les expositions précédentes en Amérique ou ailleurs. Reconnaissons-le, dans les conditions actuelles, le courant passe mal. Malgré l'abondance et l'emphase des commentaires, beaucoup de spectateurs restent désorientés ou soupçonnent même qu'une poignée d'intellectuels un peu pervers cherche à leur imposer comme géniale une œuvre dont bien peu d'aspects leur sont vraiment accessibles. Qu'en sera-t-il alors à Paris où, sauf chez André Breton et les surréalistes, Duchamp n'a longtemps inspiré que de la méfiance ?

Pour ma part, je dois avouer qu'après avoir poursuivi mes entretiens avec lui pendant trente années jusqu'à la veille de sa mort, et après avoir pris connaissance de la plupart des études très souvent remarquables sur lesquelles ont pâli tant d'exégètes ou d'érudits perspicaces, il m'arrive d'être pris de crainte, non pas sur l'importance réelle du personnage mais sur le poids écrasant de ses ambiguïtés.

A qui incombe la responsabilité de cette situation si souvent insupportable ? Assurément à Duchamp d'abord, qui a toujours éludé les questions trop pressantes, mais plus encore aux idéologies de son temps qui toutes, sans exception, interdisaient de regarder la vérité en face.

Si bien qu'à des yeux actuels qui, n'en doutons pas, ont aussi leurs œillères, Duchamp peut paraître irrémédiablement enfermé dans ses contradictions. Il y a donc lieu de tenter ici d'en analyser deux des plus flagrantes, parmi celles qui semblent imputables à ses hésitations supposées entre le matérialisme et l'idéalisme d'une part, entre la dénégation et le musée, d'autre part.

On notera préalablement que les artistes « modernes » n'ont rompu en rien avec la règle qui, chargeant les peintres de montrer la nature et les corps, les contraignait à travestir la sexualité. Peu soucieux de renverser la vapeur, Cézanne, Gauguin, les impressionnistes, les symbolistes, les nabis et les fauves se sont bornés à des aménagements de surface. La peinture a rapidement évolué vers la sublimation pour aboutir à la suppression de la nature et des corps par les cubistes et les premiers abstraits. C'est contre l'accélération de cette fuite devant la sexualité que Duchamp a effectué dès 1912 sa révolution copernicienne, en introduisant dans l'art un *cynisme sexuel* qui était inconcevable avant lui.

A une représentation dédiée depuis les débuts de l'ère chrétienne à la célébration de la Vierge, il a substitué le dévoilement sarcastique du mécanisme sexuel et de la virginité. Cette signification primordiale des tableaux de 1912, situés encore à l'intérieur de la « bonne » peinture, a été masquée par le fatras des considérations plastiques, aussi longtemps que dominait une critique encore teintée d'idéalisme mais il devient impossible de la récuser aujourd'hui.

Elle est en outre la seule qui explique fondamentalement la réaction hostile des amis de Duchamp et de ses propres frères devant le *Nu Descendant un Escalier*, au Salon des Indépendants de 1912. Ce ne fut ni un hasard, ni un désaccord pictural, mais ce tableau qui visait à la démythification de la féminité fut ressenti pour ce qu'il était : une transgression et un sacrilège. Si, à présent, les motifs visibles de ce rejet échappent à notre perception émoussée, le scandale, positif cette fois, provoqué à New York par le même tableau l'année suivante, confirme son caractère insoutenable pour l'époque.

A la fin de l'été de 1912, après son voyage en Europe centrale, lorsque Duchamp aura terminé sa dernière série d'études peintes sur le thème auquel il ne cesse de penser : celui de la *Vierge*, de la *Mariée* et du *Passage* de l'une à l'autre, il répudiera définitivement la peinture à l'huile, dont l'opacité fait obstacle à son intense scrutation quasi scientifique des corps et de leur fonctionnement interne. Il est désormais persuadé, à l'instar de Freud dont un écho lui sera peut-être déjà parvenu, que le seul sujet possible de l'art, comme le seul sujet possible du discours, s'articule sur la génération, le désir et la mort.

Se dégageant des effets de couleurs et de pâtes, ou cependant il était passé maître, c'est au moyen d'un art *seu*, transparent et linéaire

qu'il reprendra la démonstration de son matérialisme total, aggravé d'un redoutable humour, en schématisant avec une précision de géomètre-arpenteur les rouages de l'amour-passion, assimilé à un circuit productif.

On chercherait vainement des traces d'idéalisme dans un système dont le but évident est d'en éliminer les résidus. Loin de doubler un autre monde « fantasmé », le but est de pénétrer plus avant dans le réel par une impitoyable « mise à nu » de ses structures, de son régime, de son intimité, de ses répressions et de son refoulé. Cette méthode, qui ne recule devant aucune profanation, est minutieusement exposée dans *La Boîte Verte* et il a fallu d'innombrables contorsions à quelques scolastes pour en faire dévier les définitions ironiques, mais d'autant plus tranchantes.

L'habitude a été prise depuis Carrouges de ranger Duchamp parmi les promoteurs de machines pseudo-humaines en littérature, près de Jarry, Villiers de l'Isle-Adam, Roussel et Kafka, auxquels Jean Clair a judicieusement ajouté Gaston de Pawlowski, sans qu'il faille omettre ce personnage de Powys qui se décernait le titre de « Marquis de la Quatrième Dimension ». Plus récemment s'est accréditée l'analogie entre les « machines désirantes » décrites par Deleuze et Guattari et la « machine célibataire » de Duchamp, bien que son nom ne soit pas cité dans l'index de *L'Anti-Œdipe*.

Des contrastes essentiels suffisent pourtant à distinguer la « machine célibataire » de ses prétendues homologues. Elle fut en effet la seule à être réalisée plastiquement et, au niveau de ce qu'on doit malgré tout appeler « l'art », elle marque le surgissement d'une vision entièrement neuve et révolutionnaire, nettoyée des références jusqu'alors indispensables, à des précédents, à des modèles, à un

savoir, à un sur-moi, à des traditions, des mythes ou des styles antérieurs.

Socialement, elle instaure de plus une critique acerbe des normes existantes. Pour la première fois et avec une avance d'un demi-siècle, elle ouvre à la sexologie future l'accès des arts représentatifs. En édifiant sa machine, en la visualisant, Duchamp est donc parvenu mieux que les écrivains à y délimiter les parts respectives du désir et du délire. Ajoutons que son pseudonyme : « Rose Sélavy » atteste sa prescience de la continuité nécessaire des flux.

Il reste néanmoins à déterminer par quelle faille le soupçon mystique a pu s'infiltrer dans ce mécanisme irréprochable. Inquiétant déjà par la singularité de son comportement et de son langage, Duchamp prit beaucoup de risques lorsqu'il décida d'arracher l'art à sa fonction traditionnellement hédonique, pour lui faire assumer le rôle de critique de ses propres fins.

On s'irrita bientôt dans son entourage de l'autisme dédaigneux dans lequel il parut se confiner quand, poussant toujours plus loin la provocation, il transforma l'art visuel en une « Némésis », qui poursuivra dorénavant de ses anathèmes et de ses railleries les peintres encore asservis à l'esthétique. Il osera même se constituer vis-à-vis d'eux en reproche vivant et, à leurs kilomètres de toiles peintes, il opposera l'insolent défi de quelques rares, fragiles et menus « readymades » investis par lui d'un fétichisme bouffon.

C'est de cela surtout qu'on ne devait jamais l'absoudre à Paris et il n'est pas jusqu'à Picasso, devant lequel je prononçai son nom vers 1960, qui ne m'ait dit avec humeur : « Je ne veux plus en entendre parler. Il a passé son temps à se foutre de ma gueule. »

Au-delà de ces solides rancunes accumulées par Duchamp, mais largement compensées par l'idolâtrie dont il fut aussi l'objet, on doit reconnaître l'ampleur parfois démesurée de ses exigences. En 1955, dans une interview filmée avec J.J. Sweeney qui lui rappelait sa déconvenue du *Nu Descendant un Escalier* et sa revanche à l'Armory Show, il eut cette réponse typique : « C'est ce qu'on dit aujourd'hui mais il nous a fallu quarante ans de recul pour en prendre conscience. Sur le moment, cela aurait pu n'être qu'une explosion, une semaine ou deux de scandale et puis plus rien... *Je ne pouvais me contenter de si peu.* »

Faudrait-il en déduire, comme on l'a insinué, que, s'étant placé volontairement hors du jeu, il a éprouvé la tentation de l'unique ? Le narcissisme l'aurait-il, par moments, subjugué ? Mais dans ce cas, n'a-t-il pas montré lui-même clairement le danger d'un retour à la sacralisation de l'art, par le biais d'un moralisme et d'une hiérarchie d'ordre sacerdotal ? D'où son recours presque fanatique à la dérision qui, en définitive, le préserva d'une anagogie larvée et lui vaut à l'heure actuelle son omniprésence.

Ceci nous conduit directement à notre second paradoxe : comment, pour ce négateur-né, le mépris de tout affairément culturel et la répugnance instinctive à l'exhibition de soi se concilièrent-ils avec l'attirance inattendue mais incontestable que les musées ont exercée sur lui ? La question n'est pas anecdotique car elle touche à l'étroitesse du choix qu'il s'était dicté.

Ayant refusé ou fui la compétition professionnelle, le résultat, dit-il encore à Sweeney, fut que son « travail » ne trouva plus d'amateurs. Peu de méventes, soulignons-le, furent autant voulues et mieux organisées. Cela dura une cinquantaine d'années pendant lesquelles



Die Dame gefährdet den König



Georg Thomas, England



Marshall, U.S.A.



Znosko-Borovsky

«La Dame menace le Roi»: à droite Duchamp au tournoi d'échecs de Hambourg en 1930, toujours absorbé dans le même problème du rapport des sexes. (Photographie publiée par le *Hamburger Illustrierte* du 26 juillet 1930.)

il distribua gratuitement ses ouvrages ou les vendit à vil prix. A ceux qui ergotent actuellement, nous répondrons : «Il fallait le faire.»

La surprise n'en est que plus grande de constater qu'en 1920, c'est-à-dire en pleine période dada, Duchamp accepta la vice-présidence d'un centre artistique fondé à New York par Katherine Dreier, dans son hôtel particulier de la Cinquième Avenue. Man Ray baptisa «Société Anonyme» ce qui fut en Amérique le premier musée d'art moderne.

Ni Duchamp, ni Man Ray, ni aucun autre dadaïste ne semble s'être préoccupé des incompatibilités que soulevait leur participation à cette sorte d'entreprise. Il appartient aux historiens pointilleux et aux censeurs tardifs de s'indigner après coup de ces entorses à la pureté des principes qu'au surplus Dada n'a jamais professés.

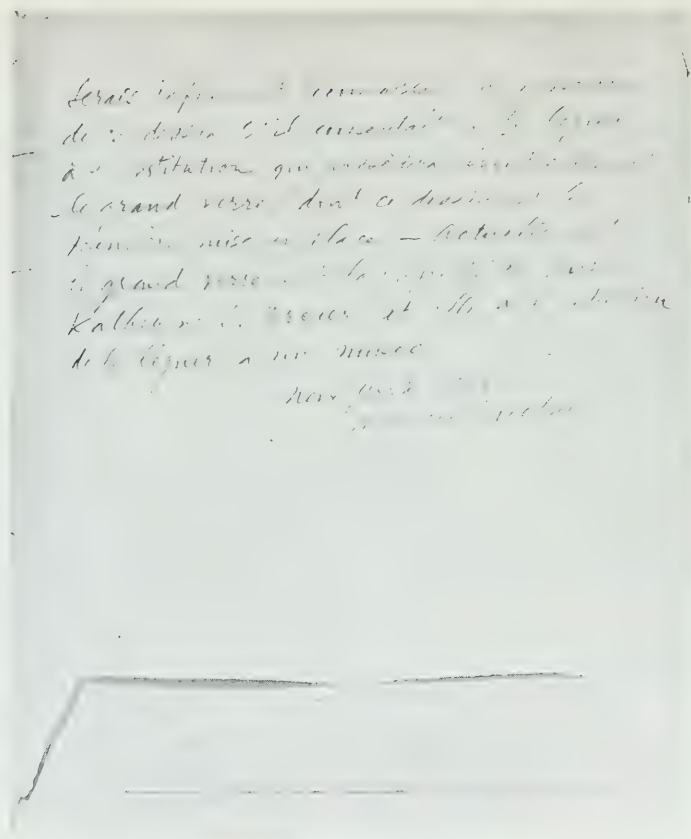
Pour ce qui est de Duchamp, l'initiative de Katherine Dreier lui ouvrit une perspective sur un moyen commode de ne pas se laisser tout à fait déposséder de ses ouvrages *ou il les aimait*. Il eut l'espoir de les sauvegarder de la destruction qui menace, dans nos sociétés mercantiles, tous les objets estimés sans valeur vénale.

Vollard, dans son récit d'une tournée à Aix en Provence, relate comment les Aixois

lui jetaient par la fenêtre des toiles de Cézanne, simplement pour en débarrasser leurs combles. D'après les statisticiens, nombreuses sont les œuvres d'art qui, livrées aux caprices de leurs détenteurs, finissent dans les poubelles ou les dépôts de détrit (1). Duchamp était trop lucide pour ignorer ces hécatombes, il avait trop d'humilité pour ne pas en craindre l'épreuve. Il avait également, et nous rejoignons là son matérialisme, percé à jour les tortueux engrenages économiques et politiques, très proches de ceux dont relève l'amour, qui régissent les critères d'appréciation des tout-puissants «regardeurs». Sous cet angle, la justice immanente n'étant plus qu'une farce sinistre, l'alternative du musée, en dépit de son relent de mort, et parce qu'elle impliquait peut-être le consentement à la mort plutôt qu'à une vie diminuée, représentait le moindre mal.

Durant les quinze années qui suivirent l'achèvement du *Grand Verre*, Duchamp s'éclipsa de la scène artistique pour s'adonner au jeu d'échecs; mais deux publications à compte d'auteur : la *Boîte Verte* en 1931 et la *Boîte en Valise* de 1938 à 1942, confirmeront

(1) Cette thèse vient d'être confirmée par le *Moniteur de l'Art* de Paris, qui, de 1930 à 1931, a publié une série de portraits de artistes, dont Duchamp, qui ont été détruits ou vendus à vil prix.



Texte manuscrit de Marcel Duchamp au dos d'un dessin pour *Le Grand Verre*.

sa volonté de ne pas laisser son œuvre plastique sombrer dans l'oubli. Si la *Boîte Verte* revêt l'apparence d'une liasse de documents et de notes, la *Boîte-en-Valise* fut de l'aveu même de Duchamp un « musée portatif », contenant la quasi-totalité de ses ouvrages reproduits en miniature.

Parallèlement, il s'était mis à la recherche des principaux originaux dispersés, afin de les réunir chez un petit nombre d'amis collectionneurs – ils ne furent pas plus de deux au total : Katherine Dreier et Walter Arensberg – qui se proposaient de les laisser à des musées, selon la coutume du mécénat américain.

Intégrée en 1941 à l'Université de Yale, la « Société Anonyme » se mua la première en un musée public et permanent, dont le catalogue, paru en 1950, eut pour attrait principal les nombreuses notices que Duchamp, affectant de prendre au sérieux sa fonction de conservateur *in partibus*, se fit un devoir de rédiger, à rebours de ce qu'on attendait de lui, sur un ton d'aménité confondante.

Cette même année 1950, ses autres mécènes américains, les Arensberg, non sans des négociations laborieuses, firent don au Musée de Philadelphie de leurs collections considérables, avec un irremplaçable corpus d'œuvres

de Duchamp, recueillies grâce à son aide diligente. Visible depuis 1954, cet ensemble auquel fut joint *Le Grand Verre*, légué par Katherine Dreier, dut constituer pour Duchamp le « sanctuaire » qu'il préméditait puisqu'il fit en sorte de le compléter par un dernier ouvrage, dit « démontable » mais pratiquement inamovible, dévoilé après sa mort.

Si, cédant à la mode, on avait l'imprudence ou l'impudence de se hasarder à une approche plus ou moins psychanalytique de cette vie fermement gouvernée en surface, au point de sembler avoir atteint la perfection d'une sorte de sagesse mêlée d'indifférence, on n'aurait aucune peine à y déceler la sous-jacence de multiples courants antagonistes, le penchant au secret, à l'occultation, à l'autorépression le disputant sans cesse au besoin de poser des jalons, de lancer des signaux, de s'assurer un abri posthume, comme sous l'effet d'une incroyable méconnaissance de soi. Mais à quoi nous servirait d'épiloguer encore sur les contradictions non résolues de Duchamp puisqu'il reste le seul, entre tous les artistes modernes, qui ait réussi le tour de force d'entrer de son vivant au musée, sans subir le long purgatoire de la commercialisation ? C'est probablement ce qu'il désirait et il l'a eu enfin, mais au prix de quels malentendus.

À l'appui de ce que nous suggérions plus haut quant à sa « préméditation », qu'on nous permette de citer cette requête qu'il inscrivit en 1950 au verso d'un dessin préparatoire de 1913 pour *La Mariée mise à nu* : « Serais infiniment reconnaissant au possesseur de ce dessin s'il consentait à le léguer à l'Institution qui possédera éventuellement le *Grand Verre* (dont ce dessin est la première mise en place). Actuellement le *Grand Verre* est la propriété de Miss Katherine S. Dreier et elle a l'intention de le léguer à un Musée. »



Marcel Duchamp et Robert Lebel en 1957 au 11, rue Larrey (photo médite).

Lorsque je crus devoir lui demander ce qu'il entendait par «Institution», sa réponse, que j'ai transcrite, fut on ne peut plus directe : «J'emploie ce mot dans le sens d'hospice ou d'asile pour aveugles, sourds-muets, vieillards ou aliénés. C'est bien ce que les musées sont pour les artistes, non ? Surtout des maisons de fous congelés, où des conservateurs-infirmiers étudient rétrospectivement les cas les plus typiques. D'ailleurs si l'on est fou, mort ou vivant, ne vaut-il pas mieux être enfermé ? C'est trop dangereux au dehors.»

Est-ce l'écho de ces dires que l'on perçoit chez Marcelin Pleynet, un des rares critiques contemporains qui soit nanti de quelques idées inhabituelles sur l'art et selon qui l'Institution est désormais «condamnée à collectionner les symptômes» ?

Pour revenir à cet «au dehors» dont s'alarmait Duchamp, il gardait en mémoire ce qu'il y était advenu du *Nu descendant un Escalier* et de *Fontaine*, bannis l'un des Indépendants de Paris en 1912, l'autre des Indépendants de New York en 1917. Bien plus tard, le magazine «Vogue» refusa froidement l'*Allégorie de genre*, commandée en 1943, et l'éditeur Knopf en fit autant pour *Jaquette* en 1956, alors que Duchamp passait depuis longtemps pour célèbre. Personnellement, je n'ai pas oublié que la première en date de ses expositions particulières à Paris, organisée en 1959 à «La Hune», au moment de la publication de mon livre, fut complètement ignorée, comme d'un commun accord, par le concert soudain aphonie de la critique française (2).

J'ajouterai ce fait moins connu : je reçus en 1959 d'une maison d'édition parisienne la commande d'un livre que nous aurions eu Duchamp et moi toute latitude d'illustrer et d'écrire séparément, sans nous concerter.

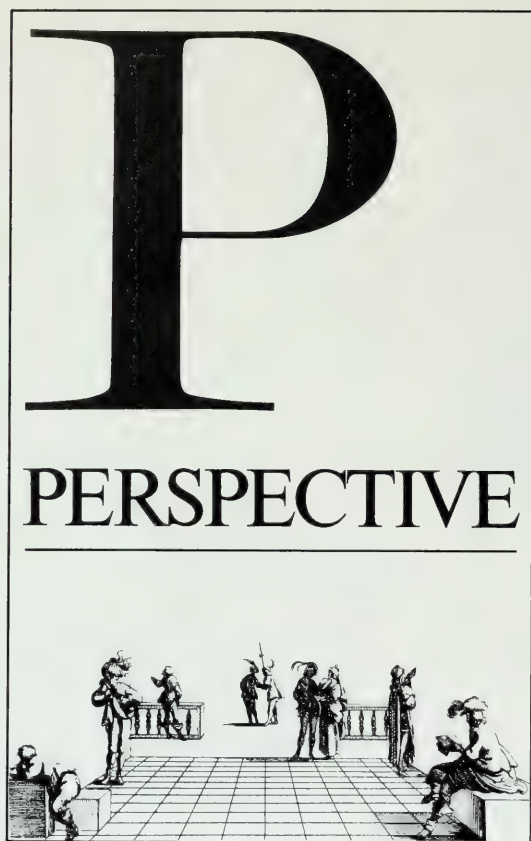
Mais lorsque Duchamp, s'exécutant aussitôt, expédia de Cadaquès trois caissettes hermétiquement scellées qui contenaient en guise d'illustrations : *With my Tongue in my Cheek*, *Torture-morte* et *Sculpture-morte*, la commande fut annulée sans autre forme de procès.

Or il est ressorti que ces sculptures, tenues pour de mauvaises plaisanteries par leur destinataire, s'inscrivaient, après la *Feuille de Vigne femelle* de 1950, l'*Objet-Dard* de 1951 et le *Coin de Chasteté* de 1954, dans la série des expériences très spéciales de relief auxquelles se livra Duchamp pour *Étant donnés*, l'ouvrage qu'il préparait secrètement depuis 1946 et où, portant le cynisme sexuel à son comble, il célébra sardoniquement les noces de l'érotisme et de la mort.

Qu'on ne s'imagine surtout pas que le don de cet ouvrage par la Fondation «Cassandra» de William Copley fut accepté avec un enthousiasme unanime au Musée de Philadelphie, nécropole pourtant libérale et gérée par des amis dévoués, mais où certains estimaient que Duchamp occupait déjà trop de place. Evan Turner, le directeur, dut déployer toutes les ressources de sa diplomatie et de sa ténacité pour vaincre les réticences de son conseil d'administration et pour obtenir un exequatur, assorti d'une interdiction pendant quinze ans de la reproduction photographique de l'ouvrage et de la divulgation des notes explicatives que Duchamp a laissées. Ce n'était pas le cabanon mais cela ressemblait beaucoup à l'enfermement.

22

Il est à noter que cette commande fut annulée à la suite de la décision du conseil d'administration du musée de Philadelphie de ne pas accepter l'ouvrage de Duchamp.



à Ulf Linde

Marcel Duchamp et la tradition des perspectiveurs

par Jean Clair

« *Quidquid videtur, sub angulo videtur* »
Jehan-François Nicéron
(Thaumaturgus Opticus, 1646)

« *Non idem est apud omnes gentes modas
[horas numerandi]* »
Emmanuel Maignan
(Perspectiva Horaria, 1648)

« *J'ai trouvé dans le mur de toile une
[fenêtre
(...) comme si dans l'onde j'innovais
Mille sépulcres pour y vierge disparaître]* »
Mallarmé
(Le Pitre châtié, 1887)

A maintes reprises, Duchamp a souligné le fait que le Grand Verre était aussi, était d'abord peut-être, une réflexion sur la perspective. A Pierre Cabanne l'interrogeant sur sa genèse cérébrale, il répondra : « 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 (...) C'est une perspective mathématique, scientifique, (...) basée sur des calculs et des dimensions... » (1). A Richard Hamilton, il confiera de même : « La projection [de chaque partie du Verre] en perspective sur le Verre est un exemple parfait de *perspective classique*, c'est-à-dire que les divers éléments de l'Appareil célibataire furent d'abord imaginés répartis derrière le Verre, sur le sol, plutôt que distribués sur une surface à deux dimensions » (2). On sait que plusieurs schémas perspectifs, fixant les emplacements des divers appareils de la machinerie célibataire, furent ainsi dressés par Duchamp, tantôt à échelle réduite, tantôt à grandeur

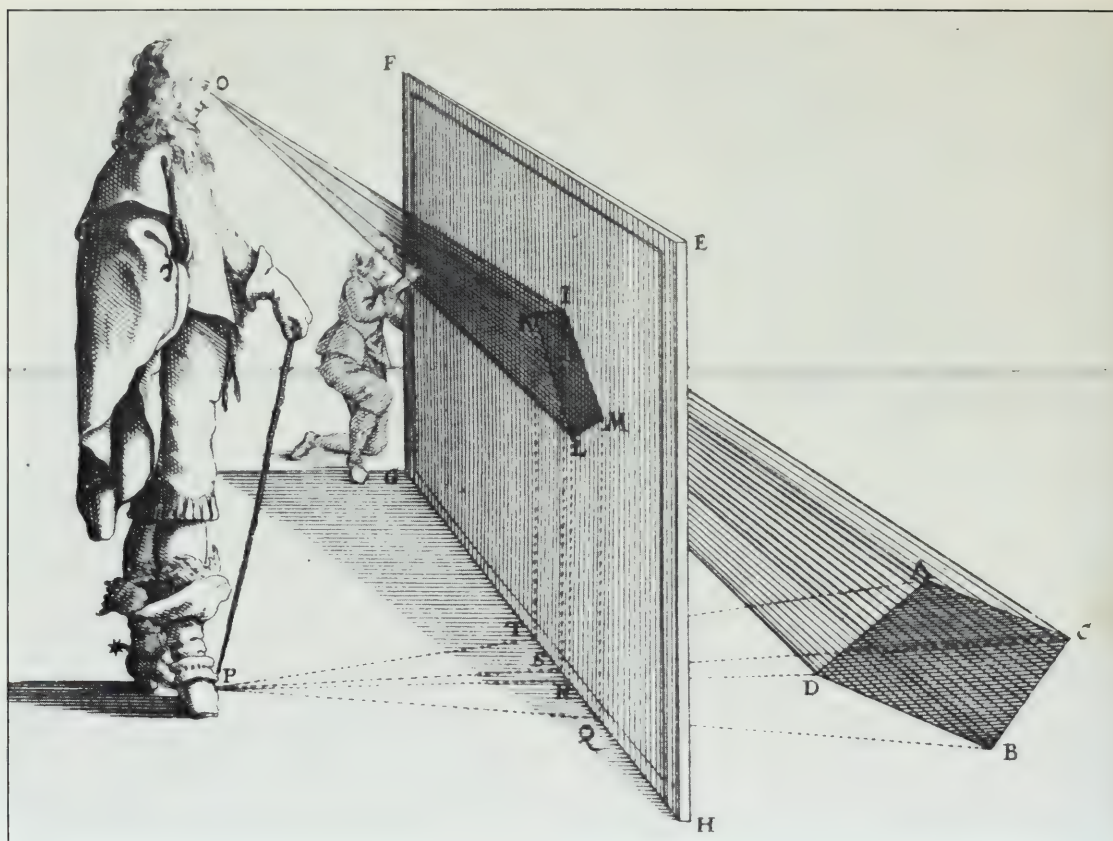
L'abréviation D.D.S. renvoie à Duchamp du Signe, Écrits de Marcel Duchamp réunis et présentés par M. Sanouillet, Paris, 1976.

(1) P. Cabanne, Entretiens avec Marcel Duchamp, Paris, 1967, p. 65.

(2) Entretien inédit, 1959.



Duchamp, *Le Grand Ferry*,
1913-1923, Philadelphia
Museum of Art Coll.
Archives



Du Breuil, *La Perspective pratique nécessaire à tous les peintres...*, Paris, 1649.

réelle, avant d'être reportés sur la surface du Verre.

Dans les notes d'*A l'Infinitif*, se trouve enfin une indication qui montre assez où allaient ses curiosités :

« Voir catalogue de Bibliothèque Sainte-Geneviève toute la rubrique Perspective :

Nicéron (le père J. FR.) *Thaumaturgus Opticus* » (3).

La note, probablement, remonte au temps où Duchamp fut employé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, c'est-à-dire fin 1913 et toute l'année 1914. Il se trouve que le fonds de cette bibliothèque, venu de l'ancien Couvent des Génovéfains, était et reste particulièrement riche en ouvrages traitant de la perspective. Outre Nicéron, on y trouve les traités essentiels d'Abraham Bosse, d'Emmanuel Maignan, du Père Du Breuil, d'Athanas Kircher, mais aussi un exemplaire rarissime du premier traité de perspective imprimé en Europe, le *De Artificiali Perspectiva* de Jean Pélerin Viator.

Bibliothécaire à Sainte-Geneviève, Duchamp

avait accès au corpus le plus complet qu'on puisse espérer trouver sur le problème de la perspective qui l'occupait alors.

Le tableau comme *pariete di vetro*.

On soulignera d'abord cette évidence que, substituant à la toile opaque tendue sur un châssis une plaque de verre pour réaliser son œuvre, Duchamp ne faisait qu'appliquer à la lettre les analyses des perspectiveurs classiques dont le procédé était fondé sur la définition du plan pictural comme intersection (« intersections » disait Alberti, et le terme, déjà, nous rappelle que le problème spécifique soulevé par Duchamp dans sa *Mariée mise à nu...* sera celui de la « coupure », au sens où Henri Poincaré parle de « coupure d'espaces » ; nous y reviendrons...) de la pyramide formée par les rayons visuels, ayant pour sommet l'œil de l'observateur et pour base l'objet à représenter. « Nous parlerons de vision perspective, écrit Erwin Panofsky, quand, dans une œuvre d'art, la surface (c'est-à-dire ce qui sert de support à l'art pictural ou à l'art plastique et sur quoi l'artiste, peintre ou sculpteur, rapporte les formes des objets et des figures) est niée dans sa matérialité et qu'elle se voit réduite à n'être plus qu'un simple « plan du tableau » sur lequel se projette un

(3) *D.D.S.*, p. 122.

(4) Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, trad. sous la dir. de Guy Ballangé, Paris, 1975, p. 38.

(5) Abraham Bosse, *Manière universelle de M. Desargues, pour pratiquer la perspective...*, Paris, 1647, pp. 45-46.

(6) *D.D.S.*, p. 105.

ensemble spatial perçu au travers de ce plan et intégrant tous les objets singuliers... » (4).

Plus précisément encore, Abraham Bosse nous rapporte la *Manière universelle de M. Desargues pour pratiquer la perspective* : « La surface plate qu'on entend qui traverse le rayonnement de la veüe est nommée par quelques-uns la *transparence*, par d'autres le *verre*, la *section*, et par d'autres d'un autre nom. Et M. Desargues le nomme le *Tableau* (...) Ainsi, quand il s'agit de considérer ce que c'est que le pourtrait de quelque sujet, on peut concevoir comme une *Table de verre, mince, plate, unie et transparente* au droit de laquelle on imagine que l'œil void le sujet (...) Or cette mesme *Table* et le *Tableau* dans lequel est fait le pourtrait d'un sujet sont évidemment une mesme chose l'un que l'autre... » (5).

Ce disant, Bosse ne faisait que reprendre la comparaison établie dès 1436 par Alberti entre un tableau et une « *fenestra aperta per donde in miri quello che quivi sara dipinto* » ou, mieux encore, par Léonard, assimilant le tableau à une « *partite di vetro* ».

On rappellera encore que si le terme de « perspective » vient du latin *perspicere* et signifierait donc « voir distinctement », de sorte qu'il remonterait à une traduction littérale du grec *optike*, Duchamp utilise dans ses Notes le

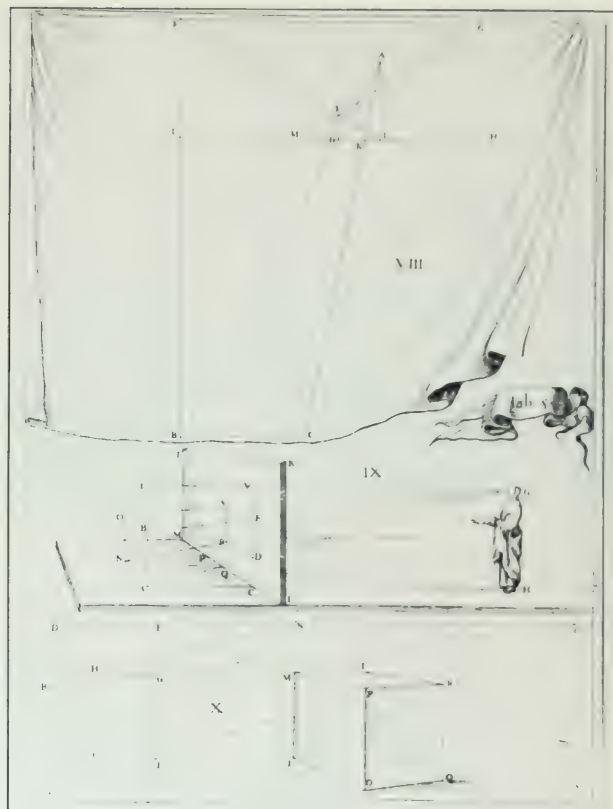
terme d'*opticerie* pour désigner, du moins pour la partie droite du Verre, la machinerie perspectiviste qu'il met en branle.

Nicéron, *Thesaurus Opticus*..., Paris, 1646.

On se souvient par ailleurs que l'un des points de départ du Verre avait été la fascination qu'avait provoquée en lui le spectacle d'une broyeuse vue à travers la vitrine d'un chocolatier, dans une rue de Rouen. Les machines dont il observait le mouvement se trouvaient situées en contrebas du plan de la rue, selon un angle de vue que Nicéron eût sans doute appelé « catoptrique ».

Verre, vitrine, devanture ne cessent donc de l'obséder. Sous le terme générique de « spéculations », qui sont en fait des réflexions sur le spéculaire — un « *speculum* » dont celui d'*Étant donné*s..., dirigé sur un sexe féminin sera l'ultime avatar —, il écrit, toujours vers 1913 : « La question des devantures. Subir l'interrogatoire des devantures. L'exigence de la devanture ... La peine consiste à couper la glace... » (6).

Speculation intellectuelle : de la perspective comme relance indéfinie du désir, comme promulgation d'une absence, elle qui ne le présente à la vue un objet que pour mieux le lui dérober. De cette « peine », briser la glace dans un jeu amoureux dont le spectacle cruissable est le désir, dès avant le « délimit

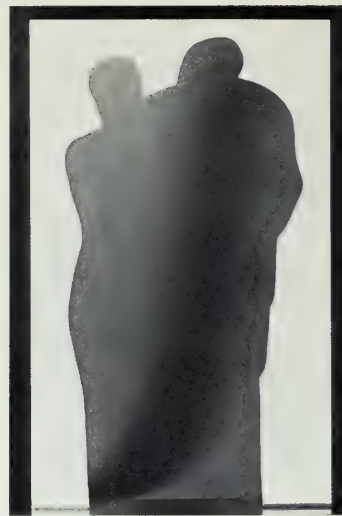




Duchamp, *Fresh Widow*, 1920, The Museum of Modern Art, New York.



Duchamp, *La Bagarre d'Austerlitz*, 1921, coll. part., New York.



Duchamp, *Porte pour Gradiva*, 1937, coll. Myriam et Dieter Keller, Stuttgart.

inachèvement» du Grand Verre, Duchamp en donnera quelques exemples, qui sont autant de commentaires préliminaires à la *Mariée*.

En 1920, *Fresh Widow* se présente à l'œil comme une *pariete di vetro*, elle aussi. Mais la vitre est opacifiée, sa parfaite transparence, sa perspicacité ironiquement niées ; le désir perspectif, l'exaspération érotique de la devanture, s'endeuillent en quelque sorte, sous forme de plaques de cuir noir voilant les huit panneaux de verre. Une fenêtre voilée est une machine perspectiviste veuve de tout spectacle.

A l'inverse, l'année suivante, la porte-fenêtre de la *Bagarre d'Austerlitz*, au lieu de s'endeuiller, se nettoie au Blanc d'Espagne, prélude à quelque éclat plus vif de sa transparence. (On remarquera au passage que ce «verre» de 1921 est déjà une paraphrase du Grand Verre, comme lui composé de deux parties : un «soubassement en maçonnerie sur base de briques» sur lequel repose la *Mariée*, et qu'il annonce aussi bien le dispositif de *Étant donnés...*, où l'on retrouvera le même mur de briques, dont la trouée permet d'apercevoir le corps de la *Mariée*.)

Ces fenêtres, qui sont ainsi autant de jeux ironiques sur les définitions du tableau proposées par Alberti, Léonard ou Desargues, Duchamp les considéraient aussi bien comme

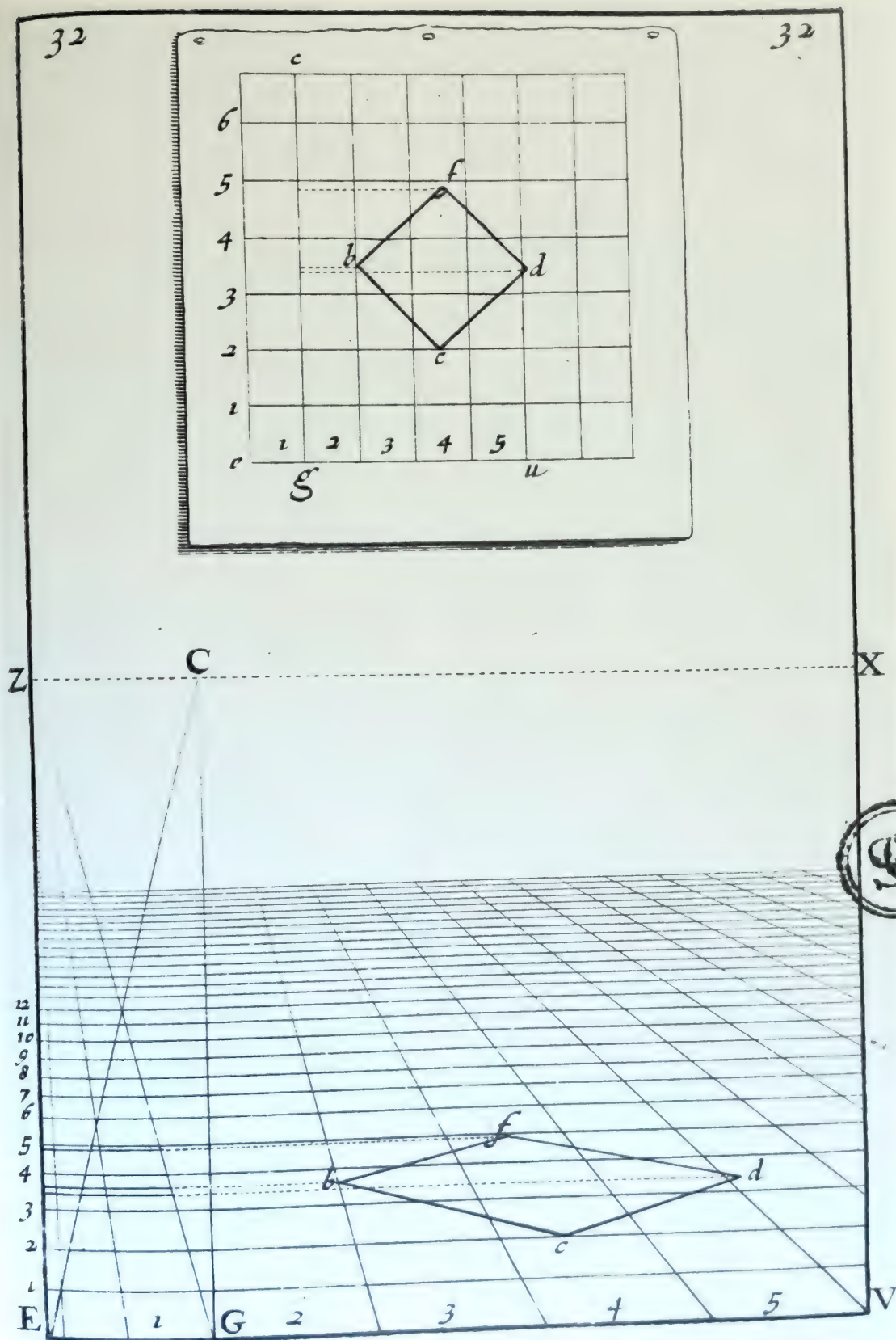
des œuvres d'art spécifiques : «mes fenêtres, confie-t-il à Sidney Janis, au même titre qu'on dirait «mes gravures»» (7). Il en donnera une version ultime, postérieure au Verre cette fois et où l'ironie semble céder le pas à une sorte d'espoir, comme si, pour une fois, Duchamp avait partagé l'optimisme d'André Breton envers le sexe et l'amour : il s'agit de la *Porte pour Gradiva* de 1937. La projection du corps tridimensionnel, normale au plan du tableau, découpe littéralement la paroi de verre ; l'objet s'est silhouetté dans l'épaisseur vitrée, au passage des rayons visuels de la pyramide. C'est aussi bien, peut-être, que la paroi ne sépare plus ici une *Mariée* et des célibataires mais qu'elle confond, dans la découpe instantanée de la projection, deux amoureux enfin réunis.

Le Géométral et le Perspectif

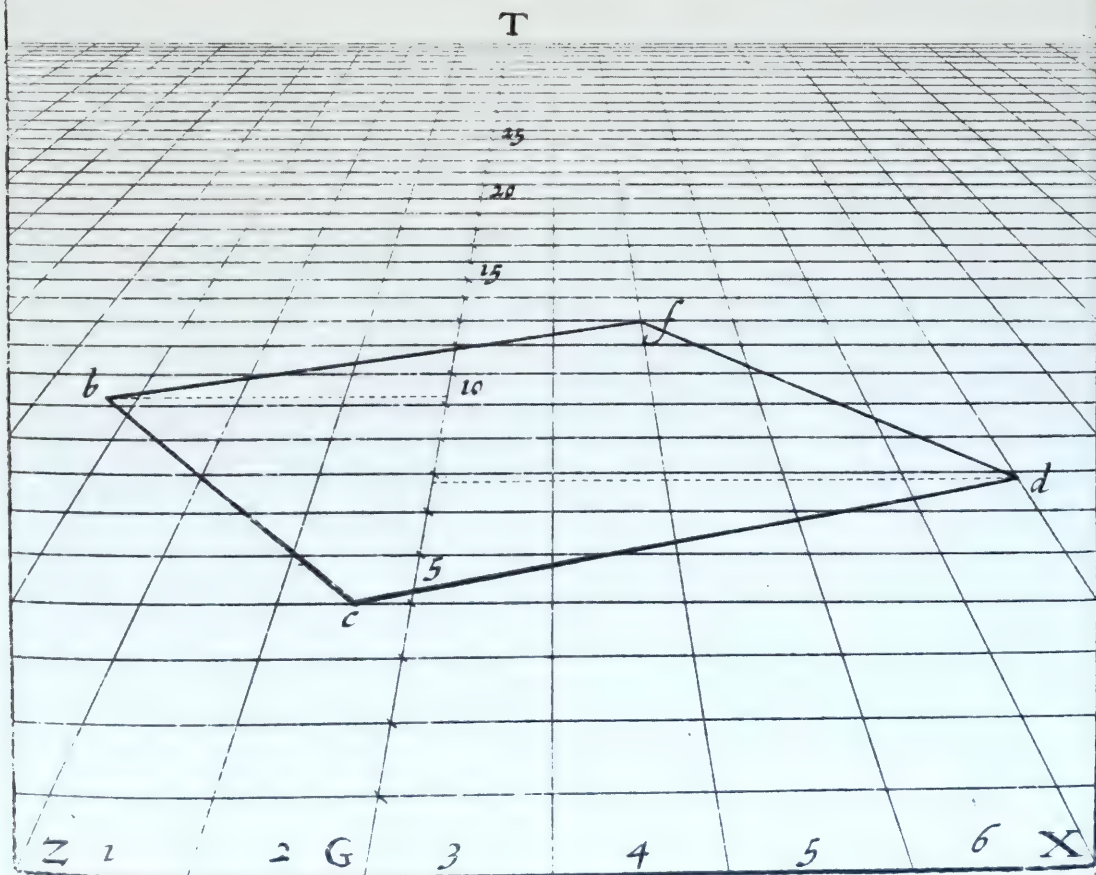
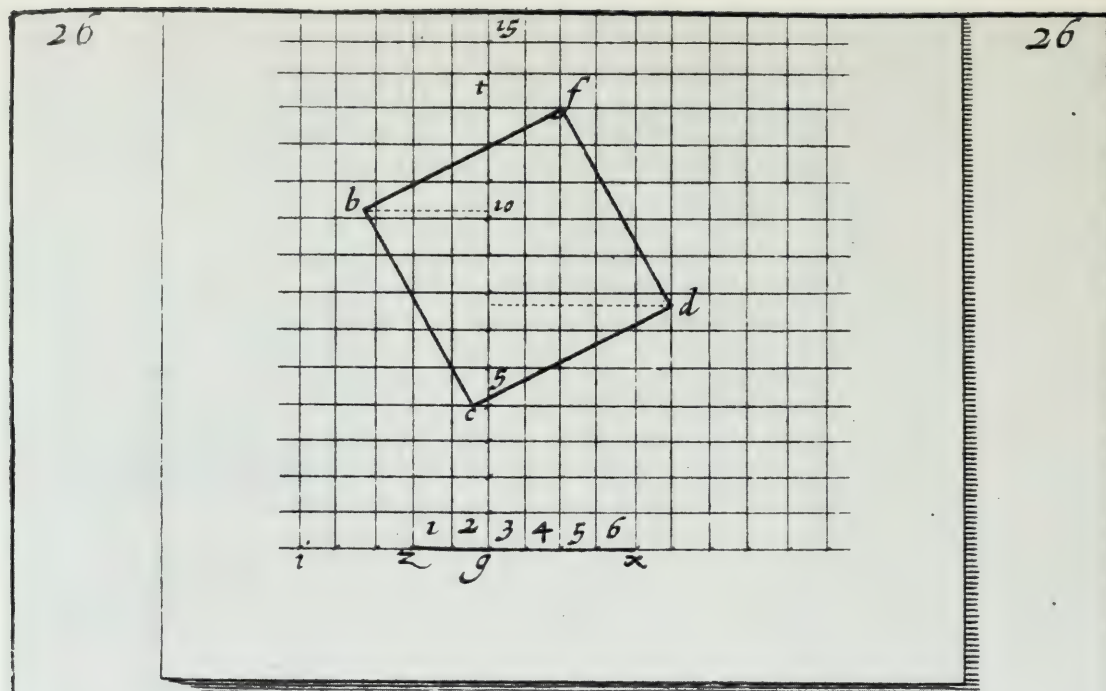
Si le Grand Verre, par sa nature, prend à la lettre les lois du dispositif perspectif, il paraît aussi les illustrer ; il les commente autant qu'il les incarne.

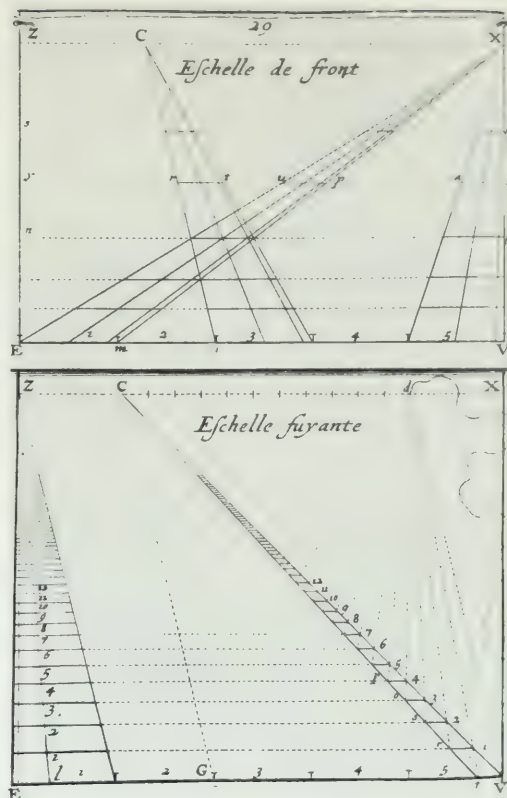
On ne peut manquer d'être frappé du fait que son architecture si particulière — soit deux plaques de verre d'inégales dimensions, de semblable longueur («Égalité de superposition : les dimensions principales d'assise

(7) *Entretien inédit.*



Abraham Bosse, *Manière
d'acquiescer à M. de
Fronsac*, 1638, pl. 32.





Abraham Bosse, *Manière universelle de M. Desargues*, Paris, 1648, pl. 29.

générale de la mariée et de la machine célibataire sont égales») (8) mais d'inégale hauteur, l'une correspondant au format « figure » et l'autre au format « paysage », l'une à l'autre superposées et séparées par une frontière que marquent trois horizontales —, répète exactement l'agencement des planches qui illustrent les traités de perspective.

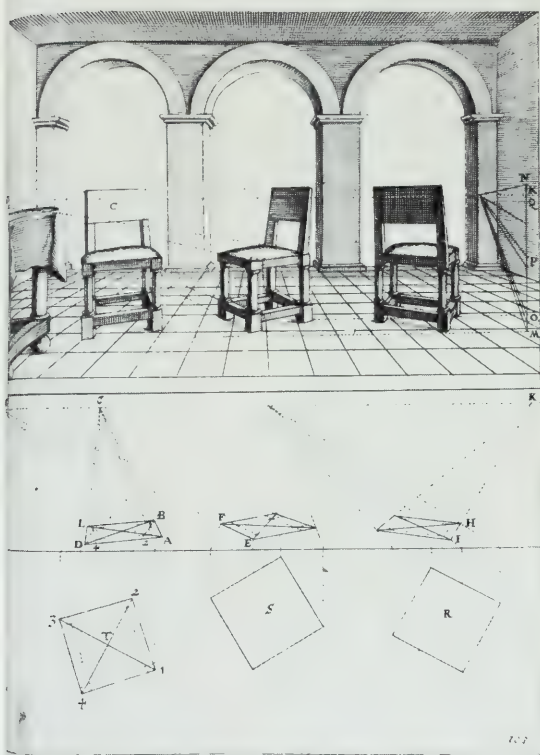
Si l'on reprend, par exemple, la *Manière universelle* d'Abraham Bosse, on notera d'abord que les planches qui l'ornent sont de proportions identiques à celles du Verre ; le rapport de la hauteur à la largeur est en moyenne de 1,60 comme il l'est dans *La Mariée* (1,567). Chaque planche est divisée en deux zones superposées et généralement d'inégales hauteurs, l'une renvoyant au « perspectif » et l'autre au « géométral » d'une même figure. « La représentation d'un corps par trois figures d'assiette, de profil et d'élévation est celle qu'on nomme *Géométral*, ou bien *petit Pied géométral*. Et la représentation du même corps par une portion de sa surface aperçue d'une seule orillade, est cela qu'on nomme en *Perspective*, ou bien le *portrait* de ce corps... »⁹.

Prenons en exemple la planche 26 du traité : « Les deux pratiques, cent Bosse, du petit pied géométral et du perspectif — sont menées à partir d'un treillis à carreaux, dite

rent de forme et de mesure *en haut et en bas* » (10).

A propos de la planche 29, il observe de nouveau : « Cette planche est partagée comme en deux... » Mais cette division en deux de l'écran de verre, renvoyant à ce qui sera chez Duchamp le domaine de la Mariée, ou domaine « du haut », et le domaine des célibataires, est ici marquée par trois horizontales, identiques à celles qui, dans le Verre, désignent le vêtement de la Mariée : ZCX figure la ligne d'horizon, tout comme, chez Duchamp, l'horizontale inférieure figure l'horizon du domaine célibataire, et EV figure la ligne de front du domaine supérieur. Entre ces deux droites, une troisième distingue les deux espaces impossibles du perspectif et du géométral. (On remarquera par ailleurs que, dans cette planche, la partie supérieure est traitée de manière illusionniste, sous forme d'une feuille de papier clouée à un mur, légèrement ondulée et projetant une ombre sur la partie consacrée à l'échelle fuyante, de même que, dans le Verre, à la partie inférieure, traitée en aplats conventionnels, s'oppose la partie supérieure où la Mariée est rendue de manière pseudo-illusionniste à l'aide de modèles.)

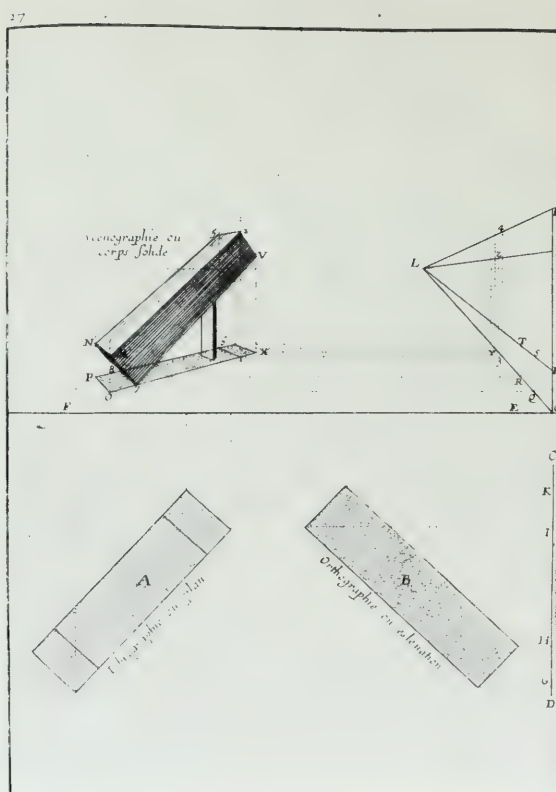
⁹ *Ibid.*, p. 10.
¹⁰ *Ibid.*, p. 10.
¹¹ *Ibid.*, p. 10.



Du Breuil, *La Perspective pratique nécessaire à tous les peintres...*, Paris, 1649.

Qu'on prenne à présent un autre traité de perspective classique, *La Perspective pratique nécessaire à tous les peintres...* du Père du Breuil, on retrouvera dans les planches qui l'illustrent semblables agencements. Dans le Traité III, la planche illustrant la Pratique LXXVII « Pour eslever des meubles mis sans ordre » superpose à nouveau deux espaces hétérogènes : un espace supérieur où les volumes sont rendus en perspective, et un espace inférieur où ces mêmes volumes sont ramenés à une double projection géométrique, d'une part en plan (ce que Du Breuil appelle le « Plan ichnographique » par lequel « on doit entendre l'ombre de ces corps éclairés à plomb par le soleil »), d'autre part en plan perspectif, « soit le même plan ichnographique mis en perspective ». Comme dans le Grand Verre, trois horizontales séparent ces deux espaces, dont une droite en pointillé GK délimitant l'horizon du plan inférieur. Ailleurs encore, Du Breuil use du terme de « Scénographie » pour désigner l'inscription d'un volume selon un rendu illusionniste dans la partie supérieure, qu'il oppose aux projections de ce même corps dans la partie inférieure, faites selon le plan ichnographique et selon le plan orthographique (i.e. son élévation).

Il est aisé de faire le parallèle avec le dispositif imaginé par Duchamp, sa division du



Verre entre un domaine « du haut », voué au rendu illusionniste d'un corps, à sa « scénographie », et un domaine « d'en bas », traité comme une épure.

Mais alors que les perspectiveurs classiques se posaient le problème de trouver les apparences des objets telles qu'elles s'inscrivent sur un milieu transparent, aux points d'intersection des rayons visuels des objets avec ce milieu, autrement dit alors qu'ils cherchaient les procédés qui permettent de passer correctement de la projection bidimensionnelle d'un corps (le « géométral ») à sa représentation tridimensionnelle (le « perspectif »), le problème que se pose Duchamp est de savoir comment l'on peut passer correctement de la représentation tridimensionnelle d'un corps selon les lois de la perspective classique, à l'appréhension d'un être quadridimensionnel. Alors que les planches des traités de perspective articulent, de part et d'autre d'une ligne qui, d'un côté va jouer comme *ligne d'horizon* d'un espace donné, et de l'autre, comme *ligne de front* d'un autre espace, entre la coupure desquels les lois de la géométrie classique permettent de concevoir une exacte congruence, ce que le Grand Verre articule, à la charnière de son propre horizon, c'est la figuration d'un espace tridimensionnel (la machine céli-

bataire) et celle d'un espace quadridimensionnel (le domaine de la Mariée).

Reprenons brièvement les théories de la géométrie à n dimensions, telles que Poincaré (admirablement) et Jouffret (de manière plus élémentaire) les formulent au tournant du siècle : si un point coupe une droite, si une droite coupe un plan et si un plan coupe un espace, un espace lui-même, par analogie, coupe une *étendue*. De la façon la plus générale, un univers à n dimensions est coupé par un univers à $n - 1$ dimensions. Ou bien encore, comme le dit Duchamp, *l'apparence* d'un objet à n dimensions, c'est son *apparition* dans un univers à $n - 1$ dimensions. Traduisons : dans les traités des perspectiveurs, l'apparence d'un corps solide à trois dimensions, c'est son apparition sur le plan à deux dimensions de la *pariete di vetro*, aux lieux où le verre plan coupe la pyramide visuelle tridimensionnelle.

Par analogie : si un verre coupe un espace et livre, selon l'art de la perspective, l'apparence d'un objet volumétrique sur un espace plan, existe-t-il un milieu transparent capable de « couper » une étendue quadridimensionnelle ? A l'intérieur de ce volume transparent s'inscriraient les apparitions tridimensionnelles de corps quadridimensionnels, tout comme, sur le verre qui coupe notre espace, s'inscrivent les figures plates des corps solides.

Or on sait que l'idée de Marcel Duchamp avait été, à l'origine, de construire une « vitrine bullet », « fermée par des verres tournant sur des billes ». L'espace tridimensionnel défini par ce bullet aurait en effet été, aux théories modernes des géométries à n dimensions, l'exact équivalent de ce qu'était à la géométrie classique la plaque de verre des perspectiveurs. Il lui aurait permis d'« expérimenter sur un 3 dm, comme on opère sur des plans en géométrie plane »¹¹. La réalisation

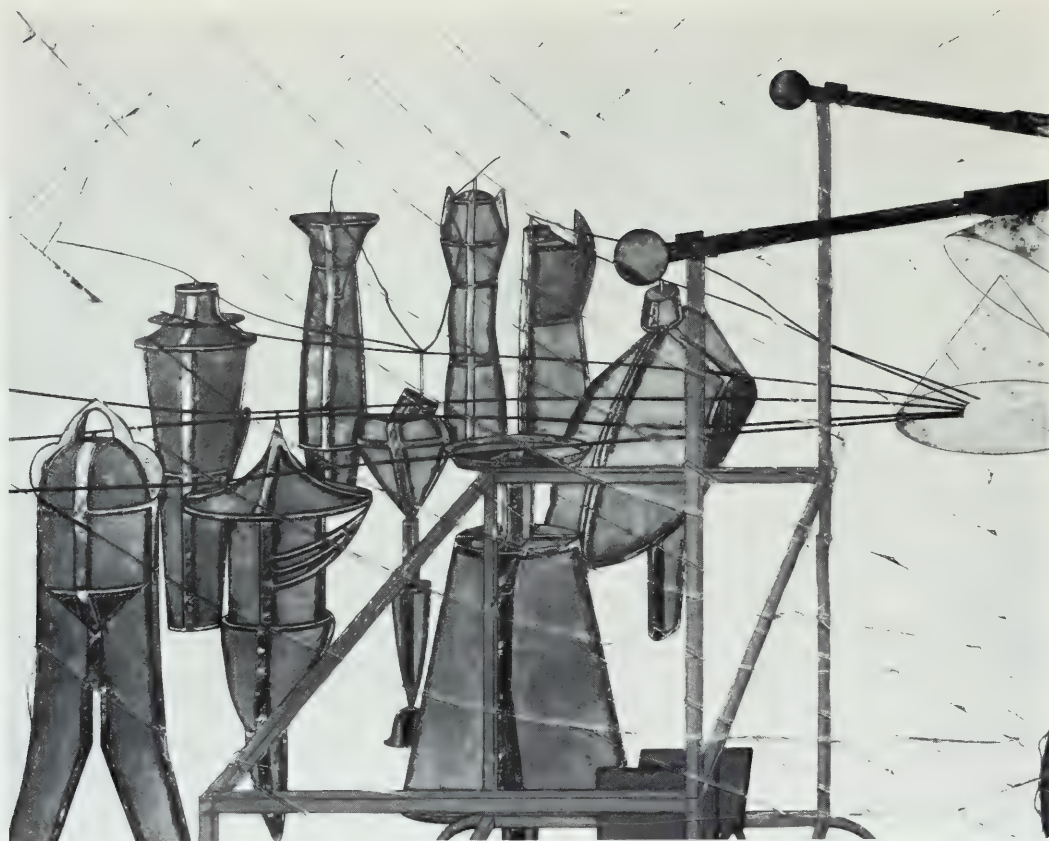
en était sans doute trop hasardeuse et l'idée fut abandonnée. Mais on peut aussi considérer que, à évoquer la coupure d'une étendue par un espace, le verre plan est un mécanisme conceptuel aussi apte qu'un volume vitré. Il suffit que, dans l'articulation du perspectif et du géométral, aux rapports scénographie (d'un corps trid.) / projections ichto- ou orthographique de ce corps, soit substitué un rapport scénographie (d'un être quadrid.) / projections perspectives, c'est-à-dire Mariée/célibataires.

Si les célibataires désirent la Mariée — autrement dit si la perspective traditionnelle est éternellement frustrée de son objet, elle qui ne se fonde que sur l'absence de cet objet même, qui ne se peut manifester qu'à travers le manque qui distingue l'apparence de l'apparition —, de même que dans les traités des perspectiveurs des tracés permettaient de passer du domaine d'« embas » à celui « du haut », il faut et il suffit que le gaz qui incarne leur désir trouve à son tour son chemin vers le domaine supérieur, étendue quadridimensionnelle qui est celle de l'accomplissement érotique.

Le dispositif optique imaginé par Duchamp pour ce faire, sorte de sas de communication entre deux espaces impossibles, est le « renvoi miroirique » : « Chaque goutte, dit-il (i.e. du gaz liquide), passera les trois plans à l'horizon (i.e. la ligne d'horizon qui clôt le domaine célibataire) entre le perspectif et le géométral de deux figures qui seront indiquées à ces trois plans par le système Wilson-Lincoln (...). Vue de droite, la figure pourra donner un carte par exemple et vue de droite lapsus pour « de gauche » le même carte vu en perspective »¹².

On reviendra sur le phénomène d'anamorphose ici évoqué sous le nom d'« effet Wilson

CC-BY-NC-ND 4.0
CC-BY-NC-ND 4.0



Duchamp, détail du *Grand Verre: les Moules Mâles*.

Lincoln». Retenons pour l'instant le passage entre deux systèmes conventionnels de représentation, le perspectif et le géométral, et ce fait, généralement négligé par les commentateurs de Duchamp: ce ne sont pas les gouttes qui passent, c'est, dit Duchamp, leur «image».

Des Figures dans les Perspectives

Disons entre-temps des choses plus simples. Jusqu'à quel point Duchamp, dans l'iconographie du Verre, s'est-il inspiré des figures qu'on trouve dans les traités de perspective et de leurs dispositions? On examinera successivement la partie inférieure et la partie supérieure.

La Machine Célibataire

1) *Les Moules mâles*:

Ces neuf petits personnages debout, apparemment tassés les uns contre les autres sur la surface du Verre, s'inscrivent en réalité à l'intérieur d'un grand parallélépipède rectangle d'environ 70,8 cm de large et 110,2 cm de profondeur. Un plan horizontal commun les coupe à la hauteur du sexe, le plan ou «polygone de sexe».

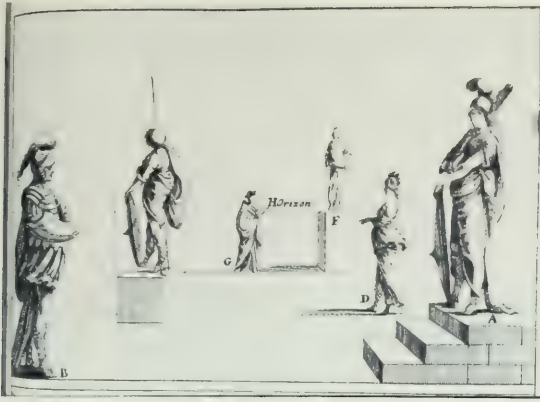
On rapprochera cette disposition de celle qu'on trouve dans *La Perspective pratique* de Du Breuil, au Traité IV, «Des Postures que

l'on doit donner aux Figures dans les Perspectives», lesquelles sont infinies, «à condition de ne jamais mettre de celles qui sont en action». On fera en particulier le parallèle avec la planche figurant neuf petits personnages disposés sur l'échiquier perspectif.

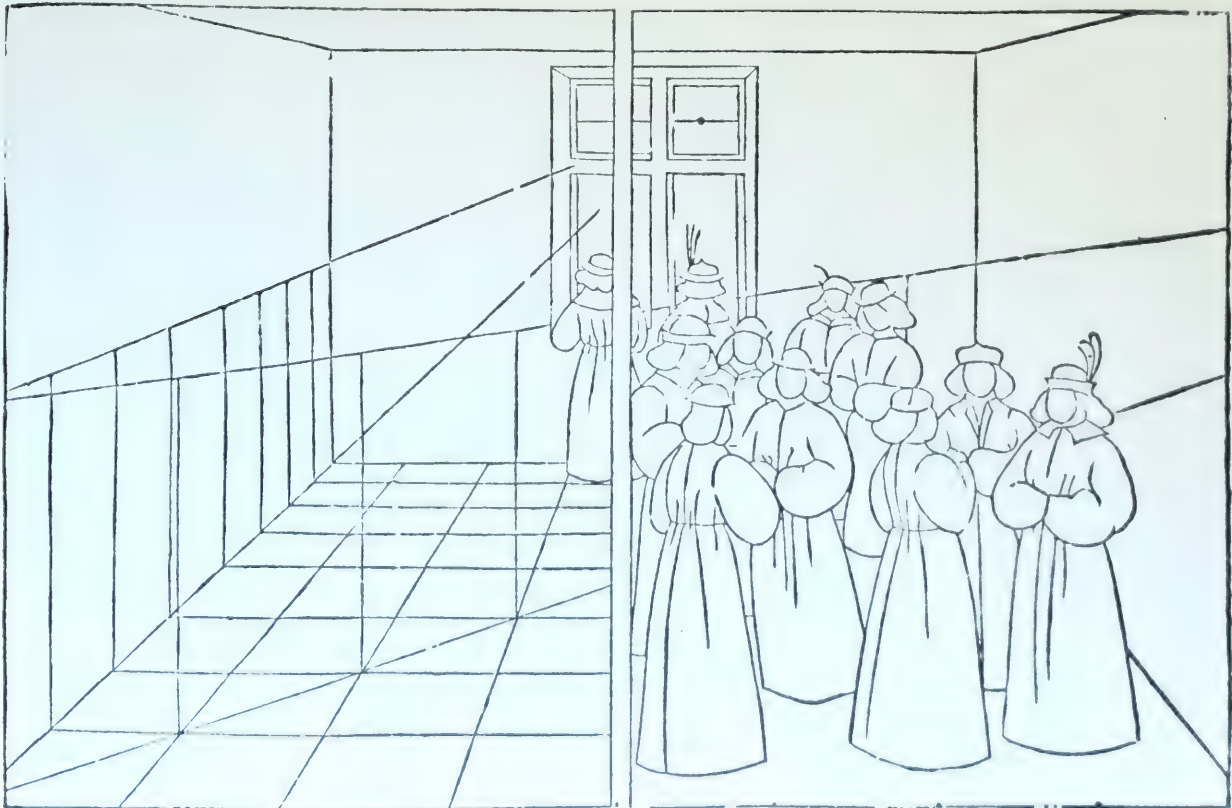
Quant à la forme si singulière des Moules mâles, on l'a maintes fois rapprochée de diverses sources hypothétiques. De façon séduisante, Michel Sanouillet la compare à la silhouette humoristique des habits de sport tels qu'ils apparaissent, gonflés comme des baudruches, dans le Catalogue de la Manufacture de Saint-Étienne (13). Il nous paraît tout aussi licite de la rapprocher de la silhouette particulière des figures dessinées par Jean Pélerin dans son *De Artificiali Perspectiva*: les uniformes de cette confrérie d'ecclésiastiques, le visage et la masse des cheveux, la coiffe et les plumets, tout y est ramené à une enveloppe essentielle qui fait de ces personnages autant de figurines naïves et stylisées, proches parentes de celles qui constituent le Cimetière des Uniformes et Livrées. On remarquera encore le point de vue très particulier sous lequel ces moules

(13) Marcel Duchamp, *cat. d'exposition*, Museum of Modern Art, New York et Philadelphia Museum of Art, 1973, p. 53.

Du Breuil, *La Perspective pratique nécessaire à tous les peintres...*, Paris, 1649, Traité IV, Pratique VI.

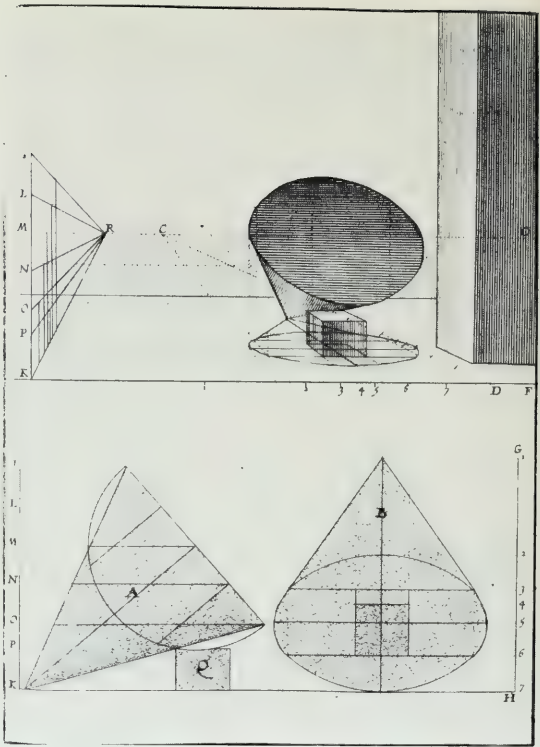


Jean Pélerin Viator, *De Artificiali Perspectiva*, Toul, 1505, fol. 7.

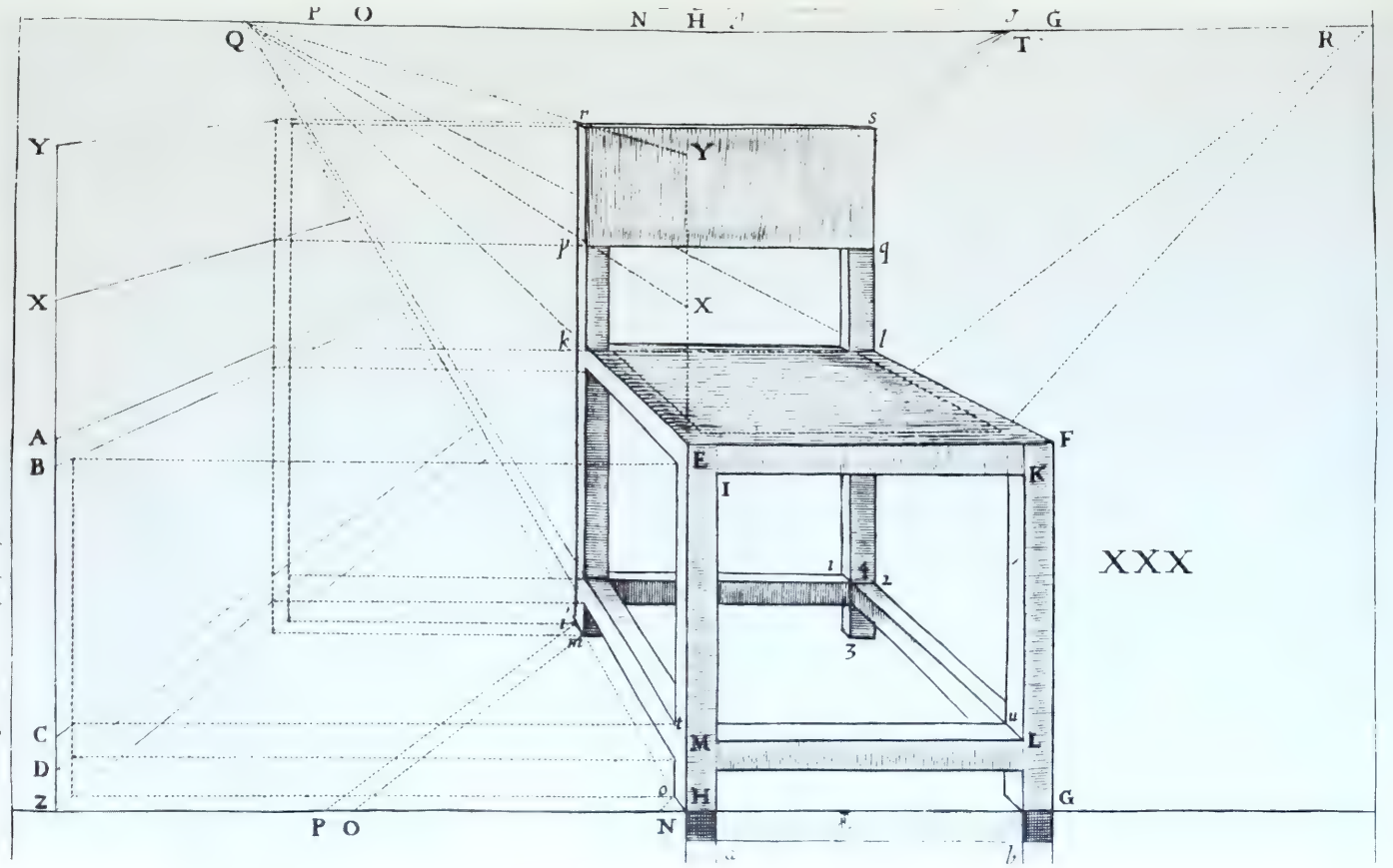


Duchamp, *Glossière contenant un moulin à eau en métaux voisins*, 1913-1915, Philadelphia Museum of Art, Coll. Arensberg.

Nicéron, *Thaumaturgus Opticus...*, Paris, 1646, anamorphose d'une Chaise.



Du Breuil, *La Perspective pratique nécessaire à tous les peintres...*, Paris, 1649, t. II, pl. 63.





Duchamp, détail du *Grand Verre: les Tams*

sont perçus: il est en tout point conforme à la description que fait Viator du point de vue «de siège eslevé»: «Se on les voit de siège esleve / faut user de la pyramide inclinée / passant du poit subget / ou de l'un des tiers: de laquelle la latitude basse / soit ouverte à la hauteur de la prochaine et plus grande personne quo voudra statuer en l'espace. Selon la inarctation (14) de la quelle pyramide / lesq. personnes prendront de la plante au hault des testes leur minoration. Cōme appert par la figure ensuivate...» (15).

2) *Le Chariot*:

Volume régulier, parallélépipède rectangle, le chariot est tracé selon une perspective qui en «force le dessin» (16). En fait, le volume est anamorphosé de la même façon que la Chaise dans le *Thaumaturgus Opticus* de Nicéron. Le Chariot vient en avant crever la surface du Verre tandis qu'en arrière, si l'on prolonge ses arêtes, les lignes se rejoignent au point de fuite, au milieu de la ligne d'horizon, de même que sur la planche de Nicéron, les lignes de fuite de la chaise se rejoignent au point Q de la ligne d'horizon QR.

3) *Les Tams*:

Corps réguliers, les cônes sont des figures élues des traités de perspective. La façon de les représenter abonde. En outre, dans les

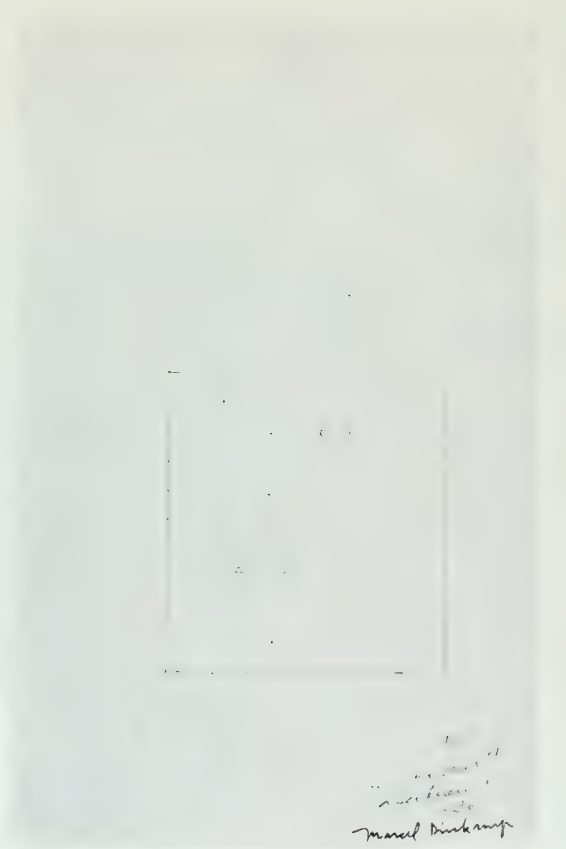
cabinets d'anamorphoses, ils étaient fréquemment utilisés pour redresser les images; dans la machinerie célibataire, on sait qu'ils servent à «redresser» le gaz qui les parcourt.

4) *Le Moulin et la Chute d'eau*:

Jurgis Baltrusaitis a analysé de façon lumineuse les rapports étroits qui ont pu exister, dans le milieu intellectuel du Couvent des Minimes, à Paris, entre Mersenne, Nicéron, Maignan et Salomon de Caus d'une part, Descartes de l'autre (17). En particulier, il a montré à quel point la théorie des automates chez Descartes avait influencé les perspectiveurs. Dans le *Discours de la Méthode*, l'automate et son mouvement réglé d'horloge explique le corps des êtres organiques: «Ce qui ne semblera nullement estrange à ceux qui, sachant combien de divers automates ou machines mouvantes, l'industrie des hommes peut faire, sans y employer que fort peu de pièces à comparaison de la grande multitude des os, des muscles, des nerfs, des artères, des veines

(15) Viator, *Thaumaturgus Opticus*, introduction, chap. I, p. 10, *Le Grand Verre*, p. 10. (16) Viator, *Thaumaturgus Opticus*, p. 10. (17) Jurgis Baltrusaitis, *Le Moulin et la Chute d'eau*, p. 10. (18) Jurgis Baltrusaitis, *Le Moulin et la Chute d'eau*, p. 10.

Duchamp, dessin pour *la Roue de moulin*, 1913, Cordier et Ekstrom, New York.



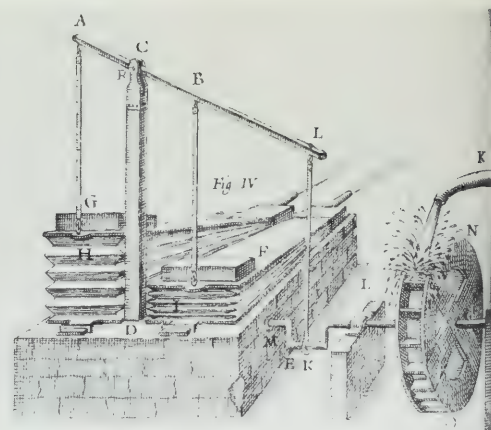
et de toutes autres parties qui sont dans le corps de chaque animal, considéreront ce corps comme une machine...» Plus précisément encore, l'homme est bientôt comparé par lui à un mécanisme hydraulique : «l'on peut fort bien comparer les nerfs de la machine que je vous décris [l'homme] aux tuyaux des machines de ces fontaines ; ses muscles et ses tendons aux divers engins et ressorts qui servent à les mouvoir ; les esprits animaux à l'eau qui les remue (...) De plus la respiration et autres telles actions (...) sont comme les mouvements d'une horloge ou d'un moulin que le cours ordinaire de l'eau peut rendre continus...»

Des leviers cachés, enfin, animent toute cette machinerie organique, analogues, dit Descartes, à ceux qui animent les automates qui tournent et qui s'agitent dans les jardins et dans les grottes.

« En s'inspirant de ces machines mouvantes dans ses méditations sur la structure et la fonction des organismes vivants, Descartes n'est pas que logicien, écrit Baltrusaitis. Il est aussi un imaginaire, considérant le monde comme un théâtre où les secrets de la nature sont révélés par les jouets construits par l'homme » (18).

De pareilles spéculations avaient été anticipées par un Salomon de Caus qui, dans

Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Rome, 1650, ci-dessous et page de droite.

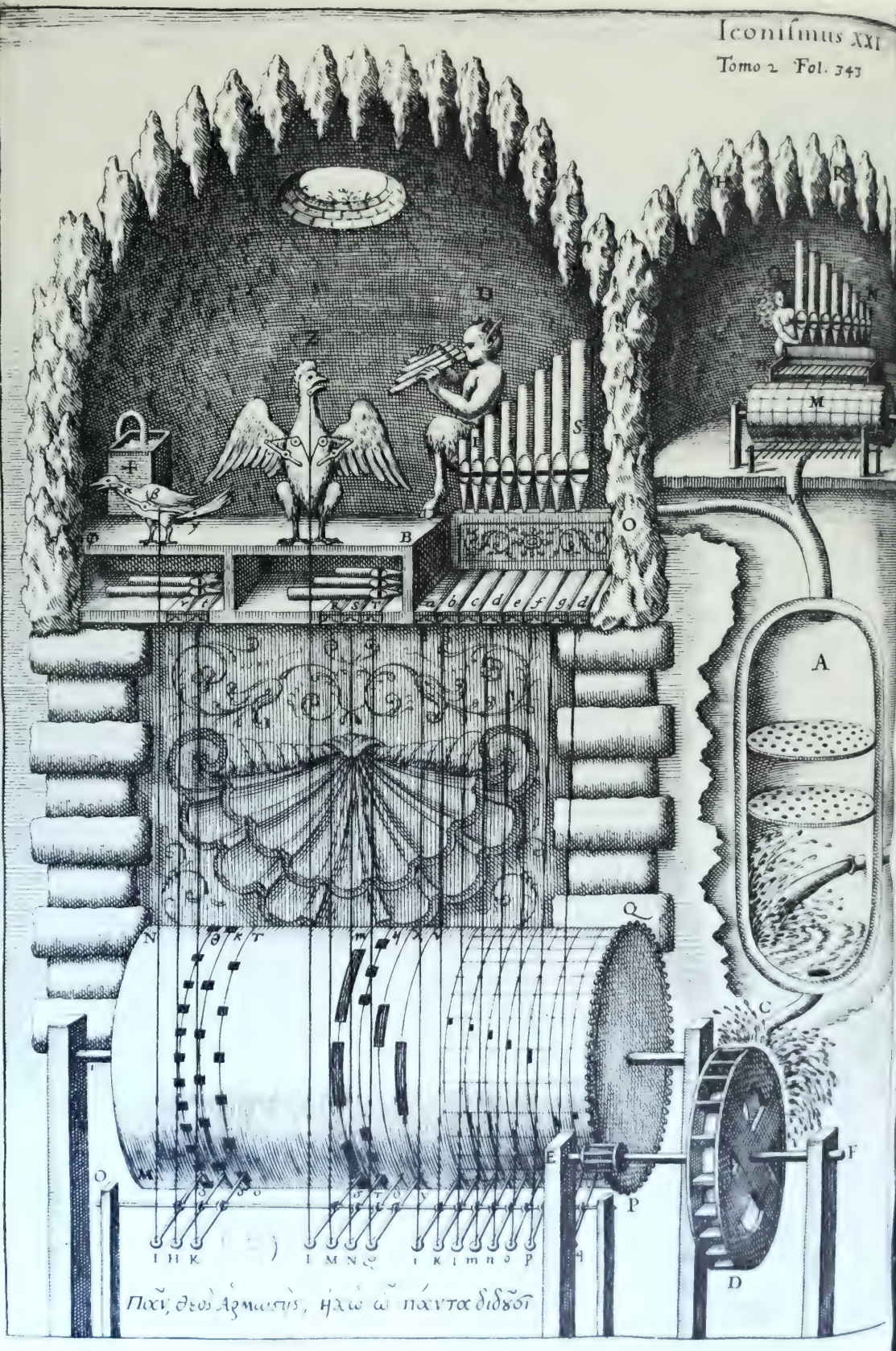


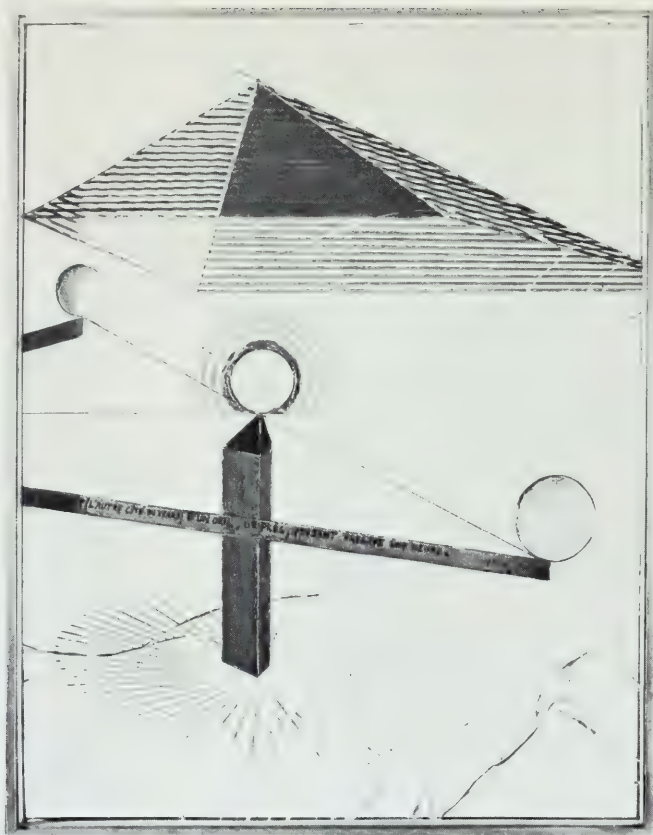
son *Traité de l'Homme*, en 1615, figurait des mécanismes hydrauliques cachés, fonctionnant dans la partie inférieure des planches, qui entraînent, dans leur partie supérieure, des automates figurant des humains, ou, plus souvent, des divinités mythologiques. Plus tard, la fascination du mécanisme calculé dominera les jeux perspectifs d'un Nicéron. Une machinerie spéculaire se déroule qui, tour à tour, fait apparaître à l'œil émerveillé le visible et l'invisible, le celé et l'apparent. A sa suite et à la suite de Maignan, Athanasius Kircher devait reprendre ces spéculations sur les *Magiae Naturae et Artis*. Dans sa *Musurgia Universalis*, publiée à Rome en 1650, il enseigne l'art de construire des automates à musique : une *roue de moulin*, entraînée par une *chute d'eau*, fait tourner un tambour, lequel actionne à son tour, au moyen de clapets et de leviers, de petites figurines et des jeux d'orgues.

On peut alors se demander si Duchamp n'eut pas l'occasion à la Bibliothèque Sainte-Genève, de feuilleter ce magnifique *in-folio* et quelques autres (19), retrouvant en Athanasius Kircher un personnage dont les curiosités rejoignaient les siennes : goût pour l'optique (qui devait l'amener à inventer la lanterne

(18) Baltrusaitis, op. cit., p. 66.

(19) *Son Art Magna*, par exemple.





Duchamp, «A regarder (l'autre côté du Verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure», 1918, The Museum of Modern Art, New York.

magique), goût pour l'acoustique et pour la musique mécanique, fascination enfin pour les jeux physiques et mathématiques qui fait de son *Ars magna Sciendi* une sorte d'ancêtre lettré de ce que sera, au tournant de ce siècle, *La Science amusante de Tom Tit*.

Qu'est donc en effet la machine célibataire sinon, comme chez Descartes, l'assimilation du corps organique à un automate parcouru par des liquides – la comparaison à ce point poussée entre l'homme et la machine qu'il devient indifférent de dire que les célibataires y sont machinés ou que les machines y sont érotisées – automatisme donc dont les deux principes moteurs sont d'une part le gaz d'éclairage, jouant très exactement dans le Verre le rôle que jouait, dans les anciens traités de perspective, ce qu'on appelait, pour permettre le tracé régulier des perspectives, la pratique «à la torche» ou «au flambeau», et, d'autre part, la chute d'eau (extérieure, venant on ne sait d'où, précise Duchamp) qui entraîne une roue de moulin?...

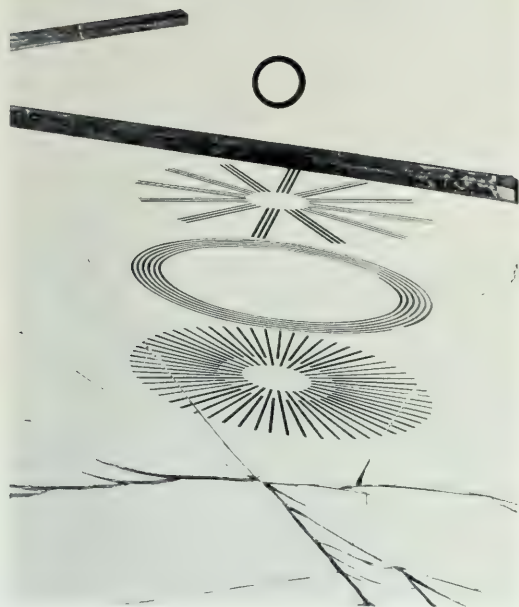
5) Les Témoins Oculistes

Cette figure reprend en partie, on le sait, le schéma plus complexe du petit verre intitulé *A regarder d'un œil, de près, pendant presque une heure*. Si l'on examine les éléments constitutifs de ce petit verre, dont la transparence,

dont les dimensions, et dont l'utilisation pratique, supposant qu'il vienne s'appliquer étroitement sur un œil, ne sont pas sans rappeler ces instruments de perspective qu'on appelait *portillons* – soit un style élevé verticalement au centre d'un cadran gradué et dont la pointe est surmontée par une lentille –, et si l'on met ces éléments ainsi décrits en rapport avec l'instruction parfaitement sérieuse qui les accompagne et qui, en quelque sorte, livre le mode d'emploi de cette machinerie scopique, il est difficile de n'y pas reconnaître... un gnomon.

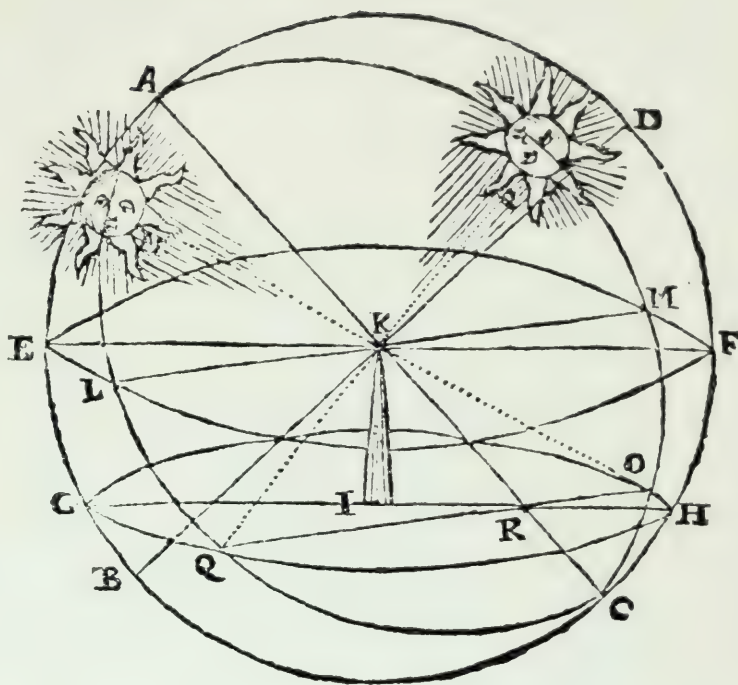
Duchamp, dans ses Notes, est souvent revenu sur les problèmes d'«horlogisme» et pour illustrer l'une d'elles sur «la pendule de profil et l'inspecteur d'espace», réalisa en 1964 une œuvre portant précisément le titre de *Pendule de profil*. «Quand une horloge est vue de côté (de profil), précisera-t-il en 1958, elle n'indique plus le temps.» On peut considérer que cette pendule de profil dont l'exactitude dépend de l'inclinaison de son cadran, c'est aussi bien le cadran solaire des Témoins oculistes.

On rappellera encore que Henri-Pierre Roché, dans son roman inédit sur Duchamp, *Victor*, fournit une indication précieuse : au début de l'année 1917, c'est-à-dire au moment où il travaille sur *A regarder d'un œil, de*



Duchamp, détail du *Grand Verre*: les *Témoins oculistes*.

Emmanuel Maignan, *Perspectiva Horaria...*, Rome.



l'Ordre des Minimes, tout comme Nicéron, et comme lui spécialiste des perspectives curieuses, Maignan publia ce traité en 1648, soit deux ans après le *Thaumaturgus Opticus* cité par Duchamp. Souvent, en fait, les traités de perspective s'accompagnaient de considérations sur la gnomonique, les exercices de triangulation nécessaires à établir les schémas perspectifs de corps dans l'espace n'étant guère différents de ceux nécessaires à établir des horloges sidérales.

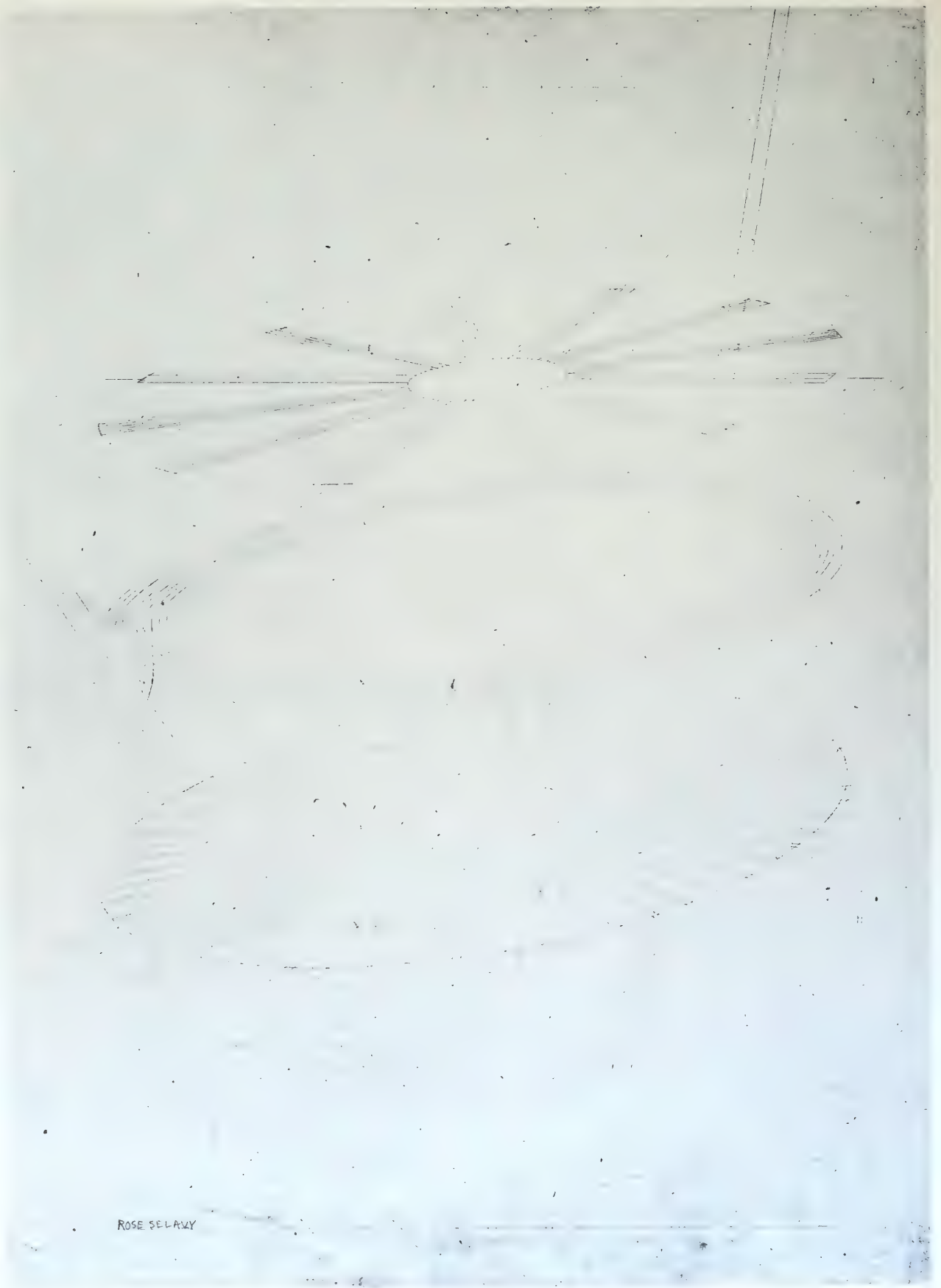
Si l'on examine les diverses planches de la *Perspectiva Horaria*, on ne sera donc pas trop étonné d'y retrouver les éléments des Témoins Oculistes.

La planche correspondant à l'instruction «*Gnomonem ad angulos rectos, in dato plano erigere...*» peut ainsi être mise en rapport avec le schéma de *A regarder d'un œil de près...* : soit un style, élevé à la verticale au centre d'un cercle et soit KO et KQ les projections de l'ombre portée du soleil sur ce cercle à deux moments de sa course dont les hauteurs respectives soient égale et symétrique l'une par rapport à l'autre : la bissectrice de l'angle QKO forme par les directions correspondantes de l'ombre du gnomon indiquera la méridienne, i.e. la ligne nord-sud. De même, dans le verre de Duchamp, le sommet du style dressé verticalement au centre du cadran coupe-t-il la bissectrice de

Emmanuel Maignan, *Perspectiva Horaria...*, Rome, 1648, p. 109 : «*Gnomonem ad angulos rectos, in dato plano erigere*»

près..., qu'il achèvera à Buenos Aires l'année suivante, Duchamp se rend à un bal costumé déguisé en astronome. On peut penser que le choix de cet habit n'était pas de pur hasard. On connaît enfin une photo de ce verre le représentant suspendu à l'an libre, d'un balcon, à Buenos Aires, comme s'il s'était agi, en captant les rayons du soleil dans sa lentille, de le faire fonctionner comme une horloge sidérale.

Or, à la rubrique «perspective» de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, se trouve un ouvrage célèbre de gnomonique, la *Perspectiva Horaria* d'Emmanuel Maignan. Père de



ROSE SELAWY



l'angle formé par les deux branches des Ciseaux. (Incidemment, on remarquera que les divisions équidistantes portées sur ce cadran mesurent des angles de 6°. Ces divisions sont principales et secondaires, alternativement. Deux divisions principales font entre elles un angle de 13°, soit «presque une heure». Et si l'on compte, d'après le dessin très précis des Témoins Oculistes exécuté en 1920 que ces divisions ont elles-mêmes une épaisseur de l'ordre de 1°, le total fait 15°, soit l'angle parcouru par l'ombre portée du soleil durant une heure sur un cadran équinoxial).

A considérer le style lui-même, on constatera que sa forme et ses proportions reprennent exactement celles du style gravé dans une planche de l'ouvrage de Maignan qui illustre les divers éléments d'un cadran solaire, soit un fût de section carrée SQR, surmonté d'un *pyramideion* VTYZ.

Mais encore: considérons la planche illustrant la projection d'une sphère optique gnomonique sur un plan: conventionnellement, l'œil de l'observateur est figuré s'ouvrant à la pointe du style et dans le plan méridien NOEG, tout comme Duchamp prescrit au spectateur de regarder d'un seul œil, à partir du sommet de l'obélisque et «de pres» en

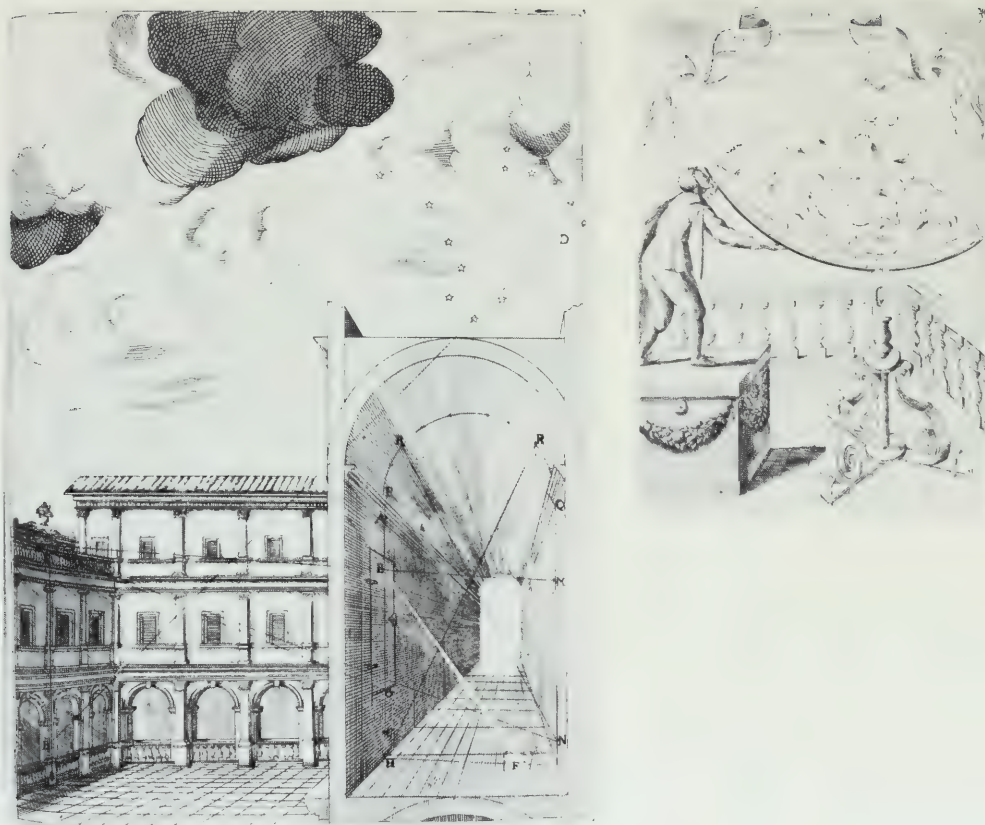
fait, de même que la lentille focalise les rayons solaires et les projette, de même l'œil qui s'y substitue exactement, projette les rayons visuels. Cette lentille, prévue dans le Grand Verre, n'y sera finalement pas collée).

On reviendra sur cet étrange dispositif astronomique imaginé par Duchamp, que complète une pyramide, autre instrument de mesure sidérale, qui coiffe l'obélisque; ce ne sont pas toutefois les rayons solaires qui sont ici captés et renvoyés par la lentille surmontant le style mais, dit-il, les images des gouttes de l'éclaboussure, chacune «renvoyée miroiriquement dans la partie haute du Verre, en rencontre avec les neuf Tirés» (20). Dispositif, autrement dit, permettant de «brancher» l'énergie amoureuse des célibataires sur le corps de la Mariée, de diriger leurs «coups», mais aussi dispositif assurant, à la charnière des deux parties du Verre, le passage entre le perspectif et le géométral, entre le tridimensionnel et le quadridimensionnel, changement d'état que produit l'accomplissement érotique même puisque, selon Robert Lebel repétant Duchamp, «l'acte érotique est la situation quadridimensionnelle par excellence» (21).

Emmanuel Maignan, *Pervpectiva Horaria*... Rome, 1648. Éléments d'un cadran solaire et sphère optique-gnomonique projetée sur un plan.

1. Duchamp, p. 10.

2. Michel Duchamp, p. 1999/2-105.



Emmanuel Maignan, *Perspectiva Horaria*..., Rome, 1648: «*Lineam Meridianam in superficie horology Catoptrico - Gnomonici plana, vel alia quacunq[ue] designare*».

On rapprochera cet agencement de *La Mariée* d'une planche de Maignan où, comme dans le Grand Verre, se superposent deux parties, une partie terrestre et une partie céleste. Le ciel est voilé par un nuage, comme le «nuage Louis XV» de la Voie Lactée; à droite, des constellations, tels les neuf Tirés. Dans le domaine inférieur, des architectures. Le fil à plomb KL dessine la verticale du lieu. A l'endroit des Témoins Oculistes, une *camera oscura*: le soleil «du haut» envoie un pinceau lumineux qui traverse une ouverture ponctuelle (comme la lentille Kodak) en E et se projette en F. La ligne LD indique le nord. MN figure la ligne méridienne. Triangulations, phénomènes optiques, projections: comme dans le Verre, tout est ici affaire de gravité, de gravitation, d'horlogisme, d'attraction et de répulsion entre des corps terrestres et célestes, de correspondances chiffrées entre un domaine supérieur et un domaine inférieur.

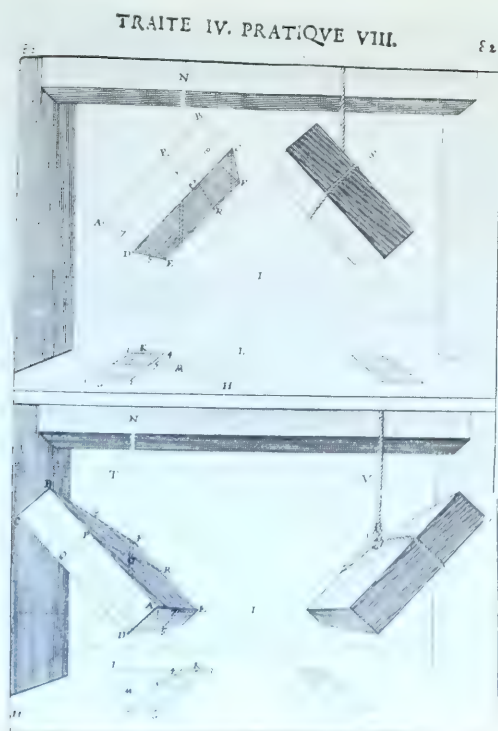
Sur une autre planche, se rencontrera cet «Inspecteur d'espace», tel Duchamp déguisé en astronome, qui observe la sidération des corps, d'un ciel, de près, et sans doute pendant presque une heure...

Le Domaine de la Mariée

Il est assurément plus difficile de ramener les figures de la Mariée à celles des *Traité*s de Perspectives puisque, projection tridimensionnelle d'un être quadridimensionnel, elle échappe, par nature, aux lois de la perspective classique. J'ai dit ailleurs pourquoi la Mariée était vue comme une sorte d'écorché (22). La plupart de ceux qui ont écrit sur la quatrième dimension, Pawlowski, mais aussi Jouffret, Hinton, Ouspensky, ont toujours imaginé qu'aux yeux d'un être quadridimensionnel, notre corps n'aurait ni dehors ni dedans et par conséquent se présenterait comme en transparence, tel un écorché. De là, alors que les corps réglés de la machine célibataire ont une «enveloppe», que la Mariée n'ait pas d'enveloppe, au sens à la fois géométrique et biologique du terme.

Par ailleurs, «Le Pendu femelle est la forme en *perspective ordinaire* d'un Pendu femelle dont on pourrait peut-être essayer de retrouver la *vraie forme*» (23). L'apparition tridimensionnelle d'une mariée dont l'apparence est quadridimensionnelle peut en effet se faire par le rendu conventionnel des ombres et des lumières tout comme, en géométrie plane, l'apparition en deux dimensions des apparences tridimensionnelles se fait selon des aplats.

Du Breuil, *La Perspective pratique nécessaire à tous les peintres...*, Paris, 1649, t. II, pl. 82, «Solides sous-tenus et suspendus en l'air».



Deux aspects cependant de cette Mariée retiendront notre attention :

1) *Le Pendu femelle* :

La Mariée est littéralement *pendue* au bâti supérieur du Verre par quatre crochets. Il est difficile de ne pas mettre cet arrangement particulier en rapport avec la partie des traités de perspective qui, traditionnellement, discourait sur les «Solides sous-tenus et suspendus en l'air», telle la Pratique VIII du Traité IV de *La Perspective pratique...* de Du Breuil qui enseigne à «trouver le lieu où il faut attacher la corde aux pièces suspendues & inclinées parallèlement à l'Horizon...»

2) *La Voie Lactée*

Le contour chantourné et capricieux qui circonscrit la Voie Lactée ne manque pas d'insolite : «Nuages Louis XV» (24) écrit Duchamp à son propos. La délimitation évoque la forme que prenant un fil très fin laisse lâche et appelle, par conséquent, l'image des *soixante pages d'atome* dont on sait que la silhouette fut obtenue par un fil tombant à son gré et donnant «une figure nouvelle de l'unité de longueur» (25).

Duchamp, détail du *Grand Verre* : le *Pendu femelle* et sa potence.

(24) À Marcel Duchamp on le trouve dans : *Œuvres complètes*, t. II, p. 100.
(25) *Œuvres complètes*, t. II, p. 100.
(26) *Œuvres complètes*, t. II, p. 100.
(27) *Œuvres complètes*, t. II, p. 100.



Abraham Bosse, *Manière universelle de M. Desargues...*, Paris 1648, pl. 3.

Or, si la Voie Lactée est l'«épanouissement cinématique» de la Mariée, son «auréole», sa culmination au royaume de la quatrième dimension, son apparition doit en quelque sorte emprunter à cette «physique distendue» qui a pour mètre-étalon les contours hasardeux des Stoppages.

Considérons la façon conventionnelle de figurer des volumes dans les traités de perspective : des faisceaux matérialisant les rayons visuels enserrant la forme des objets comme des filets, puis viennent se rejoindre en un point, l'œil du spectateur. Souvent, pour accentuer le parallèle avec un filet, l'observateur lui-même pince le faisceau des fils et le porte à son œil. Là où les fils sont tendus, la perspective ordinaire est maîtresse, le point de vue est «forcé», comme dit Duchamp. Au-delà cependant du poing fermé qui tient le filet, au-delà de l'œil qui enveloppe l'objet «selon certain point de vue et certaine distance», les fils sont représentés flottant librement dans l'espace en décrivant des sinuosités qui sont curieusement comparables à celles de la Voie Lactée. Ils figurent quelque au-delà du monde perspectiviste, ils enveloppent quelque corps invisible à notre œil, ils obéissent aux lois inconnues d'une physique distendue.

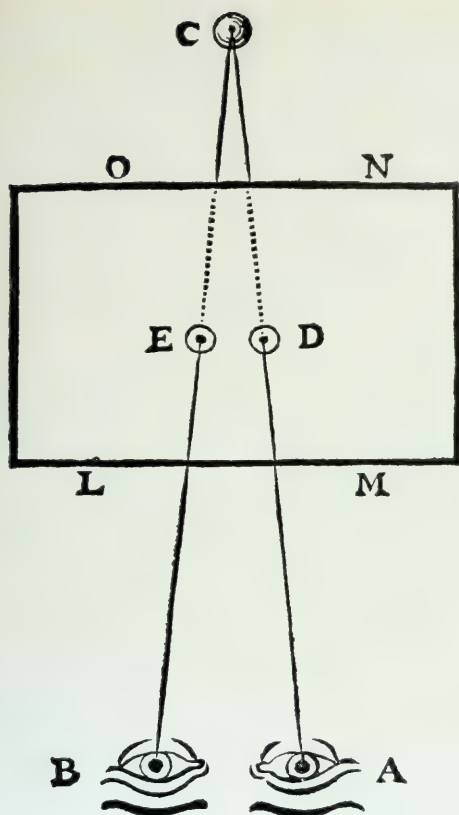
On peut alors tracer le parallèle entre le domaine célibataire où, régis par les lois de la perspective la plus classique, les volumes sont dessinés par les rayons de la pyramide visuelle – les filets enveloppant les trois meules de la Broyeuse en sont une illustration quasi littéraire –, et le domaine de la Mariée où la Voie Lactée est figurée par le filet lâche et capricieux qui s'échappe de son corps comme du poing d'un spectateur les fils devenus fous d'un invisible tracé.

Choses à regarder d'un œil

La représentation matérielle de la Mariée, dit Duchamp, peut jamais n'être qu'un exemple de ses formes principales libres (26). Cela viendrait de l'infirmité de nos organes de vision, impuissants à percevoir autre chose que les trois dimensions de notre espace. Telles seraient les bornes du naturalisme, qu'il s'agit de dépasser. Seul, un regard quadridimensionnel pourrait saisir la Mariée dans la pluralité de ses formes. Mais, de même que, par analogie, du passage du géométral au perspectif on peut inférer l'existence d'une quatrième dimension, de même, du passage d'une vision monoculaire (c'est-à-dire d'une vision «plate», à deux dimensions) à une vision binoculaire (en relief, volumineuse) on peut inférer l'existence de ce que Duchamp nomme «un œil quadridimensionnel».

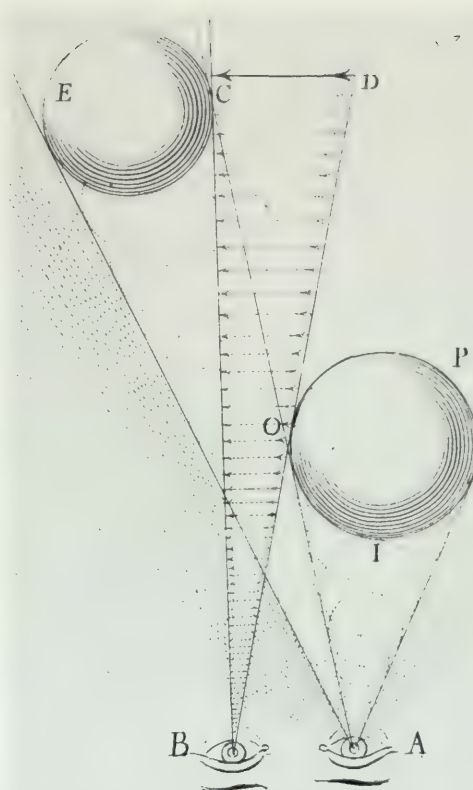
Il est ainsi amené semble-t-il, à composer toute une hiérarchie des regards qui recoupe, ou qui redouble, la hiérarchie des univers à plusieurs dimensions.

Le point de départ ce sont les «Choses à regarder d'un œil. De l'œil gauche, de l'œil droit (...) On pourrait baser toute une série de choses à voir d'un seul œil» (27). La note est de 1913, alors qu'il est employé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève. Or, celle-ci, toujours, possède un opuscule fort curieux et dont le propos est trop proche des préoccupations de Duchamp pour qu'il ne l'ait pas au moins feuilleté. Il s'agit du *Discours* de Sébastien Le Clerc, publié à Paris en 1679, *touchant le point de veüe, dans lequel il est prouvé que les choses qu'on voit distinctement ne sont veuës que d'un œil*. Cartésien forcené, Le Clerc soutient la thèse que la vision claire et distincte d'un objet ne saurait être qu'une vision monoculaire. Soit un objet C considéré par



deux yeux A et B à travers une plaque de verre OLMN. Les esprits animaux, dit Le Clerc, qui se portent en foule à travers les deux nerfs optiques «transmettent une seconde image» de C dans le cerveau, de sorte qu'il faut fermer un œil pour ne pas voir double». En effet, que l'on ferme l'œil A, on verra C en E et que l'on ferme l'œil B, on le verra en D. Par contre, si l'on ouvre les deux yeux, le globule C ne sera pas vu à l'endroit des deux points D et E mais «seulement à l'endroit de l'un des deux». «Il faut donc de deux choses l'une: ou que l'œil gauche, par exemple, ne voie pas le globule, ou qu'il le voie ailleurs qu'à l'endroit du point E, «ce qui est impossible puisque les points C, E et B sont alignés et qu'un rayon ne peut causer que la sensation d'un point» (28).

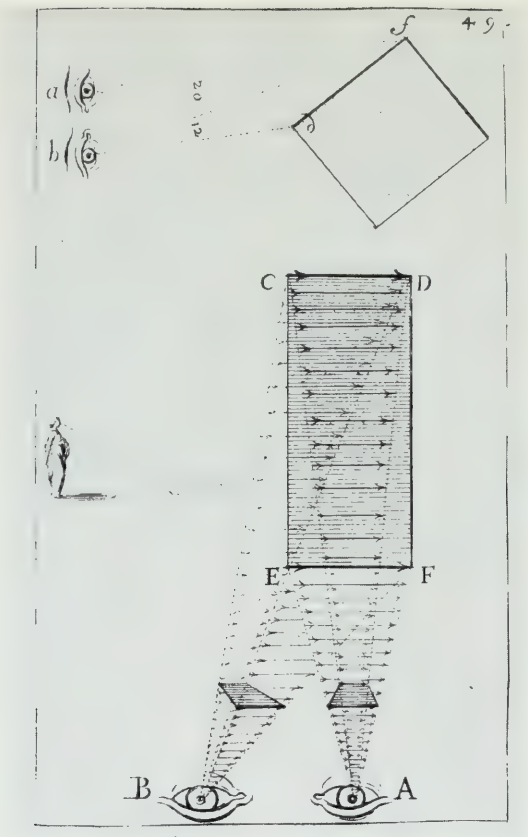
Cette explication mécaniciste où des « esprits animaux » transporteront le long du nerf optique une sorte de simulacre de l'objet considéré, qui viendrait se loger au fond de la rétine, au lieu que Le Clerc nomme « le lieu de la vision », et ne supporterait donc pas sans dommage pour une vision claire et distincte la collision avec le simulacre du même objet transporté par un autre rayon visuel, découle en quelque sorte d'une théorie perspectiviste classique qui suppose un point de vue à la fois fixe et unique.



Sébastien Le Clerc, *Discours touchant le point de vue*..., Paris, 1679.

On considérera attentivement une autre démonstration de Le Clerc et les deux schémas qui l'accompagnent. Soit la planche 37 : « dans le cône visuel de l'œil droit A, il se trouve la flèche CD laquelle ne peut estre veüe de cet œil, mais seulement de l'œil gauche B, je dis que cette flèche CD quoy que veüe de l'œil gauche seul, ne pourra estre veüe nettement.

« Tous les rayons qui composent l'angle visuel de l'œil droit se joignent l'un l'autre et ne laissent aucun vuide dans la peinture qu'ils font dans le lieu de la vision ; car si le rayon OA est le dernier que le cercle OIP envoie à l'œil A, le rayon AC suit immédiatement qui porte au même œil la peinture au point C ; de sorte que la peinture du point C et du point O se trouvent jointes l'une à l'autre sur la rétine de l'œil, et par conséquent dans le lieu de la vision ; car je ne vois rien qui les puisse disjoindre en y passant, et ces rayons, aussi bien que tous les autres qui les suivent de même ne laissent dans la peinture aucun vuide où les rayons de l'angle visuel CBD puissent deceler l'objet CD, de sorte que si l'image de ce



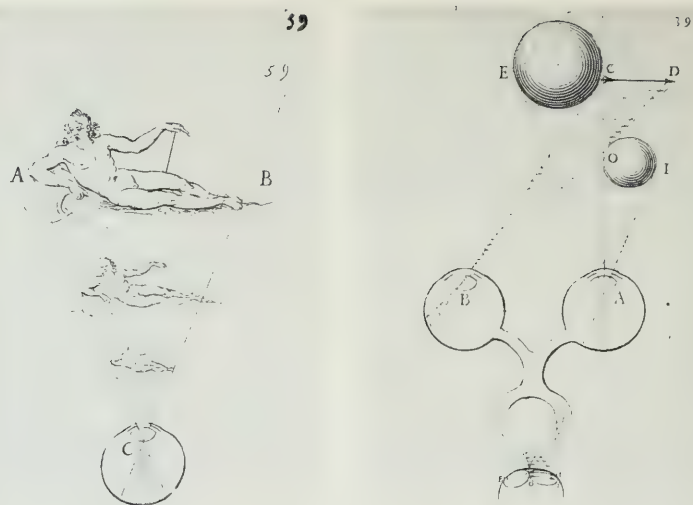
Sébastien Le Clerc, *Discours touchant le point de vue*..., Paris, 1679.

objet CD estoit veuë, ce ne pourroit estre qu'au travers de quelque image, comme si elle se trouvoit à costé de l'image CE elle parroitroit meslée avec l'image du globe IO, ce qui ne pourroit arriver sans qu'une image detruisist l'autre» (29).

Une démonstration similaire se répète pour la planche 49: «...l'œil B voit les lignes CD, EF à costé l'une de l'autre, et l'œil A les voit l'une au-dessus de l'autre de sorte que l'image de l'œil droit est un trapèze régulier et l'image de l'œil gauche un trapèze irrégulier» (30).

Autrement dit, la vision binoculaire, ou bien brouille les figures — dans le premier cas, l'œil B ne saurait avoir de la flèche CD qu'une vision confuse et indistincte puisque son champ de vision est déjà tout entier occupé par les cônes visuels de l'œil A —, ou bien donne d'une même figure deux images dissemblables: le même carré est vu par l'œil A comme un trapèze régulier, par l'œil B comme un trapèze irrégulier.

De ces diverses démonstrations, Le Clerc peut conclure: «Les règles de la perspective sont bien fondées sur un seul point de vue.» La preuve lui en est encore donnée par la planche 59, «dont la seule inspection



Sébastien Le Clerc, *Discours touchant le point de vue*..., Paris, 1679.

peut convaincre de la vérité du fait, les rayons qui portent l'image AB à l'œil C tendent visiblement à se réunir en un seul point». En effet, conclut-il, «les images des objets viennent à l'œil en se diminuant de grandeur» (31).

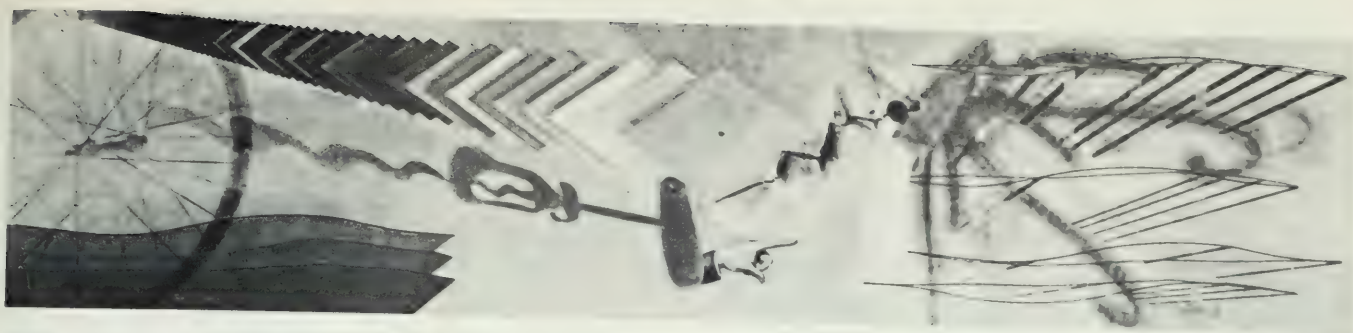
Insistons sur l'expression «images des objets», comme Duchamp parle des «images des gouttes» dans ses renvois miroiriques, et tâchons à comprendre cette diminution de grandeur dont ces images sont la proie.

Une œuvre de Duchamp paraît tout entière consacrée à ces jeux optiques mono- et binoculaires dont Le Clerc nous entretient: c'est *Tu m'*, la dernière peinture à l'huile qu'il ait faite, et qu'on peut, à maints égards, considérer comme un récapitulatif de toutes les «tricheries» perspectivistes que permet un support opaque. L'étrange schéma qui occupe le tiers droit du tableau n'est pas son moindre mystère. Soit un rectangle vu en perspective; des quatre angles de ce rectangle sont tirées horizontalement des doubles lignes dont les sinuosités ne sont autres que celles des *Stoppages-Étalon*. De divers points de ces lignes partent des droites, parallèles entre elles et parallèles au plan du rectangle. Sur ces droites s'enfilent à la fois des sortes d'échantillons de couleurs, tel un étalonnage, et des cercles. L'ensemble dessine donc un volume

(29) Ibid., pp. 37-38.

(30) Ibid., p. 48.

(31) Ibid., p. 66.



parallélépipédique dont les arêtes les plus longues, flottantes, semblent obéir à la nouvelle physique distendue et aléatoire. Les cercles se succèdent en se chevauchant à la façon de ceux qui, dans les planches de Le Clerc, illustrent la diminution progressive de l'image d'un objet à mesure que celle-ci vient s'inscrire sur « le lieu de la vision ».

Un phénomène semblable se retrouve dans le Grand Verre, à propos de cet autre parallélépipède qu'est le Chariot. Selon les lois de la perspective classique, l'image des tiges de métal qui le constituent apparaît plus grande en avant du Verre et diminue en profondeur. Ces tiges cependant, en elles-mêmes, ne diminuent pas : elles ont, d'une extrémité à l'autre, la même section. De même que la « physique amusante » de Duchamp imagine des métaux à « densité oscillante », de même la perspective serait une optique amusante qui soumet les objets, dont la grandeur

réelle est invariable, à des infléchissements de leur grandeur apparente. Or, que dit Duchamp de ces tiges ? Qu'elles sont de section prise au centre (grandeur apparente sur le définitif) » (32). Le centre en question désigne le milieu du Chariot. Autrement dit, la section carrée est de 1 cm là exactement où le plan du Verre coupe la pyramide visuelle qui constitue l'image du Chariot (plus simplement : le Chariot est coupé en deux, symétriquement, par le Verre) (33). Autrement dit encore : le plan vertical du verre, sur lequel est représentée l'image d'un Chariot, est aussi le plan, la coupure infiniment mince, « intramince », à travers laquelle coïncident pour un instant, et pour un instant seulement, l'objet repré-

Duchamp, *1 & m*, 1918.
Université de Yale. Legs
Katherine Dreier, ensemble
et détail de la partie droite.

senté et l'image qui représente cet objet, ou, pour user d'un langage bien connu, où coïncident le signifié et le signifiant. *Le Verre marie pour un instant* (mais, aussi bien il sépare pour toujours) *l'objet et son simulacre*. Tel serait « le coït à travers une glace avec un ou plusieurs objets de la devanture et telle la peine qui consiste à couper la glace et à s'en mordre les pouces dès que la possession est consommée » (33 bis).

Duchamp renverse en quelque sorte le dispositif perspectiviste classique. Le tableau ne représente pas à l'œil l'image de l'objet telle qu'elle est diminuée par la pyramide visuelle. C'est l'image de l'objet, ainsi diminuée, qui représente à l'œil le plan du tableau, là où « est » cet objet, à la coupure de la pyramide visuelle par la « pariete di vetro ». Tel est son « nominalisme pictural » qui met ironiquement cul par-dessus tête le rationalisme des perspecteurs classiques.

Anamorphoses

Toute son œuvre se pourrait ainsi classer selon le point de vue qui commande telle ou telle de ses productions :

Vision monoculaire : *A regarder d'un œil, de près, pendant presque une heure*.

Vision monoculaire de l'œil droit : parallélépipède anamorphosé de la partie droite de *Tu m'*.

Vision monoculaire de l'œil gauche : ombres portées des ready-made dans la partie gauche de *Tu m'*.

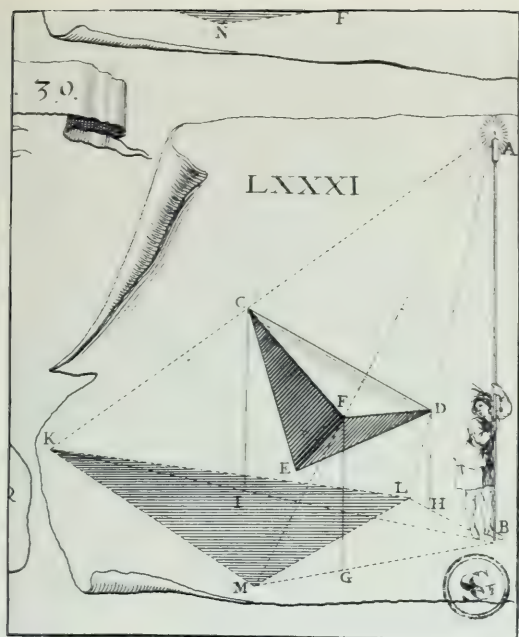
Vision monoculaire alternativement de gauche et de droite : prisme à effet Wilson-Lincoln (non réalisé).

Vision binoculaire : *Stéréoscopie à la main*, *Pharmacie*, *Optiques de précision*, film anaglyphe, *Cheminée anaglyphes*, *Étant donnés...*, etc.

Le point de départ, c'est toujours le Grand Verre où point de fuite et point de distance, impérieusement fixés, restituent la fascination de l'enfant regardant, immobile, la machinerie érotique qui se déroule derrière une vitre. A la surface même du Verre cependant, on l'a vu, un dispositif optique permet de passer du perspectif au géométral, renvoie les images de la partie basse dans la partie haute, autorise, par-delà l'horizon du Vêtement de la Mariée, le basculement du tridimensionnel dans le quadridimensionnel.

La vision monoculaire est celle d'un univers plat, sans relief : univers des êtres à deux dimensions. Pour de tels êtres, une sphère qui traverserait le plan où ils se meuvent ne serait jamais comprise dans sa réalité de corps tridimensionnel mais vue comme un point allant s'élargissant jusqu'à devenir un cercle de même diamètre que la sphère, puis diminuant à nouveau jusqu'à disparaître. Ou bien encore, un carré tournant autour de son axe serait vu comme une succession de losanges de plus en plus aplatis jusqu'à ne plus figurer qu'une ligne, etc. Le phénomène serait vécu plus comme une *chronologie* que comme une *morphologie*, la dimension du temps étant précisément la troisième dimension du phénomène envisagé (ce qui nous ramène au problème de l'horloge fonctionnant par ombre portée, dont l'exactitude est fonction de l'inclinaison du cadran par rapport au soleil).

La vision binoculaire introduit au relief, à l'espace tridimensionnel, au volumineux. Par analogie cependant, une sphère quadridimensionnelle qui couperait notre espace ne serait pas comprise par nous, etc. De même qu'à partir d'une figure plane, les lois de la perspective classique permettent de se représenter le corps tridimensionnel dont elle est la pro-

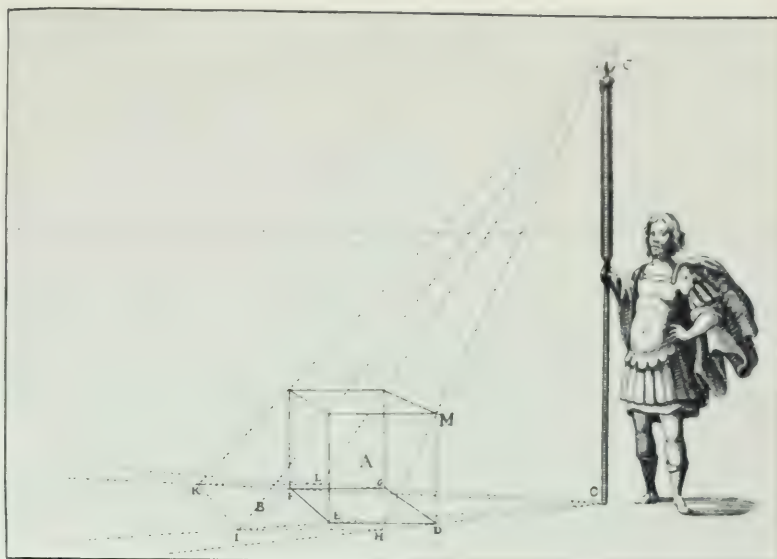


Nicéron, *Thaumaturgus Opticus*, Paris, 1646, fig. 39.

jection, de même, à partir d'un corps tridimensionnel, il doit être possible de se représenter l'être à quatre dimensions dont il est la projection. Si une figure à deux dimensions peut être, selon les lois perspectivistes, la matrice d'un corps solide, par analogie, on dira d'un corps solide qu'il peut être à son tour la matrice, le « moule », d'un corps à quatre dimensions.

Or, du géométral au perspectif, d'une vision monoculaire à une vision binoculaire, il n'y a pas solution de continuité : sous un certain angle, la droite se réduit à un point, le carré se réduit à une ligne, le cube se réduit à un carré ; par analogie, l'hypercube, vu sous un certain angle, se réduit à un cube. Autrement dit, par un seul point (le « but » dans le vocabulaire de Duchamp) peut passer un corps quadridimensionnel : il existe un angle sous lequel l'objet et sa projection, l'être et son image, l'objet et son ombre se confondent, quel que soit le nombre des dimensions envisagées.

Tel est donc le premier renversement que Duchamp fait subir à la perspective : « tant un tableau par ombres portées... » puisque « lumière et ombre existent pour 4 dimens. comme pour 3, 2, 1 » (1). Il ne faut en cela que suivre le précepte du Père Du Breuil dans ses « Pratiques pour trouver les formes



Du Breuil, *La Perspective pratique nécessaire à tous les peintres...*, Paris, 1649, Traité V, Pratique I, « Pour trouver la forme des Ombres... ».

des ombres naturelles, tant au Soleil et au flambeau, qu'à la chandelle et à la lampe». Renversement du système perspectiviste puisque, dit Du Breuil, « la fin de la Perspective, c'est de donner sur un plan perpendiculaire à l'horizon la représentation des objets qui sont sur terre ou sur un fond horizontal. Et aux Ombres, c'est tout le contraire, puisque l'on suppose un corps eslevé sur le Plan, lequel estant éclairé, iette son Ombre sur le même plan... » (35).

Un second renversement du système perspectiviste classique consiste à opérer la projection de l'ombre sur un plan qui n'est plus le plan de la *costruzione legittima* : au lieu de projeter l'objet réel sur le battant du portillon de Dürer, c'est son image que l'on projetera sur celui-ci, sur un plan oblique au plan du portillon. C'est le procédé de Nicéron. C'est aussi, sur le Verre, le dispositif de la lentille, destinée à être collée sur le plan même du verre, à la bissectrice de l'angle formé par les Caseaux... soit au lieu même où ceux-ci coupent le verre — et couplée au système Wilson-Lincoln qui, sur l'horizon séparant les deux parties du Verre, articule deux

« La fin de la Perspective, c'est de donner sur un plan perpendiculaire à l'horizon la représentation des objets qui sont sur terre ou sur un fond horizontal. Et aux Ombres, c'est tout le contraire, puisque l'on suppose un corps eslevé sur le Plan, lequel estant éclairé, iette son Ombre sur le même plan... » (35).



espaces hétérogènes et donne, comme dans les deux parties gauche et droite du tableau *Tu m'*, une certaine image lorsqu'il est regardé à gauche, et une autre lorsqu'il est regardé à droite. On se souvient que les «prestiges d'optique» réalisés par Nicéron et par Maignan offraient les mêmes singularités d'effets. L'étonnant Saint François de Paule de la Trinité des Monts, vu sous un certain angle, présente un paysage de mer et de montagne parsemé de figurines minuscules qui se transforme en la figure majestueuse de Saint François de Paule, en prière et à genoux, lorsqu'on se place au bout de la galerie qui abrite l'œuvre et qu'on envisage cette dernière en enfilade.

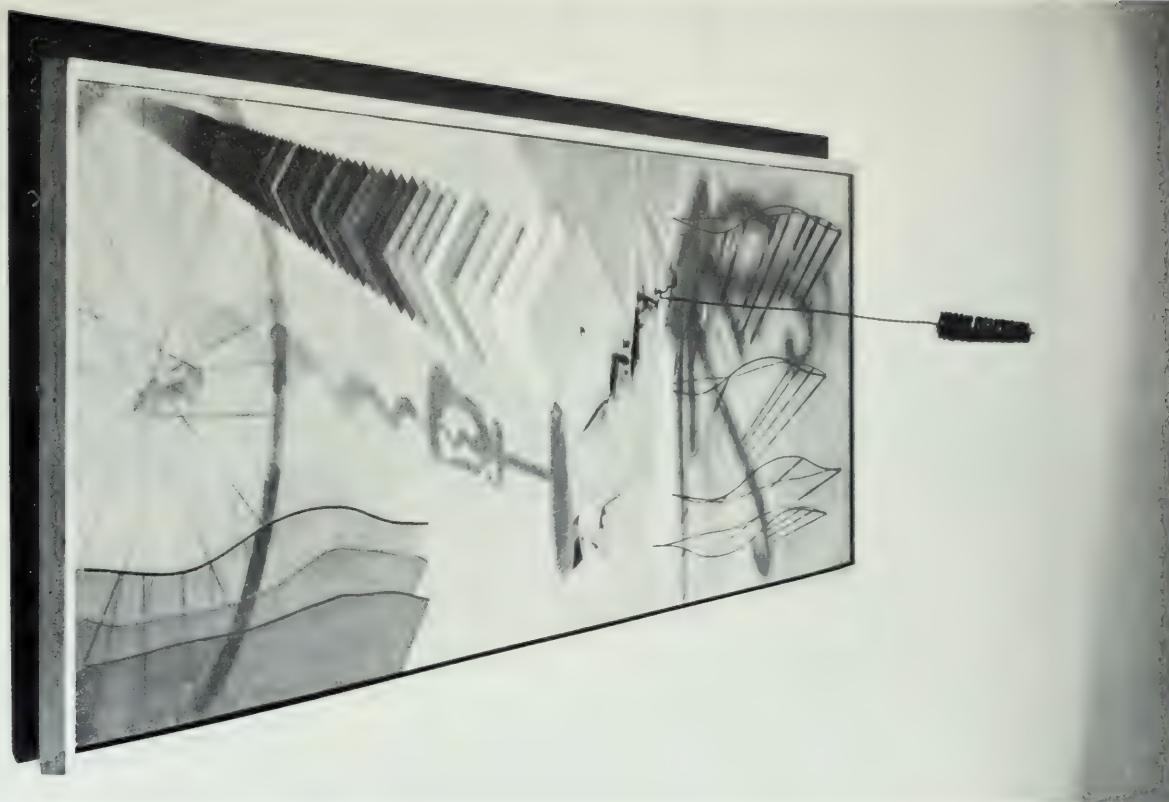
Si les machineries anamorphotiques de Nicéron et de Maignan démontrent ainsi que «toute forme est la projection d'une autre forme selon certain *point de fuite* et certaine *distance*» (36), on peut dire, par analogie, que tout corps solide ici-bas, un arbre, une maison, un être humain, est la projection possible d'une infinité d'entités quadridimensionnelles. Si la fresque de Saint Jean l'Évangéliste à Pathmos exécutée par Nicéron représente, pour une vision monoculaire qui joue sur l'articulation 2/3 dimensions, et selon le déplacement de l'œil de son obser-



Emmanuel Maignan : Saint François de Paule. Fresque anamorphotique. Rome, Cloître de la Trinité des Monts, 1642. Détail de la vue frontale et ensemble de la vue latérale.

vateur — puisque c'est ici, littéralement, le regardeur qui fait le tableau —, tantôt un saint en extase et tantôt un paysage, alors tout corps solide, pour une vision binoculaire jouant sur l'articulation 3/4 dimensions sera vu, selon le point de vue adopté, tantôt comme un «encrier», tantôt comme une «maison», tantôt comme un «ballon captif», etc. (37). De là qu'il faille «perdre la possibilité de reconnaître deux choses semblables» (38). Le «Régime de la coïncidence» n'est rien d'autre que le régime d'une machine scopique qui fait de tout la projection virtuelle de tout : «le continu à n dimensions est essentiellement le miroir du continu à 3 dim.».

Examinons les conséquences de cette analyse : si l'univers monoculaire et bidimensionnel est, pour l'œil tridimensionnel, un monde sans épaisseur et sans poids, l'univers binoculaire et «en relief» est, pour l'œil quadridimensionnel, un univers gravide, soumis au «Ministère de la pesanteur». Par conséquent, si l'inventeur des machineries anamorphotiques qui s'appliquent au premier univers s'est lui-même qualifié de «Thaumaturge optique», le gardien des machines du second univers sera, analogiquement, un «Soigneur de Gravité». Et, de même que



Nicéron bouscule le point de fuite, le soigneur de gravité démontre l'impossibilité d'un centre de gravité.

Aux yeux de Duchamp, une image renvoie virtuellement à une multiplicité d'objets singuliers; le domaine entier du visible n'est qu'un flux incessant d'anamorphoses, emboîtées, machinées les unes aux autres à l'infini. Alors, si « la perspective linéaire est un bon moyen pour représenter diversement des égalités » (39), tout système qui inverse le dispositif de la perspective linéaire est un bon moyen pour représenter également des diversités.

Observons encore une fois *Tu m'*: si l'on se place dans l'axe du tableau, à gauche s'étirent les ombres portées des « ready-mades », à droite les arêtes « flottantes » du parallélépipède; au centre, le goupillon, en tant qu'objet réel, se réduit à un point puisqu'il perce la surface de la toile à la normale de son plan. Que l'on se place maintenant non plus dans l'axe mais latéralement: les ombres des ready-mades et la figure du parallélépipède se redressent; en même temps, le goupillon tend à se dégager de la toile. Si l'on se place enfin dans le plan même de la toile, celle-ci finit par se réduire à n'être plus qu'une ligne; inversement, le goupillon surgit dans toute son incongruité d'objet percant la toile.

Et bien sûr il est là au même titre que la fameuse tête de mort dans *Les Ambassadeurs* de Holbein. Pour dénoncer la vanité de la peinture. *Mais c'est cette fois de toute peinture.* Nul apologue humaniste, seulement le raisonnement poussé à la limite. Là où la toile s'évanouit, là où le plan pictural s'efface, non pas encore, comme dans le Grand Verre, parce que l'on substitue au support opaque un support transparent, mais parce que l'on fait tourner le tableau autour d'un axe jusqu'à le réduire à une ligne, c'est le réel qui se montre. Là où la peinture disparaît, c'est le ready-made qui surgit. La peinture (l'art de la peinture), est affaire de point de vue — « c'est le regardeur qui fait le tableau » —, une fois anamorphosée, elle laisse place à l'objet manufacturé (l'anti-peinture, l'anti-art, etc.).

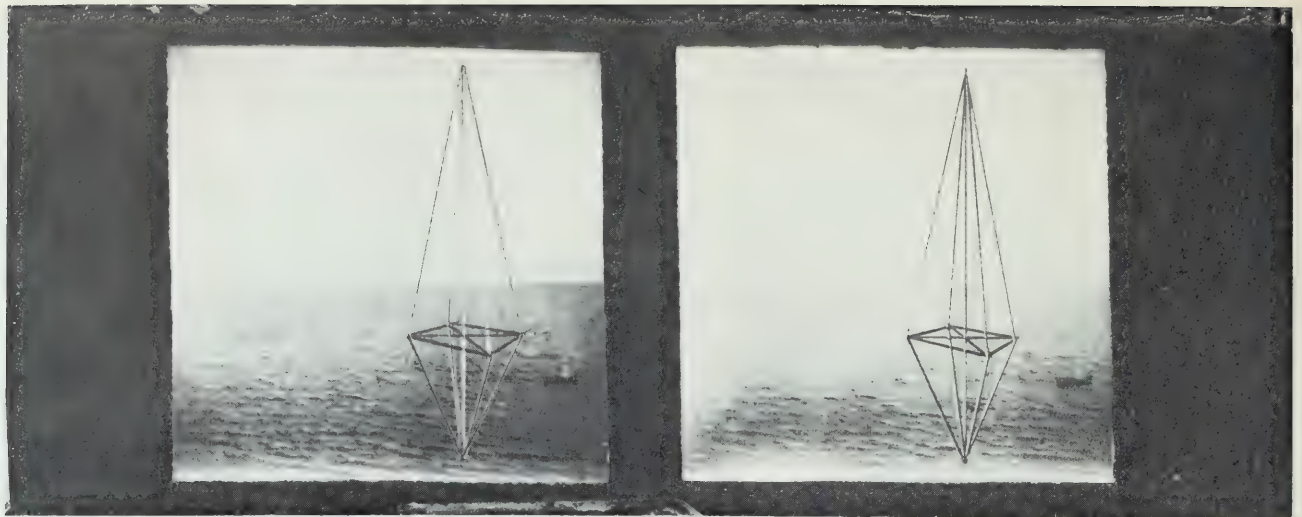
De l'Anamorphose à l'Anaglyphe

Mais encore: de quel être pluri-dimensionnel ce goupillon est-il, à son tour, au même titre que l'enclenche, la maison, ou le ballon captif, la très contingente projection ?

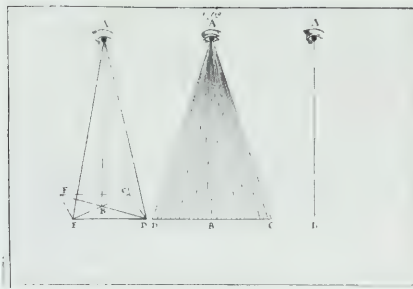
Si la peinture s'anamorphose et laisse la place au ready-made, le ready-made lui-même peut à son tour s'anamorphoser, et de quelle façon ?

Duchamp, *Tu m'*: vue latérale.

(188) D D S	2	60
(187) D D S	2	60
(188) D D S	2	60
(188) D D S	2	60



Duchamp, *Stéréoscopie à la main*, 1918-1919, The Museum of Modern Art, New York.



Du Breuil, *La Perspective pratique nécessaire à tous les peintres...*, Paris, 1649, *Principes de la Perspective des rayons visuels*.

C'est la question que semble poser un autre ready-made, *Pharmacie*. Il s'agit, on le sait, d'un chromo, un paysage traité en grisaille, auquel Duchamp a ajouté deux touches de peinture parfaitement identiques sous forme de trois cercles superposés; la première figure est rouge, la seconde est verte. Elles font penser, par référence au titre, à ces bocaux emplis d'eau colorée rouge et verte qu'on trouvait autrefois dans les vitrines (la vitrine, toujours) des pharmaciens. Mais il se peut aussi, comme le suggère Ulf Linde, qu'il s'agisse là d'un premier essai dans une voie que Duchamp n'allait cesser d'explorer jusqu'à sa mort: la vision par anaglyphes. Qu'on chausse en effet des lunettes à verres rouge et vert utilisées dans les anaglyphes, et les deux figures ajoutées par Duchamp auront tendance à se rejoindre et à donner à l'œil une sensation de relief. Inversement, du même coup, le paysage qui sert de support à ces deux figures se brouille au regard. Autrement dit, le chromo, le ready-made, s'efface au lieu où se produit la vision par anaglyphe. On observera un effet à peu près semblable dans la *Stéréoscopie à la main* où les pyramides ajoutées par Duchamp, sous forme de la pyramide visuelle des traités de perspective, une fois confondues, viennent en avant, tandis que le paysage sur lequel

elles ont été tracées, un horizon marin, se brouille à la vue.

Autrement dit, *l'anaglyphe est à la vision binoculaire ce que l'anamorphose est à la vision monoculaire*. Elle fait jouer en profondeur ce que l'anamorphose fait jouer en surface. De même que sur un espace plan, des figures se substituent indéfiniment à d'autres figures selon la position de l'observateur, de même l'espace tridimensionnel apparaît-il comme feuilleté, faisant glisser l'un sur l'autre à l'infini les différentes strates de son épaisseur. C'est aussi bien ce que figure, dans *Tu m'*, la série des losanges empilés *ad infinitum*.

Glyphes et Graphes

Allons plus loin. Si toute forme est la projection d'une autre forme, si toute apparition ici-bas représente ou répète une apparence qui n'est à son tour que l'apparition d'une autre forme selon l'enchaînement circulaire des anamorphoses, sans qu'on puisse jamais dire quelle forme est première et quelle est dérivée, quelle est principe et quelle est seconde, alors le domaine entier du visuel est identique dans son fonctionnement à ce que Wittgenstein disait du langage: une infinie tautologie.

Ce n'est pas hasard, aussi bien, si Duchamp a plusieurs fois confié à des amis son intérêt pour le philosophe viennois et le logico-positivisme (40) et, plus généralement, pour toute théorie du langage inscrite dans la tradition du nominalisme anglo-saxon (41). Ce n'est pas hasard si sa conception du signe est totalement empirique, qui admet qu'un mot soit capable de se détacher de la figure visible à laquelle il est lié par sa «signification» pour aller se poser sur une autre, «la désignant dans une ambiguïté qui est à la fois limite et ressource» (42).

De là sa fascination pour les calembours, contrepets, métagrammes, pour toute cette rotation des mots dans le volume du langage, tournant sur eux-mêmes et traçant autour d'un point fixe tout le cercle des possibles identique à la rotation des figures dans l'espace du visuel et à l'apparition de leurs divers possibles sur le plan du verre. Rotation à ce point identique que dans son film *Anémic Cinema*, il fera très précisément alterner la représentation de disques portant des calembours avec des disques portant des dessins, textes et figures se mordant même ment la queue, s'enroulant sur eux-mêmes indéfiniment, non seulement de par le mouvement réel imprimé au disque, mais aussi de par le mouvement circulaire imprimé intérieurement tant aux phrases qu'aux dessins, les unes se lisant indifféremment dans un sens ou dans l'autre et les autres s'enchaînant sans début visible ni fin, dans un redoublement donc faisant un instant miroiter une impensable profondeur sans fond qui n'est jamais ici qu'un effet de langue et là qu'un effet d'optique. De là que l'anagramme soit au discours, chez Duchamp, ce que l'anamorphose est à la figure : dédoublement du langage à partir d'un élément simple et par le jeu sans repit d'une combi-

natoire, écart du langage à lui-même qui fait naître sans cesse d'autres figures.

De là enfin la fascination de Duchamp pour Roussel et pour Brisset et, plus généralement, pour tous ces écrivains qui ont joué d'un espace du langage non plus sémantique (l'espace du « sens » des mots, qui suppose qu'il y ait, dans le discours, un point fixe à partir duquel le juger ; point inexistant donc si le langage n'est que pure tautologie, en l'absence avérée de ces « mots premiers » que Duchamp s'était, un moment, donné pour tâche de rechercher, pas plus que le domaine du figural ne peut posséder de point de vue premier, de centre de gravité à partir duquel ordonner les apparences), mais espace excellemment qualifié par Foucault de « topologique », espace plat, sans épaisseur, qui n'est que l'écart infinitésimal (« inframince » aurait dit Duchamp) qui ouvre à l'intérieur même du mot son vide insidieux, tout comme es-

[illegible]

infinitésimal l'écart du jeu anamorphotique ou anaglyphique qui fait glisser l'une sur l'autre, dans la lacune de toute signification, deux figures identiques.

De même en effet que toute la machinerie linguistique de Roussel part d'un seul fait de langage : « une série de mots identiques qui dit deux choses différentes » (43), de même la machinerie scopique de Duchamp, par la perspective linéaire ou par le fonctionnement inversé du dispositif perspectiviste classique cherche à « représenter également des diversités » comme à « perdre la possibilité de reconnaître deux choses semblables ». De même, encore, que le procédé de Roussel inverse méthodiquement la stylistique classique — le style comme possibilité de dire la même chose, mais autrement —, usant d'un « style “renversé” [qui] cherche à dire subrepticement deux choses avec les mêmes mots » (44), expérience supposant un espace qui ne soit plus celui rhétorique qui est « le lieu de naissance des figures canoniques de la parole », mais un espace de déplacement incessant qui autorise les tours et détours des mots sur eux-mêmes comme autour d'un axe ; de même Duchamp, faisant fonctionner la machinerie de la perspective classique à l'envers (l'anamorphose), suscite un espace qui n'est plus l'espace réglé et centré où les figures naissent canoniquement, mais un espace purement formel où, dans les répétitions miroiriques du jeu circulaire, le lien de la figure à ce qu'elle représente puisse se métamorphoser sans que sa forme ait à changer. Espace sans profondeur où il n'y a rien à chercher, rien à découvrir, sans solution parce que sans problème, — aucun fond, pas de sens caché, pas de cryptogramme, qu'aux yeux des infinis commentateurs de Duchamp qui, abusés par l'apparent secret

d'un langage dissimulé sous le langage, se sont naturellement tournés vers une lecture symbolique de l'œuvre, cabalistique et alchimique — sinon le miroitement lisse et plat, infini, à la surface d'un verre, de tout un jeu d'identités et de différences « qui se répètent comme dans des miroirs, allant sans cesse des choses aux mots, se perdant à l'horizon, mais revenant toujours à elles-mêmes » (45).

Le Point de Sexe

Il est étrange en vérité, au terme de cette analyse, si l'on prend soin de prendre un peu de recul, de constater que l'œuvre de Duchamp, en laquelle, si volontiers et si légèrement, on voit un fourrier de l'iconoclasme contemporain, poursuit dans la réalité des faits — plus proche en cela qu'on ne l'a dit de l'œuvre de Jacques Villon et des préoccupations du groupe de Puteaux —, un projet de *restauration* : redonner à la perspective une importance que toute l'histoire de la peinture moderne, depuis Manet et Cézanne, a consisté à nier, refaire de la *pariete di vetro* et de son maniement l'outil conceptuel par excellence de l'art de peindre, capable seul de redonner à cet art l'intelligence qu'il aurait perdue (les peintres seraient devenus « bêtes » depuis qu'ils ont abandonné la pratique perspectiviste qui est une pratique métaphysique pour s'abandonner aux seuls plaisirs d'une surface rétinienne et d'un plaisir physique), et faire ainsi qu'il fût, derechef, comme Léonard l'avait voulu, pure *cosa mentale*.

Étrangeté de voir qu'exactement dans ces mêmes années où Duchamp retourne à l'enseignement des perspectiveurs, le second grand artiste du siècle, Henri Matisse, peint ses ateliers monochromes où la profondeur illusionniste de l'image tend à se confondre avec

le plan matériel du tableau, à refermer donc la fenêtre d'Alberti jusqu'à précisément figurer, en 1914, dans cette année où Duchamp trace les schémas perspectifs de son Verre, cette *Porte-Fenêtre à Collioure* dont l'absolue platitude réalisera l'adéquation du tableau en tant que support opaque et plat au sujet qu'il représente. Paradoxe de constater — alors que tout un courant essentiel de l'art actuel, jusqu'à Pollock, Newman et à leurs successeurs, n'a eu de cesse de faire du tableau un espace afocal et plat — la notion du tableau comme support matériel, que Marcel Duchamp n'aura voulu qu'œuvrer à rebours de toute cette « modernité », affirmant quant à lui la notion du tableau comme plan transparent. Mouvement de retour, volonté de réaction, sur le sens desquels il faudrait bien s'interroger, venant de la part d'un artiste qu'on est accoutumé de présenter comme le parangon de toutes les avant-gardes et comme le héraut de toutes les ruptures.

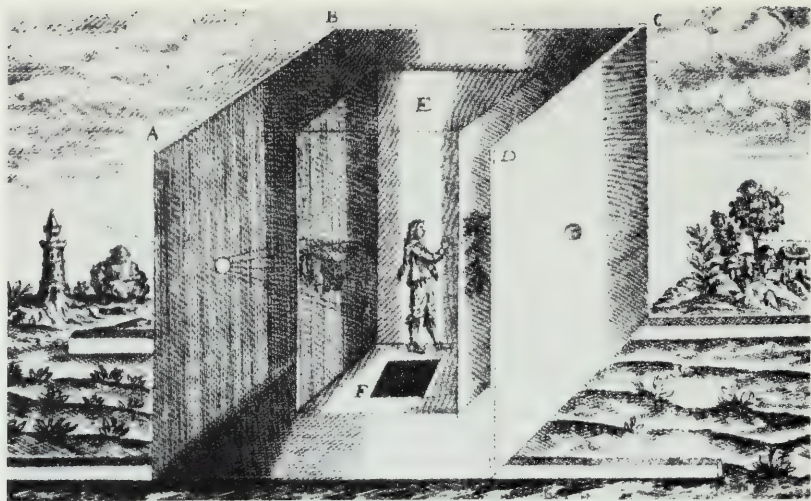
« *Étant donné...* », la dernière œuvre à laquelle il travaille, pendant vingt ans et dans le plus grand secret, est trop proche encore de notre regard pour qu'on puisse avancer à son propos autre chose que des hypothèses. Dans cet espace cubique percé de deux œilletons, on sera assurément tenté de retrouver le souvenir de ces cabinets d'optique fabriqués par Samuel Van Hoogstraeten et par les perspectiveurs hollandais du XVII^e siècle, et de voir la transposition à la vision binoculaire de ce que la « *Wonderlijke Perspectijfkas* » (merveilleuse boîte à perspective) était à la vision monoculaire. Sans doute encore, on rappellera que le trou de serrure pour regarder une scène à caractère érotique était d'usage fréquent chez les fabricants d'anamorphoses (un Erhard Schön, par exemple). Plus singulier peut-être, le fait que le



Duchamp, *Étant donné...*, 1946-1966, Philadelphia Museum of Art; détail de la porte.

spectacle qui nous est ici proposé ait ses divers éléments soigneusement disposés sur les carreaux noir et blanc d'un lino, comme des figures sur un échiquier perspectif. Sans doute est-il licite, comme on l'a suggéré, de voir dans ces divers éléments autant de paraphrases réalistes de ce qui, dans le Grand Verre, demeurerait un énoncé abstrait. La Mariée est véritablement là, mise à nu, allongée, qui tient dressé dans sa main gauche, comme les flambeaux que portent au poing les petits personnages des gravures d'Abraham Bosse pour désigner les ombres, un bec de gaz Auer. Dans le fond d'un paysage, livré par ailleurs tout entier au silence, à la lumière et à l'immobilité, coule inlassablement, du même mouvement scintillant et répété, une chute d'eau. Elle anime quel que part une invisible roue de moulin entraînant les automates d'un sempiternel *Theatrum Mundi*.

11	Mariée	op. cit.	1966
12	Mariée	op. cit.	1966
13	Mariée	op. cit.	1966

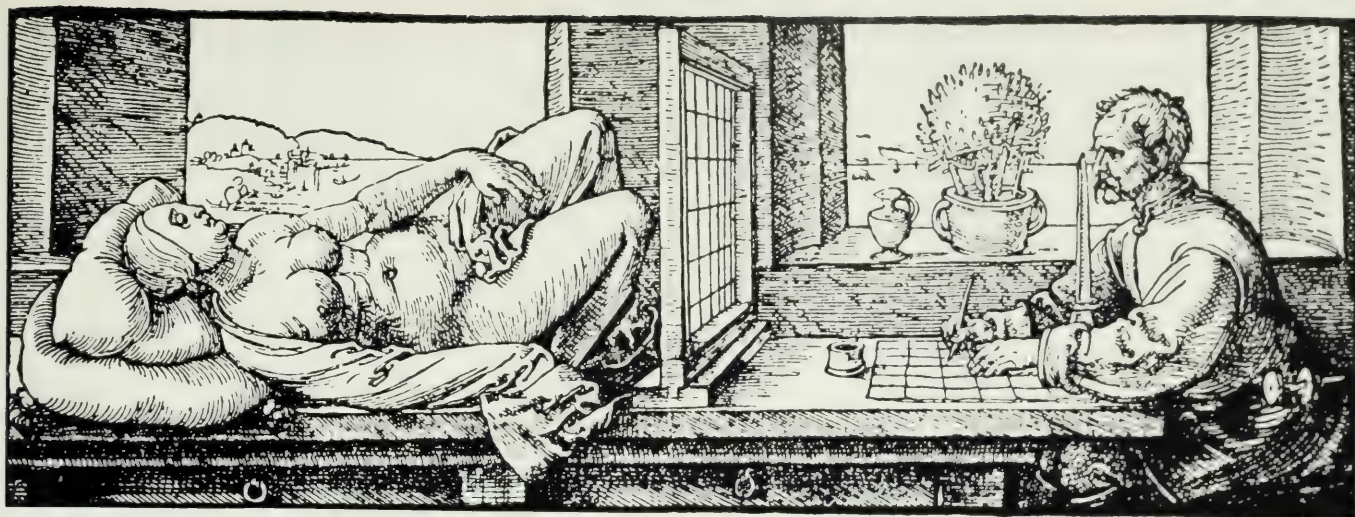


Athanasius Kircher, Grande
Camera Obscura, Amsterdam,
1671.

Le regard ne plonge pas directement dans ce paysage. Outre la porte, une autre barrière le sépare de ce curieux spectacle forain, un mur de briques percé d'un trou. De ce mur aux deux œilletons s'étend donc un espace, distinct de l'espace où se tient la scène elle-même, espace obscur que Duchamp compare à une « espèce de chambre noire ». Cet emboîtement de deux espaces l'un dans l'autre n'est pas sans évoquer une autre machinerie optique, elle aussi grande nature : la grande *Camera obscura* construite à Amsterdam par Kircher en 1671. Dans cette dernière construction, comme dans la caverne de Platon, viennent se dépeindre au regard d'un observateur immobile et debout, au centre des deux boîtes gigognes et sur la paroi interne du mur de la boîte incluse, les images projetées, à travers l'œilleton monoculaire pratiqué dans la paroi de la boîte externe, par un univers lumineux d'arbres, de maisons, etc. Or, dans *Étant donnés*, tout se passe comme si le dispositif fonctionnait à l'envers ; l'observateur est rejeté de l'autre côté des deux espaces circonscrits, hors du mur de briques et hors de la porte, comme dans la ténèbre d'un univers extérieur. À l'inverse, le monde réel, lumineux, visible, celui où se trouvent les arbres, les eaux, la femme, est tout entier contenu *dans* la boîte.

Alors que la *camera obscura* classique était un instrument articulant, par l'intermédiaire d'une ouverture monoculaire, le tridimensionnel au bidimensionnel, il semble — pure hypothèse — que *Étant donnés* soit un instrument capable, à travers une chambre noire et un double œilleton, de projeter une image tridimensionnelle, parfait simulacre de notre univers, dans l'extérieur d'une mystérieuse étendue. Si le Grand Verre était la projection d'une quatrième dimension dans l'espace de la troisième dimension, se pourrait-il qu'*Étant donnés* qui se compose des mêmes figurants, disposés pour jouer la même partie, fût ainsi la projection de la troisième dimension dans le monde de la quatrième ?

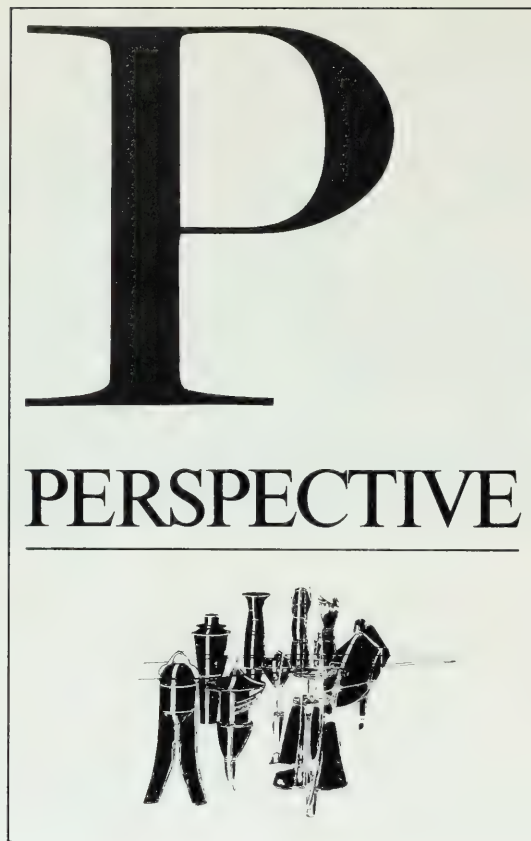
L'une et l'autre œuvres, les seules que Duchamp ait jamais faites (tout le reste, notes, croquis, dessins, ready-mades, actions, etc. ne constituant jamais qu'un infini commentaire autour de ces deux œuvres), seraient alors parfaitement symétriques. À l'abstraction du Verre — où ce qui est abstrait, c'est bien cette dimension absente qui nous empêche de voir la vraie forme de la Mariée —, correspond le parfait réalisme d'*Étant donnés*, cette chair un peu trop blanche, ce ciel un peu trop bleu, cette lumière un peu trop vive. *Étant donnés* serait comme le dehors du Grand Verre, tel un doigt de gant qu'on retourne.



Albert Dürer, «Le Dessinateur du Modèle féminin» tiré de *L'Instruction sur la manière de mesurer à la règle et au compas*, Nuremberg, 1525.

A notre tour, ici, de refermer le cercle sur lui-même, de replier le plan comme il se ploie dans un anneau de Moebius, de tordre l'espace sur lui-même comme il se tord dans une bouteille de Klein. Une gravure de Dürer représente une femme nue, allongée au sein d'un paysage tranquille, avec un lac et des arbres. La femme ouvre ses cuisses en direction de celui qui la regarde. Entre l'œil de ce témoin et son point de vue, qui se trouve être son sexe, s'interpose une machinerie perspective que nous reconnaissons désormais sans erreur : elle est constituée d'un style, à la pointe duquel il faut ajuster son œil «de près» et, à quelque distance, d'un portillon à travers quoi se projettent les rayons visuels du corps étendu. A angle droit de ce portillon, articulé à lui comme s'articulent les deux parties du Grand Verre, une feuille de papier, de même grandeur que le portillon et comme lui mise au carreau. Sur le plan où repose cette feuille, qui constitue en même temps sa ligne d'horizon, gît le vêtement dont la femme s'est dépouillée. Sur le papier même, une main, prolongée d'un crayon, trace, très celibatairement, ainsi qu'il convient à la main d'un artiste, la projection possible de ce corps éploqué tout autour de son point de fuite.

La légende veut que Roudaki, mort en 950 à Samarcande, voua l'un de ses poèmes à une femme si belle que son image passait par un trou d'épingle à travers un rideau pour se dessiner sur le mur d'en face. L'image était renversée pour qu'Allah puisse bien la contempler des cieux.



la perspective dans les neuf moules mâliques

par Ulf Linde

Dans une des lettres qu'il écrivit à Marcel Duchamp, Serge Stauffer parlait de l'idée qu'il serait impossible de réaliser une reconstruction exacte des *Neuf Moules Mâliques* en trois dimensions. Mais Duchamp lui répondit :

— On pourrait je crois les reconstruire, grâce à cette perspective.

Dans quelques lettres écrites ultérieurement, il va donner à Stauffer de plus amples renseignements sur «les bonshommes rouges» :

Pour la position des axes des Moules Mâlic j'ai dû me soumettre aux exigences de la perspective. Afin de ne pas cacher l'un par l'autre et tout en restant dans les limites étroites de la surface réservée aux dits Moules Mâlic, j'ai été forcé de les caser perspectivement de façon aussi «lisible» que possible.

...

En 1914-15 j'ai exécuté un verre des Moules Mâlic qui ne demandait pas d'exactitude perspective très poussée puisque chaque moule (à part son axe et sa hauteur) est seulement dessiné et mis en forme presque *ad lib.* et j'ai copié ce verre exactement sur le grand.

Étant donné que *Les Neuf Moules Mâliques* ont été soumis aux lois de la perspective, et que l'on connaît la position de chacune des formes au plan horizontal grâce à la peinture *Réseaux des Stoppages*, il est en réalité parfaitement possible de déterminer l'aspect que prennent ces formes en trois dimensions — si l'on fait abstraction de quelques ambiguïtés très particulières sur lesquelles je reviendrai. On se trouve alors amené à conclure que la section de ces formes n'est pas — comme on le pense de prime abord — un cercle : toutes, à l'exception de l'*Agent de Police* ont une section elliptique, et il s'agit toujours d'une ellipse dont le grand axe, parallèle au verre, est deux fois plus long que le petit axe. (*Le chef de gare* ne présente qu'une demi-ellipse de ce type.) C'est sans doute à cela que Duchamp faisait allusion lorsqu'il inscrivit sur le carton, à Yale : «Les neuf formes mâlic sont à l'ellipse». (Ce qui donne à penser que la traduction de Schwarz "to the ellipse" donne une indication trompeuse.)

Si l'on exécute la reconstruction — c'est-à-dire si l'on dessine chacune des formes telle qu'elle apparaît vue de face, de côté et de haut en bas, en éliminant le raccourci perspectif des dimensions — il semble difficile de comprendre ce que Duchamp peut avoir voulu dire en donnant l'indication «presque *ad lib.*». La locution *ad libitum* relève du domaine musical où elle désigne des parties improvisées ; or il est fort improbable qu'on puisse attendre en improvisant la précision dont témoigne la perspective réalisée dans *Les*

Neuf Moules Mâliques. La perfection des raccourcis des ellipses exclut ce genre d'improvisation. Est-il possible d'imaginer comment Duchamp a procédé ?

Tout porte à croire qu'il a, normalement, commencé par dessiner les formes sans raccourci et qu'il les a ensuite transposées en perspective — procédure laborieuse qui exige beaucoup de précision ; et c'est bien cette précision qui frappe dans la version définitive. Le fait qu'aucun dessin préparatoire n'a été conservé ne signifie pas nécessairement qu'ils n'ont jamais existé. (Il est prouvé que Duchamp a travaillé à partir de dessins préliminaires quand il a exécuté *La Broyeuse de Chocolat*, dessins qui se sont perdus depuis.)

Si l'on admet que Duchamp a effectivement travaillé de cette manière, la locution *ad lib.* s'explique. Elle évoque peut-être tout simplement l'improvisation à laquelle il s'était livré dès 1913 dans *Première Esquisse du Cimetière des Uniformes et Livrées*, « Afin de ne pas cacher l'un par l'autre... » Il est parfaitement naturel qu'il ait, dans ce cas, travaillé en perspective — ne voulait-il pas, en effet, contrôler que les formes fussent « lisibles » ? — mais la perspective ne concerne que la composition dans son ensemble. Il a éliminé de chacune des formes, prise à part, le raccourci perspectif. Il suffit d'admettre qu'il a d'abord mis ces formes au net, l'une après l'autre, et qu'il les a ensuite placées sur une ligne de base commune — qu'il a en somme fait ce que la géométrie appelle *élévation* — pour que s'explique l'extrême précision des formes tracées sur le verre.

Il est fort possible que Duchamp ait travaillé « *ad lib.* » alors même qu'il mettait au net les formes en élévation. Mais *en plan*, c'est-à-dire le groupe tout entier vu de haut en bas — comme dans *Réseaux des Stoppageurs* —

il n'a pas improvisé. (Une perspective ne peut se construire que s'il existe un plan ; s'il a réellement tracé une élévation, il a nécessairement tracé un plan.) Or, dans le plan qui nous occupe, il n'y a — presque exclusivement — que des ellipses du type décrit plus haut.

Si l'on essaye de reconstruire *Les Neuf Moules Mâliques* en plan et en élévation, on ne tarde pas à remarquer que certaines dimensions réapparaissent avec insistance, on se sent mu par quelque principe secret qui oblige à répéter une forme qu'on vient de dessiner. Ce souci d'économiser les moyens ne se manifeste guère dans *Le Grand Verre*, mais une note de *La Boîte de 1914* donne à penser que Duchamp était conscient du principe dont cette économie procède : « La perspective linéaire est un bon moyen pour représenter diversement des égalités... » A vrai dire, il est permis de se demander si une telle austérité n'exclut pas toute improvisation, mais je suis persuadé qu'il en va tout autrement. Il est plausible d'imaginer que Duchamp a utilisé des pistolets à dessin, dont les courbes permettent de tracer des lignes aussi nettement qu'une règle droite ou qu'un compas. Ces pistolets ne comprenant qu'un nombre restreint de formes, ils auraient engendré tout naturellement une économie formelle ; rien n'aurait d'ailleurs empêché Duchamp de travailler *ad lib.* en maniant ces pistolets — un peu comme Man Ray allait, quelques années plus tard, travailler à ses *Revolving Doors*.

Toujours est-il qu'on avance en terre ferme lorsqu'on fait valoir que *Les Neuf Moules Mâliques* peuvent être construits en plan et en élévation uniquement à l'aide d'un compas, d'une règle et d'un assortiment restreint de pistolets pour tracer les ellipses et les paraboles. Il s'ensuivrait que *Les Neuf Moules Mâliques* sont constitués de sections coniques,

coniques



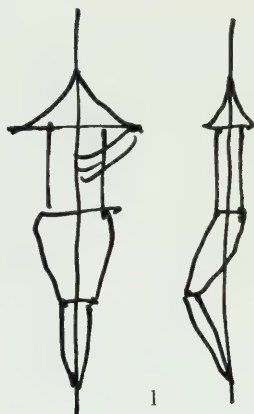
ellipse



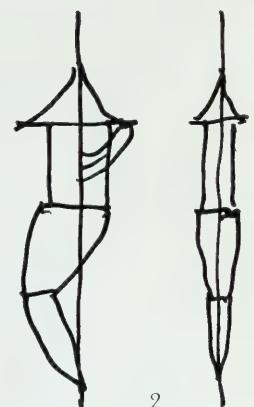
parabole



hyperbole



1



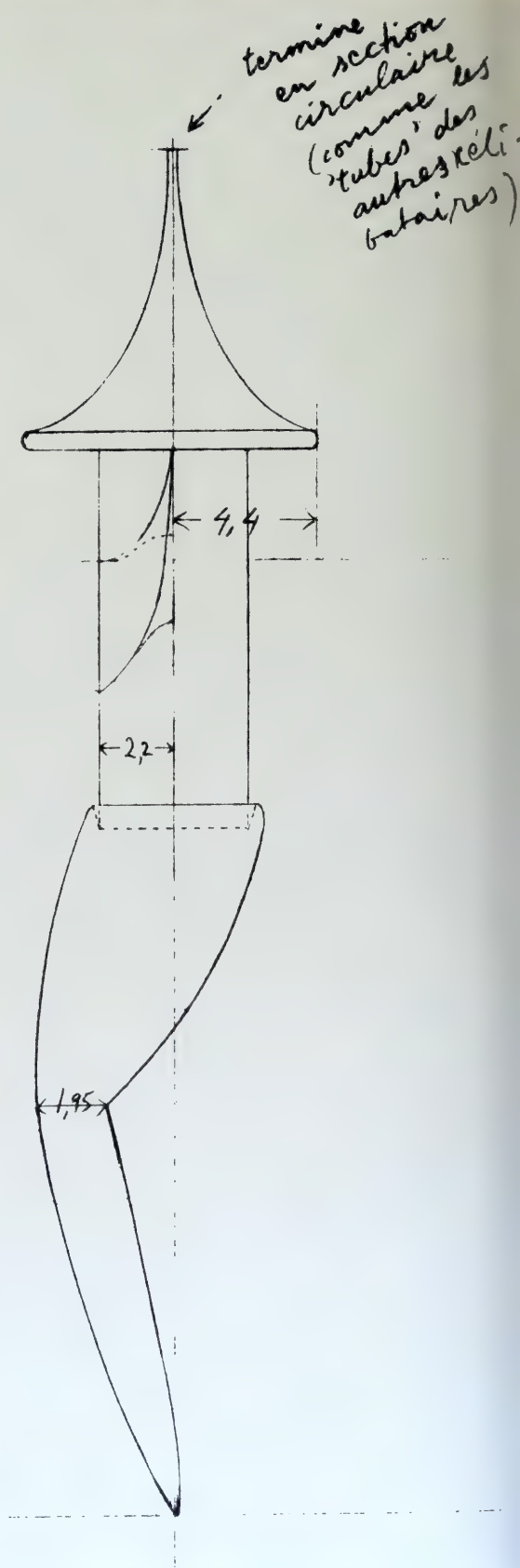
2

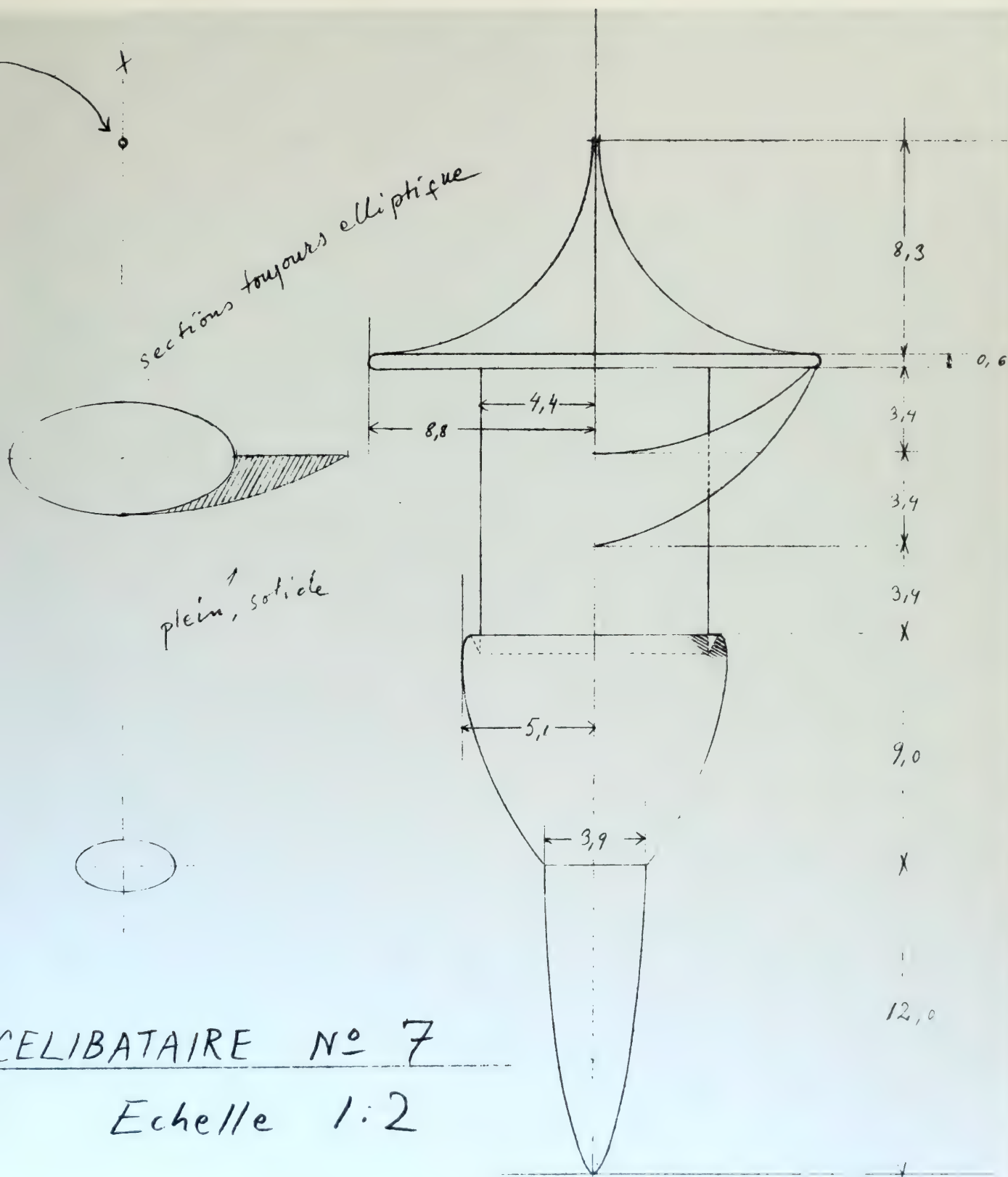
aisément traduites en simples équations du second degré – ou, en d'autres termes, que tous les éléments des neuf formes se trouvent dans *Les Tamis*. (On pourrait obtenir tous ces éléments en posant une série de sections planes au travers de l'un des cônes.)

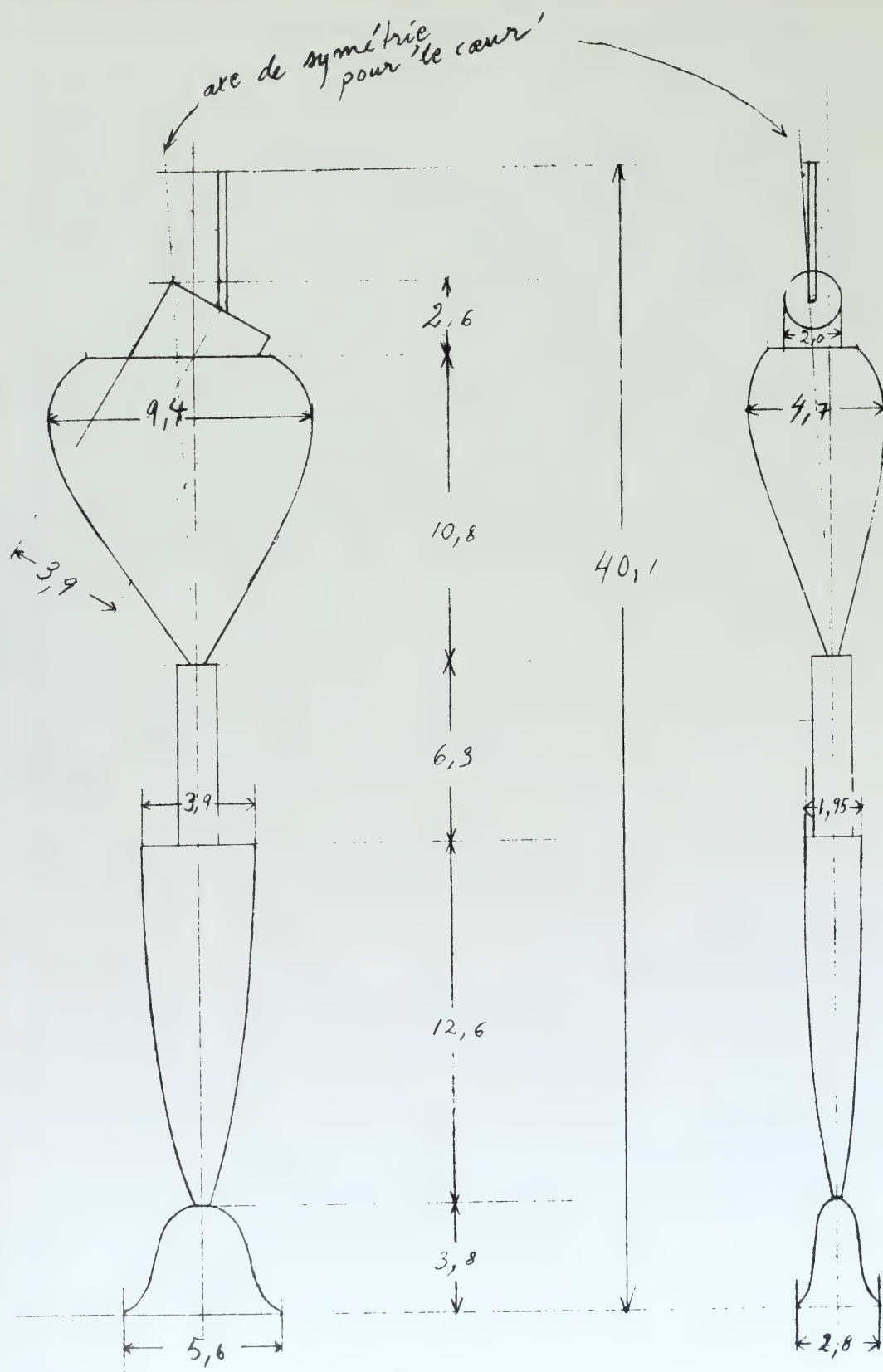
Un examen attentif de la perspective des *Neuf Moules Mâliques* révèle qu'il existe dans certains détails une ambiguïté qu'on ne saurait éliminer et qui se trouve liée à l'asymétrie de quelques-unes des formes. La partie inférieure du *Larbin* en est un exemple : dans ce cas, l'asymétrie de la forme peut se réduire à deux symétries différentes dans la reconstruction : *Le Larbin* peut-être soit symétrique de face et asymétrique de profil (fig. 1), soit asymétrique de face et symétrique de profil (fig. 2). Il est impossible de trancher la question de savoir ce que Duchamp imaginait ; car les deux thèses de l'alternative peuvent aboutir à la traduction perspective concrétisée sur *Le Grand Verre*.

Il se peut que cette ambiguïté éclaire d'un jour nouveau une expression obscure de *La Boîte Verte* : «le principe des symétries commanditées». En effet, ce qui se passe lorsque *Le Larbin* nous apparaît comme la représentation perspective d'une forme à trois dimensions, c'est que les spectateurs que nous sommes versent à l'œuvre l'avance de l'une ou de l'autre symétrie.

Il y a tout lieu de se demander si une image perspective, quelle qu'elle soit, peut être perçue comme la représentation d'objets à trois dimensions sans ce genre d'apport du spectateur-commanditaire. La perspective «scientifique» dont Duchamp applique les règles dans l'*Appareil célibataire* implique que toutes les parallèles perpendiculaires au plan de l'image convergent vers un point : le point de fuite. Dans *Le Verre*, quatre des tiges du

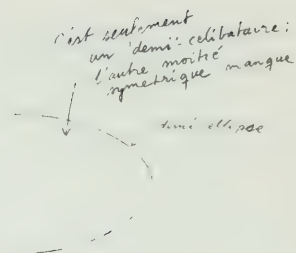
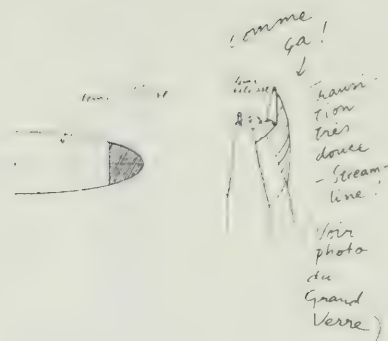
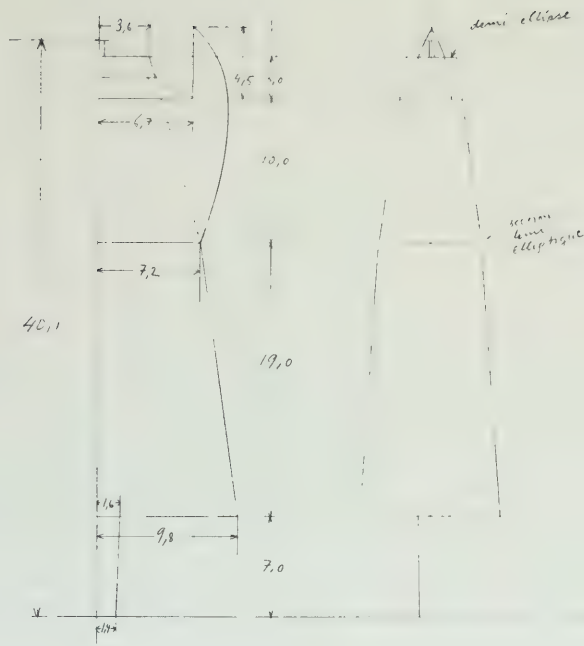






CÉLIBATAIRE N° 8

Echelle 1:2



CELIBATAIRE N° 9
Echelle 1:2

Chariot obéissent à cette convergence. Mais si l'on regarde le Verre, et le Verre seulement, — sans rien connaître des mesures « vraies » du Chariot, telles qu'elles sont données dans *La Boîte Verte* — rien ne permet de déterminer si les tiges sont réellement parallèles. Nous imaginons *a priori* qu'elles le sont, mais ce que nous admettons ainsi sans conteste, c'est précisément une *symétrie commanditée*, puisque le parallélisme peut être considéré comme une symétrie.

C'est bien pourquoi toute représentation structurée en fonction de la perspective linéaire est une tautologie. Il est impossible, à la vue d'un objet représenté dans un espace ainsi conçu, de déterminer sa position sans avoir préalablement admis l'échelonnement des positions dans cet espace. L'ambiguïté du *Labyrinthe* vient de ce que nous ignorons de quel préalable il relève — l'image, « en soi », ne nous est d'aucun secours!

Les yeux voient le cale noir, il y a un contrôle des sens, c'est une vérité; mais le reste, c'est toujours tautologie.

Il est plus que probable que Duchamp dessinait la perspective linéaire dans « le reste ». Non sans raison.

R

READY-MADE

le temps du ready-made

par Thierry de Duve

On imagine un Hegel philosophiquement barbu, un Marx philosophiquement glabre au même titre qu'une Joconde moustachue.

Gilles Deleuze

De même, imaginons un Malraux *esthétiquement* célibataire. Ce serait Marcel. Fin de l'introduction.

Le *Musée imaginaire* de Malraux appelle un passage à la limite. Pourvu qu'on l'y pousse un peu, il se déclarerait volontiers prêt à annexer n'importe quel objet qu'une temporalité particulière, faite de mémoire et d'irruption, prédestine au musée. Cette temporalité — la métamorphose — fait du musée un

partenaire actif dans le processus artistique : le musée a le pouvoir de nommer l'art en l'incorporant à la culture, et l'art ne se reconnaît comme tel qu'une fois cette incorporation faite. Causalité circulaire : pour qu'un objet quelconque soit éligible au musée imaginaire, il faut et il suffit qu'il reproduise sur lui-même le mouvement producteur qui sera celui du musée. Il n'est d'objet d'art pour Malraux, que pris d'origine dans le temps propre de l'art. Et de ce temps propre, le musée détermine la figure et donne le pas.

Et si maintenant cette causalité circulaire s'emballait ? Elle aura tôt fait qu'on ne distingue plus l'antécédent du conséquent. Qu'on ne saura plus si l'objet est au musée parce que c'est de l'art ou si c'est de l'art parce qu'il est au musée.

Plaçons donc au musée un objet quelconque, aussitôt le voilà objet d'art. Bientôt même l'objet sera superflu, l'idée y suffira. Juste de quoi entretenir une métamorphose court-circuitée, une ellipse de dialectique, par lesquelles en fin de compte le musée s'entretient comme institution artistique, et l'art comme tautologie. Le musée-machine célibataire en somme. Tout aurait commencé, vous vous en doutez, un certain jour de 1913 où Duchamp inventa, sinon déjà le mot, de moins son premier objet readymade : *Roue de Bicyclette*. Et tout serait venu se condenser — très vite malgré quelques fourvoiements du côté de l'art de l'objet — dans un texte que Joseph Kosuth publie en 1969 : *Art after philosophy* (1). D'un geste inaugural, poussant à bout la logique du musée imaginaire, Duchamp aurait propulsé l'art contemporain vers l'annexionnisme absolu, qui est aussi — et sans paradoxe — l'annexionnisme minimal, puisque annexion de soi : a rose is a rose is a rose is a rose. C'est la vie. L'art et la vie réconciliés



dans une grande lyse des signes et une intense dérive sur place du musée.

Pas si vite. Un tel raccourci de l'histoire de l'art contemporain est évidemment suspect. Tout l'art d'aujourd'hui ne converge pas vers le conceptuel, tant s'en faut. Celui-ci — y compris la pratique de Kosuth — est plus complexe que *Art after philosophy* ne le laisse paraître. Et puis, dans ce qui a mené à l'art conceptuel, Duchamp n'est pas tout. (Par exemple : mettre en rapport, dans ce même texte, ce que Kosuth doit à Ad Reinhardt avec le peu que Reinhardt devait à Duchamp devrait nous conduire à plus de circonspection.)

Mais surtout : que Duchamp procède, par emballage de la machine métamorphique, à une sorte de *dialyse* de l'art et à la dérive du musée, rien n'est moins sûr. Revenons à Malraux. Croire que Duchamp, provoquant le musée et l'obligeant à se dévoiler, donne le signal d'une formidable libération de l'art moderne, ce serait — même si c'est d'une manière que Malraux probablement ne reconnaîtrait pas pour sienne — donner raison à Malraux sur son terrain. Or le paradoxe veut qu'on lui donne raison, mais sur le terrain de Duchamp.

Le readymade n'opère pas le *passage* à la

limite du Musée imaginaire, il en modifie complètement la figure temporelle. Le test sera celui-ci : pour Malraux, tout objet est éligible, pourvu qu'il soit avec le musée dans un rapport d'isochronie. Ancienneté, oubli des origines, temps actif et temps passif, mutilation et usure, sont des conditions qui préparent l'intronisation de l'objet au musée. Quelle est à cet égard, la chronie du ready-made ?

D'abord, c'est évident, il est neuf et intact. Sans passé, sans mémoire, sans trace de lutte ni d'usure. Comme de plus il est choisi sans équivoque en dehors du domaine de l'art, il n'est pas question qu'il s'y réfère *a priori*. Il n'est porteur d'aucun des stigmates dont le temps artistique marque d'origine les objets élus et que le musée restitue à leur sens à la fois pérenne et diachronique : les signes de l'imitation, de la rupture et de l'affirmation de soi, qui sont les trois étapes de la métamorphose. Du readymade, il est impossible de dire en paraphrasant Malraux : « Tout grand style est une réduction du *chronos* à l'homme, une mise en forme des éléments du *temps* qui permettent d'orienter celui-ci vers un de ses *moments* essentiels. » (Malraux avait écrit respectivement : cosmos, monde, et parts essentielles) (2). Le readymade n'a pas de style, il se refuse obstinément à son incorporation aux styles.

On dira : que le readymade n'ait pas de style, c'est l'évidence même. Mais que vous argumentiez cela sur une question de temps, et non de forme, vous risquez bien qu'on vous contredise sans effort : d'abord le readymade imite, étant prélevé dans une série indus-

Duchamp, *La Roue de Bicyclette*, 1913.

(1) Studio International, oct. nov. dec. 1969. Trad. française de Art Press, n° 1, janvier 1970.

(2) Paul Valéry, *Les Mots du Silence*, NRF, Paris 1951, p. 63.

trielle, il est la reproduction de chacun de ses semblables. Ensuite, le readymade naît certainement d'une rupture, celle qui l'arrache à sa fonction utilitaire. Enfin il s'individualise et affirme sa singularité, du fait même que l'artiste l'a choisi.

Vous vous trompez, cher contradicteur, et sur un point capital. Car vous cherchez à donner tort à Malraux sur son terrain, qui est celui de l'esthétique. Si la question du style était affaire de forme — ou de sens, à eux deux les fiefs sacrés de l'esthétique — pour sûr le readymade représenterait un style nouveau. On aurait tôt remarqué qu'il est un excellent candidat au style : forme en rupture de ban et négation des valeurs esthétiques sont d'excellentes lettres de créance. On lui trouverait aussitôt des qualités plastiques et des profondeurs symboliques. Un urinoir n'est-il pas une sculpture ? La miction ne se rattache-t-elle pas au thème de la *chute d'eau*, central chez Duchamp ? Et dans la foulée, on en concluerait avec empressement que tout peut être style, qu'il y a dorénavant une esthétique du quotidien, que l'art et la vie, etc. *Airs connus.*

Non. Dans le débat sur le style, les querelles de forme sont toujours futiles. Laissez faire le temps, il les tranchera pour son compte. La grande originalité de l'esthétique de Malraux, c'est qu'en sous-main des questions de forme et de sens, c'est le temps — une certaine figure du temps — qui organise l'esthétique et légitimise le musée. Le fil rouge des styles, ce n'est rien d'autre que la temporalité particulière qui les fait se succéder, s'opposer, se nier et se reprendre, la chronie commune à l'art et au musée. Cette chronie appelle un passage à la limite. Mais le readymade ne répond pas à cet appel, malgré les apparences. Il opère autrement, d'une façon

qui menace autrement fort l'esthétique. On peut en voir les symptômes chez Malraux lui-même : il réfute l'art des fous, mais non sans tergiversations de toutes sortes. Visiblement, le passage à la limite le séduit, et il doit se défendre contre son chant de sirènes. Il parle donc longuement de l'art des fous, et d'ailleurs fort bien. Pourquoi ne pipe-t-il mot de Duchamp ? Malraux est trop averti de la diversité des formes que l'humanité a produites pour être rebuté par celle d'un urinoir. S'il ne dit mot de Duchamp, c'est parce que le readymade attaque son esthétique au cœur même de sa pertinence, et d'une chiquenaude, la renverse : oui l'urinoir est au musée imaginaire, et drôlement bien placé. Oui il y est parce qu'il est isochrone au musée. Mais cette isochronie n'est pas la métamorphose, pas la dialectique, pas le jeu des ruptures et des reprises.

Vous voyez bien, cher contradicteur, qu'il ne fallait pas donner tort à Malraux sur son terrain, mais lui donner raison sur le terrain de Duchamp. Comme Malraux, user du temps plutôt que de la forme, mais dans le langage de Duchamp : *employer retard au lieu de tableau.*

Mais s'il en est ainsi, vos arguments demandent qu'on les examine. Vous disiez que le readymade imite, qu'il est rupture, et qu'il s'individualise ; que rien n'empêche par conséquent, de lire sur lui les stigmates de la métamorphose.

Voyons cela, en tâchant de nous tenir au plus près de Malraux *et* de Duchamp, au point même de leur disjonction, dans la position intenable du *jongleur de gravité* : essayer de dire la chiquenaude. L'imitation d'abord. L'imitation n'intéresse Malraux que si elle promet déjà la rupture. Pour que s'enclenche la dialectique des styles, il faut que l'imitation soit déjà contradictoire. Imiter, c'est tendre à l'identique, mais sans y parvenir. La tension

vers le même entre en lutte avec une tension inverse, qui insinue l'altérité. Ainsi, l'imitation peut être rupture en puissance, déjà prononcée, non encore actualisée. Dès l'imitation, le moteur métamorphique est en route.

Alors, qu'imité le readymade ? Lui-même ? C'est une bien faible réponse, d'autant moins satisfaisante qu'elle nous conduit devant un seuil, sans rien pour médatiser le passage : ou bien le readymade s'imité en tant qu'objet quelconque, ou bien il s'imité en tant qu'objet d'art. D'un côté comme de l'autre, l'imitation est parfaite, close sur elle-même, quoique différente d'un côté à l'autre. Soit d'abord le readymade en deçà du seuil : l'objet industriel s'aligne encore dans la série qui l'a produit. Il est un exemplaire à mille autres pareil, sans rien d'exemplaire pour autant. Il porte l'imitation à une perfection sans faille, non parce qu'il reproduit l'original à s'y méprendre, mais parce qu'il n'y a jamais eu d'original : la production industrielle est d'emblée reproduction. Aucune rupture à espérer de ce côté-là. Soit maintenant le readymade au-delà du seuil : l'objet d'art est installé dans une mimésis absolue, et porte la représentation à son comble. Non contente d'imiter la forme du modèle, la copie lui a volé sa matière, elle a pris corps en lui, elle est le modèle même.

Ni la *reproduction parfaite*, ni la *représentation comblée* ne justifient le passage de l'objet quelconque à l'objet d'art. La faille n'est pas dans l'imitation, mais entre deux imitations sans faille.

Il sera aisé de montrer qu'il en est de même pour la rupture, seconde étape de la métamorphose. Quelle rupture ? De celle qui arrache le readymade à sa fonction, peut-on dire qu'elle médiate son passage à l'art ? Il faudrait pour cela que l'objet en garde trace, comme ces outils que l'archéologue exhume

et que le temps, l'enfouissement et l'usure ont transformés en objets d'art. Mais le readymade est neuf, et reste parfaitement utilisable. Ce n'est donc pas en rompant avec son usage que le readymade franchit le seuil de l'art, mais parce qu'il a déjà franchi ce seuil que son usage est suspendu.

L'affirmation de soi, troisième étape de la métamorphose, ne justifiera pas un passage qu'aucune imitation n'a réussi à préparer, aucune rupture à propulser. En deçà du seuil, l'objet quelconque est sans individualité, simple membre d'une série. Au-delà, le readymade brille de tout l'éclat de sa singularité, mais celle-ci n'est pas l'*unicité*, au sens de Walter Benjamin. L'objet n'avait en lui rien d'unique qui l'eût destiné à l'art, le readymade-objet d'art restera privé d'*aura*, dans le vocabulaire de Benjamin, ou, dans celui de Malraux, privé de *style*.

Avons-nous maintenant atteint le point où Duchamp décroche de Malraux, et renverse son esthétique ? A première vue oui. Nous savons que Malraux admet au musée imaginaire tout objet porté par la métamorphose, autrement dit tout objet porteur des signes contradictoires d'une dialectique. Et nous avons appris que le readymade n'avait aucune chance de fonctionner de cette manière, qu'il ne participe d'aucune sémio-génèse. Il apparaît plutôt comme le signe même, surgi tout armé de son propre arbitraire, avec ses deux étages, sa barre de disjonction et l'explicable franchissement de la barre. Alors : d'un côté la dialectique, et de l'autre la structure ? D'un côté « l'art en tant que liberté de l'histoire » (Blanchot), et de l'autre l'art comme détermination du système ? Ne nous contentons pas d'une aussi grossière opposition. Car ce serait croire encore que Malraux et Duchamp se retrouveront sur un terrain commun, par *pas*

sage à la limite, aboutissement de la dialectique ou mise en branle de la structure : soit que la liberté, en devenant absolue, finisse par se figer en arbitraire, soit que la barre, en se mettant à tourner, finisse par confondre les opposés. Or ce que nous voulons faire, ce n'est pas organiser un face-à-face Duchamp/Malraux, encore moins leur trouver un terrain d'entente, mais paradoxaliser l'un par l'autre, puis dénouer le paradoxe pour repérer le point où « cela saute ». C'est pourquoi il ne faut pas se contenter d'opposer la « dialectique » et la « structure », mais croiser leurs termes : montrer que « l'art en tant que liberté de l'histoire » reste grevé de tout le poids de la causalité, alors que « l'art comme détermination du système » s'aère paradoxalement d'un principe d'indétermination.

Le paradoxe commence avec le problème du seuil. Car il est évident qu'il n'y a pas de problème du seuil, ni pour Malraux, ni pour Duchamp. Pour l'un comme pour l'autre, l'accès à l'art est effectué par une certaine figure temporelle, la métamorphose pour Malraux, et pour Duchamp, cette chronie encore énigmatique que nous cherchons à spécifier. Or, posé comme seuil à franchir, l'accès à l'art deviendrait un problème d'espace. L'objet qui entre au musée imaginaire ne franchit pas un seuil, il épouse un temps. Le musée imaginaire, musée portatif ou mental délocalisé à l'extrême, ne se présente pas du tout comme un territoire conquis, que la métamorphose pousserait sans cesse à agrandir ses frontières. Il se présente comme le mouvement conquérant, conquête nomade emportant avec elle ce qu'elle annexe. L'objet annexé ne passe pas de l'extérieur à l'intérieur du musée, car la métamorphose ne connaît ni intérieur ni extérieur. Mais elle reconnaît tout ce qui se meut comme elle — tout objet

qu'une dialectique a, d'origine, rendu connaturel à son mouvement propre — et se l'annexe.

C'est pourquoi, pour Malraux, il n'y a pas de *problématique* du musée : Malraux est un conservateur sans mauvaise conscience. Duchamp aussi du reste. *Il n'y a pas de solution parce qu'il n'y a pas de problème*. La question du readymade n'est une question, en effet, que si l'on s'imagine qu'il naît d'un *déplacement* (3). Alors on fait problème de cette apparence : qu'en franchissant le seuil du musée, le readymade franchit du même coup celui de l'art. Voici un même objet qui, déplacé, deviendrait autre ; voici un texte, auquel un changement de contexte ferait dire autre chose. Mais si nous éliminons de notre esprit toute référence spatiale, convaincus que nous sommes que le musée n'est pas un lieu, mais un temps, le problème alors s'évanouit.

Et le déplacement devient *répétition*. L'objet se répète, *même*, et de se répéter, fait la différence. Le readymade se répétant fait le seuil à mesure qu'il le franchit. Il n'y a donc pas un seuil séparant deux espaces donnés préalablement — l'espace de l'art et l'espace de la vie par exemple — et que le readymade franchit à la faveur d'un déplacement. Il n'y a pas d'espace, ou ce qui revient au même, il n'y a qu'un espace indifférencié, que le readymade découpe en se répétant. Encore ne le découpe-t-il pas selon la figure opposée du même et de l'autre, mais comme dit Pingaud, selon « la plus ténue et la plus violente des différences : celle qui sépare le même du même » (4). Il faudrait aller encore plus loin, et dire avec Duchamp : celle qui sépare *même* de même (adverbe). Car la différence que Duchamp nous convie à penser (et on peut tout juste la penser, on ne peut même pas la dire) congédierait une fois pour toutes l'idée d'altérité : *étrangler l'étranger*, dit un de ses jeux de mots.

On voit bien alors qu'un seuil sépare l'art et la vie, et en effet cette séparation est irréductible. Mais ce n'est plus la séparation du même et de l'autre : le non-art n'est pas l'autre de l'art, et l'art n'est pas le non-art même, qu'un changement de contexte aurait ramené à soi, par double négation. (C'est pourquoi les débats sur Duchamp artiste, an-artiste ou anti-artiste sont absolument stériles.) L'art est la répétition du non-art en art, ou de l'art en non-art, créant du même coup les conditions d'un seuil et de son passage. De même que le passage, dans *Le Grand Verre*, de la troisième à la quatrième dimension n'implique pas la négation du domaine des Célibataires, ni la transgression de celui de la Mariée, mais le saut, par renvoi miroirique, d'un monde à l'autre, qui est tout simplement le même monde, avec une dimension de plus.

Il n'y a donc pas de problème de seuil, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas de seuil. Il y a bien un « seuil », mais puisqu'il n'est plus une limite, un obstacle, une démarcation, mais un effet de la répétition, ce qui saute quand ça se répète, il ne fait plus problème. Si tantôt, nous butions encore sur un problème de seuil, c'est parce que nous tentions de répondre aux objections de notre contradicteur, dans les termes de Malraux. Il s'agissait alors de réfuter que le ready-made soit imitation, rupture et affirmation de soi, dans les conditions de la dialectique, qui sont celles de la contradiction et de la négativité. Par là nous expliquions que le ready-made ne pouvait être incorporé au musée imaginaire, selon Malraux. A présent nous sommes en mesure de donner pleinement raison à Malraux, sur le terrain de Duchamp : oui si l'on veut, le ready-made est imitation, rupture et affirmation de soi, mais d'une manière qui ne doit rien aux *causalités* (causalities) de la dia-



Duchamp, *Fontaine*, 1917.

lectique. Examiner cette manière encore énigmatique nous conduira à la chronie du ready-made, qui est aussi la véritable chronie du musée imaginaire.

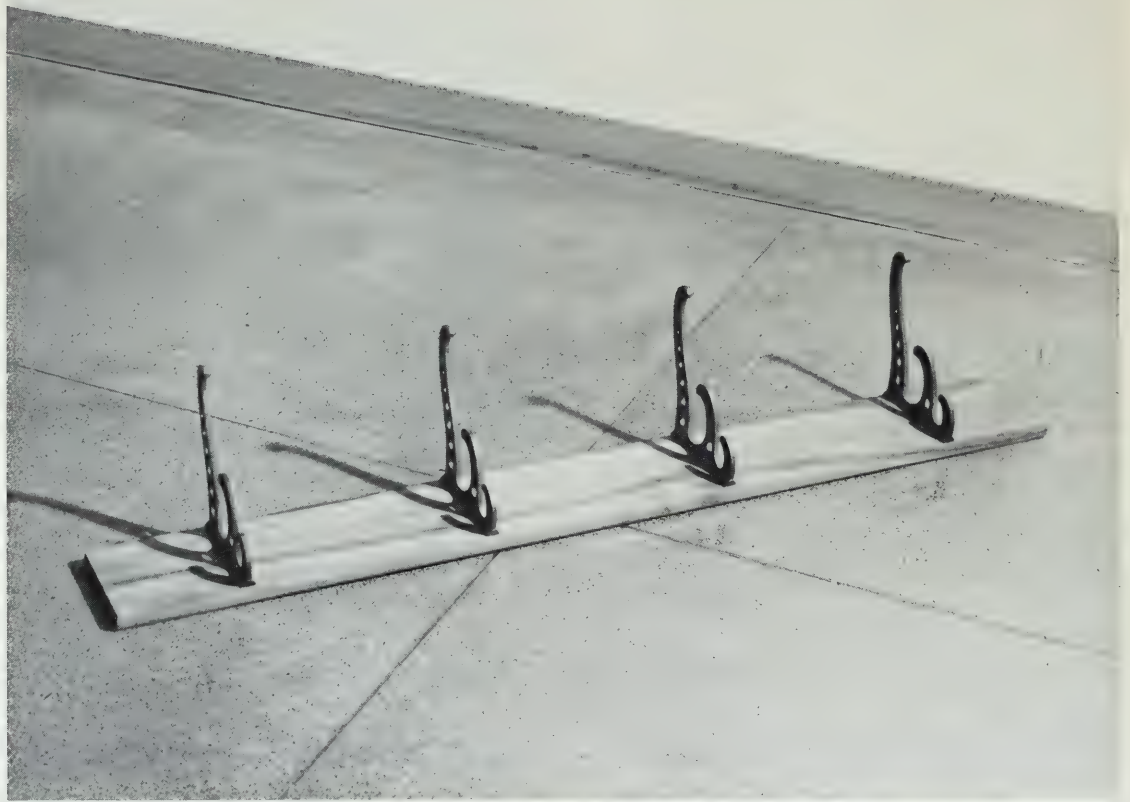
Si le seuil ne fait plus problème, si le seuil c'est ce qui saute quand ça se répète, plus ça se répète plus ça saute, plus il y a de répétitions, plus il y a de franchissements de seuils (5). Ce n'est pas l'aspect le moins fascinant du ready-made, que de voir avec quelle aisance il *circule*. Quiconque a fait l'expérience émotionnelle et intellectuelle du ready-made le sait : on ne peut pas s'empêcher d'y voir la plus nue des dichotomies, et on ne peut pas s'empêcher, non plus, de voir qu'elle ne veut rien dire.

Reprenons l'imitation. Bien sûr le ready-made s'imité, mais regardez comment cela tourne : *Fontaine* est un urinoir qui tient la place d'une sculpture qui a la forme d'un urinoir qui est nommé *Fontaine*... Soit donc, en ce qui concerne le « problème » de l'imitation, l'équivalence du ready-made avec cet énoncé circulaire, moyennant quelques conditions référentielles simples : il faut que *Fontaine* existe, bien sûr, et qu'il y ait des urinoirs ; il faut aussi que l'on dispose d'un concept d'art (quel qu'il soit) et de sa négation ; et il

(3) On voudrait ici prendre quelque distance avec un effet de « ça va de soi » qui accompagne la lecture d'analyses de la résonance historique de Duchamp, formulées en termes de déplacement. Ainsi p. ex. de l'introduction de Jean Clair à son livre Marcel Duchamp ou le grand huit (éditions Galilée, Paris 1975), publiée également en introduction au n° 59 de L'Arc consacré à Duchamp.

(4) Bernard Pingaud, « L'objet littéraire comme ready-made », in L'Arc, n° 59, p. 19.

(5) Par répétition, soyons sûrs, ça nous entendons la répétition même, qui tient de l'idée et de la pulsion, et non la répétition du même, qui tient de la répétition et de sa représentation. De cette dernière, Duchamp se méfiait d'ailleurs comme de la peste, ainsi qu'en témoigne le principe de rareté des *produits* ou *produits* des *ready-mades* : « limiter le nombre de ready-mades par année ».



Duchamp, *Trebuchet*, 1917.

faut admettre, par expérience disons, que les urinoirs ne relèvent pas « spontanément » du concept d'art. Ceci dit, voyons un peu sur cet énoncé-cercle, comment ça se répète et ça saute, voyons comment les dichotomies, loin d'être de simples divisions, vont se répéter sur le cercle et en différencier les segments, et vont répéter le cercle et le rendre méconnaissable d'un « tour » à l'autre. Quatre substantifs se tiennent deux par deux sur l'anneau, en position d'« art » ou de « non-art » : *fontaine* et *sculpture* en position d'« art » ; *urinoir 1* et *2* en position de « non-art ». Si l'on cherche un « seuil » entre l'art et le non-art, on en trouve quatre. Le seuil migre en se répétant, et se « franchit » deux fois dans le sens de l'art vers le non-art, deux fois en sens inverse. Si l'on examine les vis-à-vis, on constate qu'un même référent est désigné par *urinoir 1* et *2*, alors que ce n'est pas le cas pour *fontaine* et *sculpture*, et que de plus, on ne peut circuler de *fontaine* à *sculpture* qu'en passant par un point de non-art, marqué par *urinoir*. Jusqu'ici nous avons un jeu de symétries, et l'on pourrait croire que la migration du seuil n'est que l'alternance logique de négations et de négations de négations. L'examen des relations entre ces quatre points, c'est-à-dire l'examen de la nature des « seuils », montre qu'il n'en est rien. Divisons l'énoncé en quatre segments, les quatre propositions qui

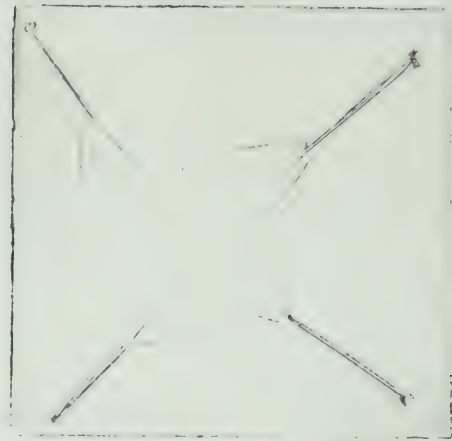
font la phrase : 1) *Fontaine* est un urinoir : la relation est d'identité, mais le prédicat appartient à une catégorie qui nie celle du sujet. 2) Un urinoir qui tient la place d'une sculpture : la relation est de substitution (de remplacement et non de déplacement) ; c'est la relation traditionnelle du signe avec la chose, mais elle est inversée : ici la chose tient lieu de signe. 3) Une sculpture qui a la forme d'un urinoir : la relation est de représentation, et elle va dans le sens « normal » ; la copie (artistique) prend la forme d'un modèle (hors de l'art). 4) Un urinoir qui est nommé *Fontaine* : la relation est de nomination ; l'attribution d'un nom individualise la chose. Ici, une remarque sur le *nominalisme pictural* de Duchamp : on sait que le rapport entre une œuvre et son titre a toujours été pour Duchamp une chose très complexe, qui fait entre autres que les tableaux de la période « cubiste » ne sont pas cubistes : *Nu Descendant un Escalier*, *Le Roi et la Reine entourés de Nus vites*, etc. Avec les ready-mades, Duchamp a expérimenté toutes sortes de rapports de l'objet à son nom : synecdoques (*roue de bicyclette*), allégories (*in advance of the broken arm*), jeux de mots « tridimensionnels » (*trebuchet*) ou croisés par le bilinguisme (*pulled at four pins*), etc. C'est pourquoi il ne faut pas se laisser abuser par le caractère évidemment métaphorique de *Fontaine* : ce qui compte,

pour ce segment de la répétition circulaire, c'est que l'objet soit nommé, et non ce par quoi il est nommé. Et bien sûr, la répétition la plus stricte est la plus différenciante, celle qui nomme le ready-made de son nom commun, par exemple : *Porte-chapeaux* est un porte-chapeaux qui tient la place d'une sculpture qui a la forme d'un porte-chapeaux qui est nommé *Porte-chapeaux*...

Entre les quatre points de notre ready-made-énoncé, les relations sont donc complexes, hétérogènes, paradoxales. Entre ces quatre points, l'imitation circule, mais ce n'est plus pour retenir le même tout en se déplaçant, c'est pour se répéter, même, tout en ne retenant plus rien. *Perdre la possibilité de reconnaître (d'identifier) 2 choses semblables – 2 couleurs, 2 dentelles, 2 chapeaux, 2 formes quelconques. Arriver à l'impossibilité de mémoire visuelle suffisante pour transporter d'un semblable à l'autre l'empreinte en mémoire* (6).

Bouclé sur lui-même, l'énoncé se réitère sans fin. C'est dire que le cercle entier se répète et qu'il ne cesse de se différencier, mais qu'il n'évolue pas (littéralement : il ne sort pas de la volte). Pour comprendre qu'il se différencie sans évoluer, il faut procéder à un artifice : feignons d'ouvrir l'anneau, et de commencer son parcours là où débute l'énoncé. *Fontaine* (ou *Porte-chapeaux*) serait alors un signe vide en attente d'une définition que le reste de la phrase serait chargé de lui donner. Au second tour il l'aurait acquise, après que nous ayons refermé le cercle, et le sens de la phrase s'en trouverait modifié.

Mais il est évident que ce n'est pas ainsi que ça se passe : notre ready-made-énoncé, ce n'était pas une manière de dire comment *Fontaine* allait acquiescer un sens et devenir objet d'art. C'était une manière de montrer comment l'acquisition d'un sens et le devenir



Duchamp. *Im à quatre épingles*, 1959.

art ne faisaient plus problème, étant *donnés*. Il n'y a pas plus de premier tour que de second ; tout au plus notre artifice nous aurait-il permis de distinguer des tours pairs et impairs, *sans distinction de cause ni d'origine*, et de rendre compte ainsi d'une différenciation indifférente du cercle se répétant (7). Donné, un concept d'art dépareillé qui va de pair avec sa « négation », ce que Duchamp formule ironiquement comme suit : « peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art » ? Donné, un urinoir/œuvre d'art, dont ni le sens ni la légitimité ne sont à questionner : il nous suffit de savoir qu'il figure comme telle au musée imaginaire de l'art contemporain.

Nous avons considéré le ready-made comme un énoncé circulaire. Méthodologiquement, c'est peut-être la seule manière d'éviter les questions de sens et de légitimité, la seule manière de parler du ready-made sans avoir à l'interpréter. C'est en tout cas une manière de refuser une alternative tout à fait usée, celle du

(6) *Fontaine* Duchamp du signe *Fontaine* Paris 1913, p. 1. (7) *Idem*, *Notes and projects for the Large Glass*, *Brussels, New York 1969*, p. 11. (8) *Idem*, *Le ready-made de l'œuvre d'art*, *Paris 1969*, p. 11. (9) *Idem*, *Le ready-made de l'œuvre d'art*, *Paris 1969*, p. 11. (10) *Idem*, *Le ready-made de l'œuvre d'art*, *Paris 1969*, p. 11.



Duchamp, *Disque avec inscription de calembours*, 1926.

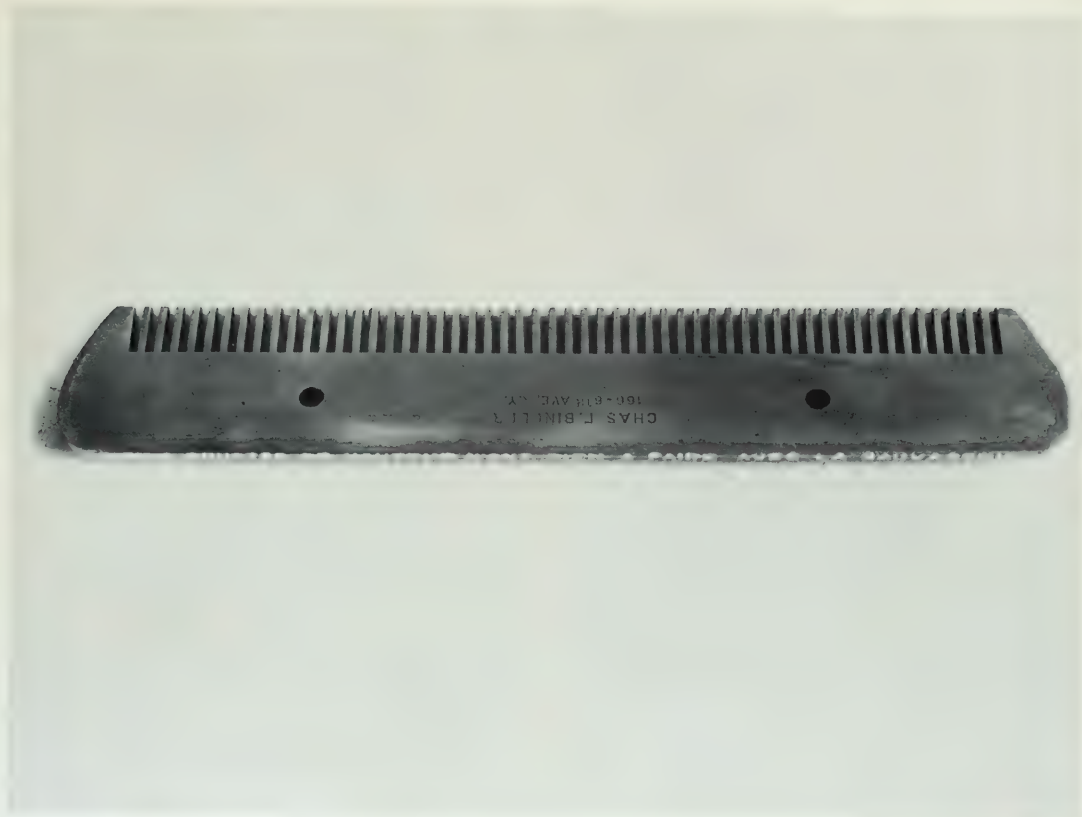
readymade en tant qu'objet ou en tant que concept, qui conduit toujours à fétichiser l'un ou l'autre (8). L'énoncé n'est ni l'objet ni le concept; les énoncés ne sont ni à voir (le readymade devient une chose que l'on ne regarde même pas, dit Duchamp à Jouffroy), ni à comprendre; ils sont à citer, à répéter par conséquent. De cette manière, on est aussi plus près de Duchamp: car si le readymade peut être assimilé à un énoncé circulaire, on doit en trouver dans l'œuvre de Duchamp d'autres citations. En effet, comment ne pas voir que cette phrase bouclée sur elle-même, dont les mots se répètent en se différenciant, et que la rotation fait à son tour se différencier sans évoluer, cette phrase est citée par les spirales de Duchamp, singulièrement par ces disques inscrits avec des jeux de mots que l'on voit bouger sur place dans *Anemic Cinema*. Citée, non pas dans ses mots ni dans son sens, mais dans ses «conditions», sa «forme» et son «fonctionnement»: énoncée.

Après l'«imitation», la «rupture». On l'a déjà vu: la fonction du readymade n'est nullement supprimée, seulement suspendue. Rien n'empêche de renvoyer l'objet élu à son usage ordinaire. Alors que le musée imaginaire selon Malraux se disposait à annexer tout objet usagé, c'est-à-dire gardant mémoire

d'un usage perdu (c'est du reste ainsi que fonctionne cette version défalquée du musée qu'est la brocante), voici que le musée accueille un objet qui n'a jamais servi, mais reste à tout moment prêt à servir. L'absence de signes d'usure est à son tour un signe: l'objet garde mémoire d'un futur possible, de son usage potentiel.

L'«imitation» procédait d'un oubli paradoxal, la «rupture» procède d'une mémoire non moins paradoxale. C'est que la fonction utilitaire n'est pas une activité, quelque chose qui débute avec l'usage et qui cesse avec la mise hors service de l'objet; c'est un milieu associé, quelque chose qui n'est pas l'objet mais qui lui est immanent, un rapport potentiel qui est inscrit dans sa forme: la figuration d'un possible (9).

Lorsque le readymade est «arraché» à sa fonction, celle-ci est suspendue en tant qu'activité, mais en tant que milieu associé, elle n'est même pas suspendue, elle continue d'entourer l'ustensile «devenu» objet d'art. Cela aussi fait partie de l'expérience du readymade: le sèche-bouteilles semble se hérissier de bouteilles virtuelles, le peigne, la pelle à neige appellent un geste qui les prolonge; mais en même temps, une mince barrière empêche que cette puissance-timide ne passe à



Duchamp ; ci-contre, *Peigne*, 1916 ; en bas, *En avance du bras cassé*, 1915.



l'acte. Rendra-t-on compte de cette sensation en disant que le non-art est le milieu associé de l'art ? Ce qu'il y avait encore de négatif, de stupidement contradictoire dans l'opposition de l'art et du non-art trouve à présent son expression positive. Et du coup, puisqu'il n'est plus besoin de postuler une dialectique pour opérer le passage du non-art à l'art, ce passage devient réversible. *Readymade réciproque* : se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser (10). L'art est le milieu associé du non-art, comme le non-art est le milieu associé de l'art. Les œuvres d'art, urinoir ou portemanteau, peuvent à chaque instant être ramenées à l'utilitaire, quitte à y renvoyer de temps en temps un Rembrandt avec. Mais ne croyons pas que cette réciprocité ramène l'autre à l'identique, quand il faudrait dire (mais ça ne veut rien dire) qu'elle ramène même à même. *Objet d'art* a beau sautiller sans arrêt de part et d'autre du «seuil», on ne reprend pas un lapsus. Voici un nouveau paradoxe : s'il y a réciprocité, elle est irréversible, et s'il

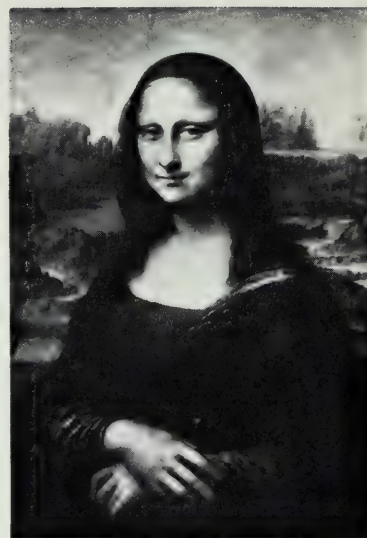
(5) Von Marcolini Pleyssier «Le fétiche Duchamp» in *Art Press*, n° 1, janvier 1993.

(9) Pour la notion de milieu associé, voir Gabriel Segonzan, Du mode d'existence des objets techniques. *Art et Press* Press, 1999, par exemple, qui nous livre une de ces notions et nous en fait bon usage.

(10) *Revue de l'Art*, n° 109, 1993.



Duchamp ; à gauche,
L.H.O.O.Q., 1919 ; à droite,
L.H.O.O.Q. rasée, 1965.



rasée
L.H.O.O.Q.

y a réversibilité, elle n'est pas réciproque : les bouteilles du sèche-bouteilles resteront virtuelles et le coup du Rembrandt est fictif. Voici aussi que s'éclaire cette migration du *seuil* que l'imitation nous avait fait constater : tour à tour l'objet quelconque et l'objet d'art se répètent dans leur milieu associé. L'objet ? Mieux vaut dire *l'énoncé*. Quand j'énonce l'art (le ready-made), les conditions de cette énonciation sont le non-art (l'utilitaire comme milieu associé). Et quand j'énonce le non-art (Rembrandt comme planche à repasser), les conditions de cette énonciation sont l'art (la peinture). Trouvera-t-on dans l'œuvre de Duchamp d'autres citations de ce rapport énoncé/énonciation ? Certes, en voici une au moins : *Peigne*. Quand j'énonce l'art (un ready-made nommé *Peigne*), les conditions de cette énonciation sont le non-art (un ustensile nommé peigne). Et quand j'énonce le non-art (*classer les peignes par le nombre de leurs dents*), les conditions de cette énonciation sont l'art (que je peigne !) (11).

Nous avons appris deux choses. D'abord que ce qui se désignait par *milieu associé* était (ici) les conditions de l'énonciation. Ensuite, que la « rupture » (le mot devient décidément de plus en plus inadéquat), la circulation du « seuil » migrant, faisait qu'art et non-art s'in-

versaient alternativement comme l'énoncé avec les conditions de l'énonciation. Mais comment saisir que cette inversion n'est pas une alternance au sens où elle ramènerait les protagonistes à leur point de départ ? Se peut-il que l'œuvre de Duchamp cite également ce qu'il faut entendre par réciprocity irréversible et réversibilité non-réciproque ? Essayons. Soit le coup de la Joconde moustachue, et son après-coup : *L.H.O.O.Q. rasée* (12). Deux gestes (dessiner, puis effacer une moustache) d'apparence symétrique, et assurément d'une *symétrie commanditée*. A l'évidente réciprocity des gestes répond l'irréversibilité du processus : impossible d'aller chrono-logiquement dans le sens de Mona Lisa rasée vers la Joconde. A la très visible réversibilité des *apparences* (*L.H.O.O.Q. rasée* = la Joconde) répond la très *voyable* non-réciprocity des *apparitions* (que nous croyons pouvoir traduire par : conditions de l'énonciation) (13).

Enfin, après l'imitation et la rupture, l'affirmation de soi. Au musée imaginaire (selon Malraux), l'objet d'art ayant rompu ses attaches terrestres, règne enfin d'une individualité sans entraves. Celle-ci lui sert doublement. A affirmer d'abord que là, dans sa solitude glorieuse, l'œuvre est en tête à tête direct avec la mort, avec l'inhumain, tout langage ces-



Duchamp, *Ombres de Ready made*, New York, dans l'atelier de Duchamp, 1918.



Duchamp, *Porte-bouteilles*, 1914; *Ar de Paris*, 1919.

l'artiste, au ton sur lequel il le dit, à son humour et à sa désinvolture. Ce n'est pas qu'il faille *invoquer* l'artiste Duchamp, auteur du ready-made, et interpréter ses faits et gestes; nous devrions plutôt *citer* Duchamp, comme si son œuvre, son attitude, ses écrits, n'étaient rien d'autre que les commentaires explicatifs d'un événement théorique qui se joue à travers lui, et à travers le ready-made. Alors il faut prendre à la lettre le jeu d'esquive incessant que pratique Duchamp vis-à-vis de sa responsabilité d'auteur, et dont les citations sont si nombreuses que nous préférons renvoyer globalement à ses écrits.

Rappelons tout de même que si le ready-made définit son auteur en ce que c'est un monsieur qui choisit un objet, le nomme et le signe, Duchamp prend grand soin de nous dire que *le choix des readymades est toujours basé sur l'indifférence visuelle*, que l'acte de nommer le plus arbitrairement possible relève d'une *sorte de nominalisme pictural*, et que c'est vainement qu'un auteur est recherché (*Wanted*) sous ses nombreux pseudonymes en série, dont *Rose Sélavy* et *Richard Mutt* ne sont que les embraveurs.

Suspendons nous un instant à cette idée de singularité. Qu'y a-t-il à première vue de singulier dans ce banal objet qu'est un ready-

made? Sa position dans l'espace est ce qui frappe le plus. L'urinoir est couché, et on trébuche sur *Trébuchet*. Mais ce qui nous retient avec plus d'insistance, c'est le nombre d'objets *suspendus*: le sèche-bouteilles, la pelle à neige, le porte-chapeaux; il n'est pas jusqu'au peigne qui paraisse flotter dans sa plage photographique. *Ar de Paris*, la *Sculpture de voyage*, le *Ready-made malheureux*, *Why Not Sneeze*, comptent aussi au nombre des objets à suspendre. On a pu y voir plus d'une fois l'illustration du *pendu femelle*, qui n'est autre que Rose Sélavy. Mais que Rose Sélavy soit aussi nommée *Hoola* (un de ses alias dans *Wanted*) indique que la suspension de l'objet énonce son point d'accrochage avec le sujet qui en est l'auteur. Sans doute dans cet *accroche*, que ne repaieront pas les *Stoppages d'Hubert*, y a-t-il de la femme à suspendre, et de la chute à répéter de l'homme. Et sans doute

y va-t-il toujours, dans la pratique de l'artiste, de suspendre l'objet du désir, mais il a rarement été dit si clairement qu'il y va aussi de laisser choir son sujet. Son sujet, entendons-nous, en tant que mâle, homme, «les hommes», l'idée d'Homme, tous les avatars qui incarnent l'humanisme, et qui, en esthétique, s'appellent l'Auteur, l'Artiste. «C'est naturellement en essayant de tirer une conclusion ou une conséquence quelconque de cette déshumanisation de l'œuvre d'art que j'en suis venu à concevoir les ready-mades», dit Duchamp à Sweeney. Et à Cabanne: «Au fond, je ne crois pas à la fonction créatrice de l'artiste... Le mot *art*, par contre, m'intéresse beaucoup» (15). Assurément, *l'arrhe de la peinture est du genre féminin*. Et du nombre singulier, ainsi que l'énonce ce singulier usage grammatical d'un mot qui ne s'emploie qu'au pluriel.

Or il n'y a de singulier que ce qui se répète. La singulière différence entre *même* et *même* est celle qui n'advient que de se répéter. Le seuil migre et la migration fait le seuil, mais maintenant que l'artiste est en cause, qu'est-ce encore une fois que le «seuil», et qu'est-ce que cette migration? Ce seuil, à la fois barre et saut entre art et non-art, pourquoi ne pas l'appeler *création*? Il se pointe au *rendez-vous* d'un «auteur» et d'un «objet» et fait que l'un comme l'autre s'y diffractent. L'«objet»: *écarter le tout fait, en série, du tout trouvé. L'écart est une opération*. D'un côté les mêmes objets, et de l'autre l'objet même; d'un côté l'objet reproduit, ou la répétition du même, et de l'autre l'objet absolument singulier: *rien peut-être*.

Ce rien, *rem*, la chose même, c'est aussi ce point-signe, l'imprévisible lapsus sur lequel le sujet trébuche, ce *tr* (dont Duchamp dit qu'il est très important), le *tr* du *Jeune Homme*

triste dans un Train et du *Trébuchet* et de *trouvé*, ce *tr* sur lequel lors d'un prochain rendez-vous, trébucheront à leur tour les regardeurs (16). L'«auteur»: «Ça ne m'a jamais intéressé de me contempler dans un miroir esthétique. Mon but a toujours été de m'éloigner de moi-même, tout en sachant très bien que je m'utilisais. Appelez ça, si vous voulez, un petit jeu entre *Je* et *Moi*» (17). Diffraction du moi spéculaire et du je *miroirique*. Comme lors des *Stoppages-Étalon*, le moi qui chute, c'est celui pour qui «l'art est une drogue qui crée l'accoutumance», c'est l'auteur intentionné de l'esthétique humaniste, le sujet de l'habitude et du goût (18).

Mais *3 ou 4 gouttes de hauteur* (goûts d'auteur) n'ont rien à voir avec la sauvagerie (19). Qui est, de l'autre côté du *renvoi miroirique*, ce je sauvage, cet inhumain? Quel est en art, le sujet qui compte? C'est le sujet de la répétition, ou la répétition comme sujet: la pulsion de mort.

Nul artiste mieux que Duchamp n'a su pointer cette simple vérité de l'art, que pourtant toutes les esthétiques n'ont de cesse de contourner: à savoir que l'art ne ressortit pas au registre de la jouissance, mais à celui du désir. Du moins en est-il ainsi à ce point, «seuil», barre/saut, *signe de la concordance* que nous avons appelé création. Car la création ne peut être que ponctuelle, tout ce qui l'entoure et fait espace n'entretient que la *question des devantures*. Ce point singulier (single: célibataire) qui n'engendre rien (ce rien) ne peut que se répéter. Et le sujet de la répétition, le sujet qui compte, en effet compte les coups: *trop tirés*.

Neuf, est dans *Le Grand Verre* le chiffre qui cite la répétition même. Trois était celui de la répétition du même, de la rengaine, du *refrain en durée*, des *litanies du chariot*. Lorsque

le Verre diffracte 3, il le met à la puissance 2, en fait 3²: *neuf tirés, neuf moules mâlic*. Neuf uniformes, tous différents, composent ce *cimetière des uniformes et des livrées*, encore appelé *matrice d'Eros*. Comme l'a remarquablement montré Deleuze, la répétition même n'est pas la répétition nue, mais la répétition travestie, celle qui ici multiplie les uni-formes en les différenciant. Certes, Eros c'est la vie, mais c'est Thanatos, la matrice d'Eros (20).

Si la pulsion de mort est le véritable sujet de la création ponctuelle, il ne faut pas croire qu'elle prend la place de l'Auteur. Il ne s'agit pas de prétendre que Duchamp déjoue les responsabilités de l'auteur au sens classique, pour lui substituer, en son lieu et place, l'inconscient, la pulsion, ou quelque chose d'analogue, qui serait le vrai *responsable* de la production artistique. Nous ne parlions pas de la production, mais de la création, qui est singulière, ponctuelle, et à répéter, et qui n'est rapportable à aucune instance, quelle qu'elle soit, quand bien même nous voudrions l'appeler l'inconscient ou la pulsion. Si la pulsion de mort est le sujet de la création, c'est parce qu'elle est «irresponsable», et si elle peut être dite «irresponsable», c'est précisément parce qu'elle n'est pas une *instance*. Nous voulons dire qu'elle fait échec à la causalité. C'est ici que Duchamp fait «œuvre théorique»: il suggère que non seulement l'art est à prendre «au delà du principe de plaisir», mais que ce qui se pointe dans la création ponctuelle est au delà de l'«Au delà...»: le hasard comme *principe d'indetermination*.

Nous n'insisterons pas sur l'importance du hasard dans l'œuvre de Duchamp, elle a été suffisamment mise en évidence par ses nombreux commentateurs. Soulignons cependant que l'intervention du hasard est, pour

Duchamp, de nature fondamentalement subjective. Il ne faut pas commettre l'erreur d'assimiler l'intervention du hasard dans l'œuvre de Duchamp à des situations où l'artiste comme sujet psychologique remet son pouvoir de décision à un processus aléatoire ou stochastique, en quelque sorte injecté de l'extérieur (comme il en est, entre mille exemples, dans les *computer-grafik* de Georg Nees, ou dans les structures musicales hyper-complexes de Xenakis).

Le hasard est un «créateur» subjectif, qui se pointe à l'endroit où le sujet psychologique fait défaut, c'est-à-dire là précisément où il accumule les défenses et les intentions, là où loin de remettre sa décision, il la revendique. Le *Rendez-vous du Dimanche 6 février 1916* témoigne admirablement de ceci. Ce texte dépourvu de «sens», tapé à la machine sur quatre cartes postales adressées aux Arensberg, Duchamp le fit en juxtaposant, selon des constructions grammaticales correctes, des mots les plus *éloignés* possibles les uns des autres, s'efforçant, avec une attention quasi obsessionnelle, de produire du non-sens et de «donner une apparence abstraite à toute

(15) Entretien Marcel Duchamp — J. J. Sarraceni, D.D.S. p. 181; Pierre Cabanne, Entretiens avec Marcel Duchamp, Belfond, Paris 1967, p. 19.

(16) Cf. Pierre Cabanne, op. cit. p. 17.

(17) Marcel Duchamp, entretien avec Katharine Kuh, cité par Arturo Schwarz, Marcel Duchamp, Georges Fall, Paris 1971, p. 115.

(18) Pour l'association, par Duchamp de la répétition («le même») avec l'arabesque, l'habillage et le goût, voir notamment le goût de la Brocheuse de chocolat, cité par Sarraceni, D.D.S. p. 181; Schwarz, op. cit. p. 61; Cabanne, op. cit. p. 51. Et surtout les *transmutations*, D.D.S. p. 192.

(19) *Descriptions d'artistes de New York*, 1^{re} édition 1976, 11^e de l'édition sur la biennale de transfusion, Prague.

(20) Voir Guy Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F. Paris 1968, pp. 27-29.

la phrase» (21). Le résultat de cet effort, de cette intentionnalité tout entière tendue vers la production du non-sens, c'est que la création se pointe quasi à chaque signe et que le hasard fait de chaque mot un lapsus. (Soit dit en passant, cette technique est tout à l'opposé de l'écriture automatique des surréalistes. Alors que Breton préconisait une sorte d'attention flottante qui devait libérer «un langage sans réserve» aussi proche que possible de celui du rêve, Duchamp déploie une attention minutieuse à obliger le langage à ne montrer que ses réserves. Mais alors que les surréalistes, quoi qu'ils en disent, n'ont jamais étalé que le préconscient, dans *Rendez-vous...*, c'est l'inconscient qui perce à chaque mot.)

Le hasard est donc d'une nature fondamentalement subjective. *Par causalité ironique*, disons que dans le hasard, le sujet est *en cause*. D'où les connotations volontiers subjectivistes que donne Duchamp à l'un ou l'autre de ses *rendez-vous* avec un ready-made : *faire un tableau : de hasard heureux ou malheureux (veine ou déveine)* (22).

Gardons-nous de conclure que depuis Duchamp, le hasard peut déterminer l'expérience artistique. D'abord il n'est pas question de dire que Duchamp apporte une nouveauté aux mécanismes de la création artistique ; il faut au contraire voir qu'il prend ces «mécanismes» pour objet de son travail, lequel «fonctionne» évidemment selon les mêmes «mécanismes» («Vous voyez que je n'ai pas cessé d'être peintre, écrit-il à Picabia, je dessine maintenant sur le hasard»), et que ces «mécanismes», il en énonce métaphoriquement le fonctionnement, il les *cite*. Puis surtout, il est absurde de dire que le hasard *détermine* quoi que ce soit : le hasard ne détermine rien, n'étant pas une cause qui s'ignore.

Certes, il en a les apparences, et nous *nommons* hasard ce qui apparaît lors de la création ponctuelle. Mais au-delà de l'apparence, il y a, suggère Duchamp, l'apparition, qui *en est le moule*. C'est donc au-delà de l'expérience artistique qu'il faut tenter de *penser* le hasard comme un principe : *principe d'indétermination subjective*.

Il n'empêche que le hasard ne peut être donné que par l'expérience, et forcément, une expérience répétée. Duchamp le savait bien, qui, dans *Le Grand Verre*, organisa chaque irruption du hasard : 1) selon les exigences d'une situation expérimentale, et 2) par une expérience répétée. Les *Pistons du Courant d'Air*, les *Neuf Tirés*, et les *Stoppages-Étalon*, sont les trois situations expérimentales dans lesquelles une expérience est répétée trois fois (et dans certains cas, trois fois trois fois, comme dans les *Neuf Tirés*, les *Trois Stoppages-Étalon* donnant forme, quant à eux, aux *Neuf Tubes capillaires*). C'est donc encore le chiffre trois, et sa diffraction en trois fois trois, qui énoncent, l'un la répétition du même comme idéal statistique de l'expérimentateur (l'étalon des stoppages, le but dans les neuf tirés), l'autre la répétition même comme principe d'incertitude et hasard singulier.

La production de formes, qui fait traditionnellement le métier de l'artiste, peut bien apparaître comme l'effet du hasard. Ce n'est pourtant ni l'effet du hasard qui compte, ni le hasard comme cause apparente. C'est d'une part la répétition, parce que le hasard comme principe prescrit la répétition : mille coups de dés pas plus qu'un, n'aboliront le hasard. Et c'est d'autre part ce principe, parce qu'il fait de la répétition même une succession de singularités, où se pointe un sujet créateur éphémère, qui ne demeure jamais le même.

C'est en cela croyons-nous, que Duchamp

nous convie à penser la pulsion de mort plus loin que Freud (mais il ne nous appartient pas de dire si ce plus loin a une quelconque valeur scientifique), au-delà de l'«Au-delà...»: si «Thanatos est ce qui donne la répétition à Eros» (Deleuze), alors le hasard est ce qui donne la répétition à Thanatos. A moins que, plus simplement, on puisse dire: le hasard est l'autre nom de la pulsion de mort.

Mais qui donc a décidé qu'il fallait appeler Mort cette irruption de l'événement? A coup sûr un obsédé de la causalité (autrement dit n'importe quel occidental ordinaire, surtout s'il est «savant»): tant que le hasard est conçu comme manque de cause, et tant que le manque de cause est conçu comme cause cachée, le hasard sera le nom de la cause que l'on ne sait pas. Pourvu qu'on veuille la connaître et la poursuivre de son savoir, cette cause se tiendra toujours un peu au-devant de nous, sera vite imaginée comme cause finale, comme destin. La mort est un des noms commodes que l'angoisse de savoir (la cause) donne au hasard. A cela Duchamp répond: «Il n'y aura aucune différence entre le moment où je serai mort et maintenant, parce que je ne le saurai pas.»

Seule une indifférence absolue à l'angoisse de savoir permet de donner du hasard une définition affirmative, *émancipée* des pesanteurs du manque et de la causalité. C'est cela, la fameuse ataraxie de Duchamp, et elle demande un humour d'une singulière gravité: l'ironisme d'affirmation: différences avec l'ironisme négatif dépendant du Rire seulement (23).

Ici se situe le point de disjonction entre Duchamp et Malraux. L'œuvre et la vie de Malraux illustrent assez que l'homme — et surtout l'occidental — est un animal qui a besoin de se rattacher à une cause. Que dans la création artistique, s'indique à chaque fois

une rupture de cause, par laquelle se glissent l'inhumain et la mort, c'est ce que Malraux n'a cessé de vouloir regarder en face, mais c'est aussi ce qu'il n'a cessé de vouloir maîtriser. On peut dire que son Musée et la temporalité particulière qui l'anime ne sont qu'une gigantesque et pathétique tentative d'acclimater la pulsion de mort. Au Musée, l'art comme expérience répétée de la mort ne côtoie que des expériences semblables, s'y assimile et se les assimile. La puissance dissimilante de la pulsion de mort, à force de se réverbérer dans le grand miroir dialectique, peut croire qu'elle se résorbe et s'approprie, en gravant une mémoire, qui aurait *connaissance de cause*. La terreur prend sens, et s'apaise.

Nulle terreur chez Duchamp, même s'il y a, comme l'ont montré Carrouges et Szeemann, de la cruauté dans les machines célibataires. L'humour peut être cruel, mais jamais terrifiant. L'humour déjoue la mort de la pulsion de mort, et fait pétiller le hasard dans les mots d'esprit et les contrepétories. L'humour est ce qui place, à la base de la répétition, le hasard comme principe positif.

On croit qu'on a pris le parti de la vie quand on dit que la répétition use, et que ce qui se répète et ne se sait pas, ne peut que porter la mort jusqu'au cœur de la vie qui

(21) *Ronde-cours du 6 février*, DDS, p. 288. Dans une conversation avec Solman, Duchamp donne une idée de la difficulté avec laquelle il fit ce texte, et qu'il est utile de souligner, tant elle contraste avec le laisser-aller que l'on prête souvent à Duchamp: «Cette construction s'est avérée particulièrement fatigante car, au moment où je parvenais à saisir une suite de la suite d'un sujet, très souvent je lui découvrais un sens; alors, je le rayais aussitôt, et le changeais; et ainsi, après un bon nombre d'heures de travail, j'éliminais du texte tout écho du monde extérieur, et je me trouvais le texte définitif, le plus intéressant à lire. (voir X 1990, op. cit., p. 22)»

(22) *Ronde-cours*, DDS, p. 196, X P 1990, p. 19.

(23) *Ronde-cours*, DDS, p. 196, X P 1990, p. 19.

passé. En réalité, on n'a opté que pour la *conservation* de la vie, la durée à préserver de l'usure ; on a déjà pris le parti de la mort à venir, de la mort à prévoir et à prévenir. Du point de vue du hasard, la répétition ne s'use pas, et n'use rien. Chacune de ses occurrences est un événement pur, une singularité qui n'engendre qu'elle-même et n'affecte rien, une création ponctuelle. Prendre le parti du hasard et non de l'homme qui en recueille et interprète les soi-disants effets, est peut-être ce que Duchamp entendait par *séparer le moi qui souffre de l'esprit qui crée*.

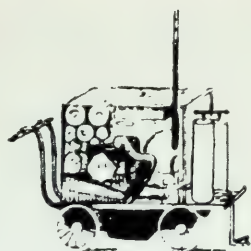
Malraux a dû percevoir la puissance créatrice de l'événement pur, et il a senti qu'elle était donnée par la répétition. Il n'a donc pas opté pour la durée sans usure et la mort à prévenir. Mais il n'a pas su prendre le parti du hasard, de l'humour et de l'indifférence à la mort. Il ne lui restait, héroïque, que celui de la mort à savoir. Duthuit en dit ceci : « Il faudrait encore, fût-ce de manière fulgurante, en passer par la mort » (24). Il ne croyait pas si bien dire : les caprices du destin devaient réserver ce privilège à Malraux. Pour rendre la parole à l'humour, même de très mauvais goût, osera-t-on dire que ce ressuscité en bandelettes auquel Malraux aime s'identifier, Duchamp lui, prendrait plaisir à l'orthographe : l'hasard ?

”

(24) Georges Duthuit, *Le Musée Inimaginable*, José Corti, Paris 1956, t. I, p. 21.

R

ROUSSEL



les fils de la Vierge

par Georges Raillard

« En pinçant avec deux doigts un fragment de ces délicates enveloppes et en ramenant lentement sa main à lui, le jeune homme créait un lien extensible pareil aux fils de la Vierge qui, à l'époque du renouveau, s'éloignent dans les bois; ces filaments imperceptibles lui servaient à composer un ouvrage de fée subtil et complexe, car ses deux mains travaillaient avec une agilité sans pareille, croisant, nouant, enchevêtrant de toutes manières les ligaments de rêve qui s'amalgamaient gracieusement. Les phrases qu'il récitait sans voix servaient à réglementer ses manigances périlleuses et précises; la moindre erreur pouvait

causer à l'ensemble un préjudice irrémédiable, et, sans l'aide-mémoire automatique fourni par un certain formulaire retenu mot à mot, Naïr n'aurait jamais atteint son but. »

Impressions d'Afrique

Oseur d'influence

Le spectateur-lecteur de Duchamp, troublé par l'énigme qu'en dépit de toute interprétation relance, évasive, *La Mariée - Le Grand Verre* et son cortège de notes, schémas et calculs – est, par Duchamp, renvoyé à une autre énigme : l'œuvre de Raymond Roussel. Redoublement de l'énigme. On connaît les déclarations de Duchamp sur ce point :

– à J.-J. Sweeney :

« C'est Roussel qui, fondamentalement, fut responsable de mon Verre, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Ce furent ses *Impressions d'Afrique* qui m'indiquèrent dans ses grandes lignes la démarche à adopter. Cette pièce que je vis en compagnie d'Apollinaire m'aida énormément dans l'un des aspects de mon expression. Je vis immédiatement que je pouvais subir l'influence de Roussel. Je pensais qu'en tant que peintre, il valait mieux que je sois influencé par un écrivain plutôt que par un autre peintre. Et Roussel me montra le chemin. »

à Pierre Cabanne, à propos de la représentation :

« C'était formidable. Il y avait sur la scène un mannequin et un serpent qui bougeait un peu. C'était absolument la folie de l'insolite. Je ne me souviens pas beaucoup du texte. On n'écoutait pas tellement. Ça m'a frappé. Après j'ai lu le texte et j'ai pu associer les deux. »

THEATRE ANTOINE — DIRECTION INTERIMAIRE

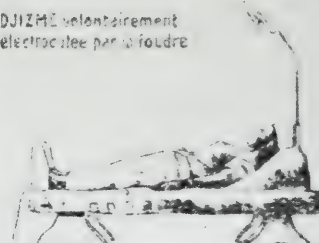
IMPRESSIONS D'AFRIQUE

SCÈNES PRINCIPALES

LE VER DE TERRE
JOUEUR DE CITARE



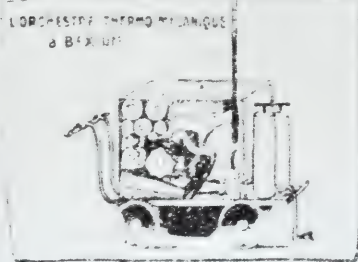
DIXIÈME volontairement
électrocutée par le foudre



LA STATUE
en balais de
corset roulant
sur des rails
en mou de veau



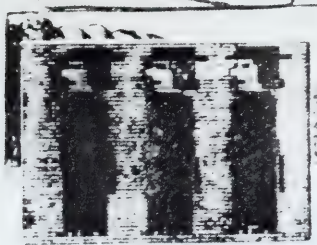
L'ORCHESTRE THERMO-MÉCANIQUE
à BAKOU



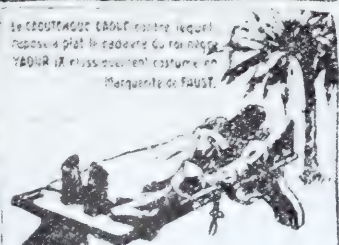
L'ORLÈVE à VENT du PAYS de COGNAC



LES CHATS
qui jouent aux bonnes



LE MUR DE DOMINOS ÉVOCATEUR DE PRÊTRES



Le COÛTEUX CROUPELIER, lequel
rapporta prêt le cadavre du roi méchant
YAGOUR (il réussit à le faire passer en
Marquise de FAUST)



LES POITRINES à ÉCHOS des FRÈRES ALCOTT



Affiche pour la représentation des *Impressions d'Afrique* au Théâtre Antoine.

— et à propos des « jeux du langage » :

« ...il (Roussel) m'avait inspiré l'idée que, moi aussi, je pouvais essayer quelque chose dans ce sens-là ou plutôt dans cet anti-sens. Je ne connaissais même pas son histoire, ni comment il explique dans un opuscule sa manière d'écrire. »

La pièce qu'a vue Duchamp, nous ne la connaissons pas. Elle fut écrite, au dire de Roussel, sur une suggestion d'Edmond Rostand, et, à coup sûr, parce qu'il espérait obtenir par le théâtre ce public que le roman, paru l'année précédente, ne lui avait pas gagné. A la différence de ce qui se passera pour *Locus Solus*, adapté à la scène par un homme de métier, Pierre Frondaie, Raymond Roussel se charge lui-même de l'adaptation : ses déclarations, la rédaction du programme l'attestent. Mais le texte de cette adaptation reste inconnu : il n'a jamais été publié et le manuscrit ne nous est pas parvenu. Ce n'est pas le lieu ici d'épiloguer une fois de plus sur cet effacement. Pour se faire une idée de l'adaptation : un compte-rendu de la pièce, étrangement précis, paru dans *Le Journal des Débats*, les répliques de l'un des rôles, et des documents figurés — affiches, dessins, photos. Tout ceci a été réuni dans le numéro de la revue *Bizarre* consacré à Roussel.

Maigre matériel. Heureusement insuffisant. Propre à nous détourner d'un vain comparatisme qui prétendrait, terme à terme, pièce à pièce, repérer la transmission de quelques objets, de quelques « idées », quand les deux œuvres précisément ne s'élèvent qu'en rupture avec le dehors. Donc, devant ces deux œuvres énigmatiques, il n'est pas question de prétendre profiter obliquement de l'éclairage adverse. A chacune le souci de son *éclairage intérieur*. Ces derniers mots sont de Duchamp, mais valent pour Roussel. On y reviendra tout à l'heure.

Il faut auparavant noter que les commentateurs de Duchamp, avec un rare accord, conviennent en ce point que si la représentation des *Impressions d'Afrique* a été « déterminante » pour Duchamp (R. Lebel), on ne doit rien supputer au-delà d'un ébranlement. Michel Carrouges ainsi note : « ...l'effet des *Impressions d'Afrique* en 1911, au théâtre, sur Duchamp a été certainement formidable. Mais la Mariée du Grand Verre est tout autre chose qu'une imitation ou une variante des *Impressions d'Afrique*... » Juste attention à la spécificité des œuvres, et qui n'est pas contradictoire, bien au contraire, avec sa thèse concernant ces « machines célibataires » où il voit le grand mythe moderne : caractérisées par deux éléments fondamentaux — l'élément sexuel et l'élément mécanique —, Carrouges a relevé qu'elles apparaissaient en des lieux et chez des auteurs sans communication réelle entre eux.

Jean Suquet de même : « Roussel n'a pas inspiré Duchamp. Il l'a influencé, infléchi, déclenché à la façon d'un catalyseur. » Il ajoute : « Roussel lui-même captait, enregistrait les courants encore très cachés de l'esprit moderne. » Ce qui le conduit, allant apparemment plus loin que Carrouges, à affirmer, à partir, il est vrai, de l'exemple de *Locus Solus* : « Duchamp et Roussel ont choisi de raconter la même histoire. Conçoit-on une autre histoire ? L'un s'efforce d'unir une Vierge Mariée à ses célibataires, l'autre une demoiselle à son prétendant. Ces prémisses posées, rien d'étonnant si les œuvres se ressemblent, bien que leurs auteurs n'entretiennent aucune connivence. »

Aux données latentes de l'époque appartient la machine. Et, surtout, la machine comme imaginaire, où composent mécanique et sexualité. Un imaginaire où la performance sexuelle [art] a fait place à un pansexua-

lisme machinisé. Si le monde peut être imaginé comme un jeu de rouages, où se distribuent des énergies, se transmettent des forces, se rencontrent des flux électriques, la tentation est grande chez tel ou tel, depuis Jules Verne, de jouer avec les machines, afin, dirait-on, de se retirer derrière elles. Le mécanisme n'est pas « cimetière » d'uniformisés. Ceux-ci seraient même presque, par leur raideur, éloignés de la machine qui est toute mouvement, « va-et-vient ». Empruntant à Duchamp et à Roussel des éléments communs de leur vocabulaire, accentuant ainsi certains termes, j'accrédite l'interprétation selon laquelle la machine est un substitut facile. De là, encore un pas à faire, et l'on s'enquerra de quoi ou de qui elle est le substitut, ce qu'elle cache et remplace : une sœur ou une mère trop aimée...

Il vaut peut-être mieux ne pas aller d'emblée aux lieux dérobés où l'on alimente les machines, mais mobiliser son attention sur l'incessant système de transformation qu'elles constituent : « L'appareil entier, remarquable au point de vue agencement et huilage, fonctionnait avec une perfection silencieuse donnant l'impression d'une pure merveille mécanique. » (*Impressions d'Afrique*). Pure autonomie du mécanisme ? Jeu libre d'organes ? Roussel et Duchamp ne jouent qu'à moitié le jeu de « l'appareil ». Car l'un et l'autre s'emploient à monter des machines, et même à montrer, très pédagogiquement, disent-ils, comment ils les montent : on se souvient du début de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* : « Et ce procédé, il me semble qu'il est de mon devoir de le révéler, car j'ai l'impression que des écrivains de l'avenir pourraient peut-être l'exploiter avec fruit. » Quant aux « modes d'emploi » de Duchamp, c'est de l'enseignement en réserve. Que nous attendons encore.

Commentaires ou œuvres — qu'il serait vain de répartir dans des zones distinctes — sont installés sur la frontière où le mécanisme et l'organique (le « viscéral »), le pur et l'impur, la causalité et le désir, se compromettent mutuellement. Ils brouillent la distinction. Ostensiblement, quand le langage de la science est attaqué par celui des passions, dans le moment même où les passions sont démontées en schémas, traitées en métaux, soumises aux effets des fluides. Parmi cent exemples possibles, ceux-ci :

— A propos de l'« Épanouissement en mise à nu volontairement imaginée de la mariée désirante ».

Rameaux givrés en nickel et platine. A mesure qu'il s'éloigne de l'arbre, cet épanouissement est l'image d'une voiture auto, qui monte une côte en première vitesse. (La voiture désire de plus en plus le haut de la montée ; et tout en accélérant lentement, comme fatiguée d'espérer, elle répète ses coups de moteur réguliers à une vitesse de p. en p. grande, jusqu'au gonflement triomphal.)

Et chez Roussel, certaines pièces d'or qui apparaissent « d'abord pleines d'indécision ». Avant que n'arrive, fin plus ou moins heureuse, après maint va-et-vient, l'« épanouissement » final : bouquet, arrêt, jubilation.

Aucun lecteur de *La Boîte verte* et des *Impressions* qui n'ait relevé ces analogies, souligné ces similitudes ou ces identités de vocabulaire, la parenté de forme des machines, leur commune ambiguïté — réservons pour l'instant leur « sens ».

Un serpent qui bougeait un peu

Sur la scène du théâtre Antoine, les machines sont bâties. Dérisoires, insupportables pour nous qui les avons approchées comme édifices de mots. Alors, sans doute objets à fonctionnement mystérieux, de ceux que, plus



Le ver de terre joueur de cithare (Coll. J. Ashbery).

tard, Breton ira chercher aux Puces, qu'il introduira dans le tissu de ses textes, de ceux, à fonctionnement symbolique, que le surréalisme construira. Pour l'heure, ces machines sont des choses. A quoi ça sert ? Si leurs formes sont inconnues. Que font-elles là ? Si elles sont si évidemment déplacées. Questions répertoriées. Qu'arrêtent les objets de Roussel qui gravitent autour de ces machines, s'insinuent dans leurs rotages, se font eux-mêmes machines : le ver joueur de cithare, le rongeur de Naïf, le volateur, la pie, l'éponge de Fogar, la tunique à aiguillettes de Louise Montalescot... Tous, objets pervers. Détournés — détournants. Même reconnaissables, familiers — comme de petits chats avant qu'ils ne jouent aux barres —, mais stupéfiants par leurs possibilités, admirables par leurs performances. Communs et inconnus. Pleins de réserves.

Si bien que tous ces objets — y compris les moins bien venus du décorateur — sont sur la scène en suspens de sens. Ils sont les échappés de toute syntaxe. Aucun récit — même le plus follement imaginé, appelé à la rescousse l'exotisme pour étendre le domaine de la licence — qui puisse rendre acceptable, vraisemblable leur présence sur scène. Quand Duchamp recourra au livre, il pourra constater, comme tout un chacun, que dans la deuxième partie des *Impressions* retorse, à lire d'abord si l'on n'est pas « mite », le récit « explicatif », dans son accumulation de causes et de raisons, dans sa tentative de liaison en discours historique est encore moins acceptable que la présentation atomisée de la première partie, parce que plus inutile, inutilisable, hors de la logique de ce discours, même l'objet, loin d'être approché du lecteur

Photos de scène de la représentation des *Impressions d'Afrique* et dessus et page suivante



La mort de Djizmé (Coll. J. Ashbery)

bardé de sa pesante mémoire, lui est insensiblement dérobé dans les méandres, dans les anneaux d'une histoire qui se dépense entre le folâtre et le lieu commun. Et au bout de ce compte (ou de ce conte) — sans profit capitalisable — en sagesse, en symboles, en rappels de souvenirs de voyages, objets et personnages restent absolument indus. Ils n'ont fait trace que par leur léger mouvement.

Duchamp, lui, fait l'économie de la parodie de causalité historique (qui est aussi pourvoyeuse d'objets nouveaux chez Roussel). D'emblée, il barrera tout point de repère dans notre légendaire et dans notre syntaxe. Il coupe tout rappel du «vieux». Vieux, pour lui, Rimbaud lui-même. Dépayser un salon au fond d'un lac, c'est encore être prisonnier du salon et du lac. Ses références sont Lautréamont et Mallarmé. Non donc le «vertige» — fût-il «fixé» en illuminations —, mais l'appariement, en rimes d'objets, en «équations de faits» (ce que Montesquiou louait chez Roussel), d'objets incomparables, sauf dans

un espace rectangulaire, page de livre, page de verre où serait transcrit, figuré ce qui, d'abord, aurait été écrit — comme le dit Duchamp de la *Mariée*. Mariée, cylindre-sexe, célibataires, même, soigneur de gravité... Chez les poètes qu'il lit à l'exclusion de tous autres, et chez Roussel, que trouve-t-on sinon, dans le plan du langage, un système ouvert de liaison d'objets-mots, d'unités nommées, un jeu de relations où s'absente l'objet en tant que forme pleine et stable? Le serpent bouge un peu. L'objet n'est jamais que le produit, le nom, lui-même sécable, producteur, germinateur, duquel on peut impressionner la place que le jeu syntaxique lui ménage. Toute forme qui séduit Duchamp est cet espace: «l'écart est une opération». Indéfinie. Si minutieux soient les calculs de la Boîte verte, ils ne semblent aller qu'au paradoxe de ménager, non une «solution», mais une machine à n possibles, à désorientation renouvelée. Calculs et jeux de mots se prêtent un appui mutuel. Calculs à solutions ouvertes, mots déhiscents, travaillés par anagramme concourent à faire du Grand

Verre ce «retard» annoncé, prévu par Duchamp. Plus que machine à retardement, le retard lui-même fait machine. Extensible à tout objet donné — disons à tout ready-made — : à qui sait comprendre il devient évident qu'il y a dans une lame de rasoir un retard de coupaison. Et dans tout mot.

Mais imaginons la scène du théâtre Antoine. Avant les premières notes de la Boîte. Oublions les acteurs coiffés de leur casque colonial — à la colonie tout est permis —, et les figurants barbouillés de noir animal — néanmoins, par ce barbouillage, se laisse discerner le Noir, tentateur, à l'extérieur et à l'intérieur de nous, spectateurs —. Les plumes de Talou, comme celles du Chantecler de Rostand, ressortissent trop évidemment au Châtelet ? Le gros dépaysement ne conduit qu'au dépaysement du théâtre : à l'artifice. Il est captieux. Grâce à lui, le spectateur accepte de considérer ces objets comme en état de vagabondage. Sans parler des machines à supplices ou à prodiges.

De même que nous ignorons pour quelle raison Raymond Roussel n'a pas publié le texte scénique des *Impressions d'Afrique*, nous ignorons quel prix il attachait à la mascarade. On ne peut que supputer. Ou relever ce qu'elle permet : la biffure du «vrai». Rappelons-nous que c'est dans le paragraphe où il énumère les pays qu'il a touchés, et où il fait l'éloge de Pierre Loti, que se place la phrase fameuse : «chez moi l'imagination est tout». Et, célébrant son dieu, Jules Verne, «l'homme d'incommensurable génie», il le loue, non de son pouvoir de dépayser aux antipodes, mais de s'être élevé «aux plus hautes cimes que puisse atteindre le verbe humain».

Le verbe, à la représentation, Duchamp ne l'entend pas. Ou presque. Et l'eût-il entendu, peut-être n'eût-il entendu que du verbiage : les répliques que nous avons de la version

scénique sont décevantes). Mais le verbe était pourtant bien là. Condensé dans les objets. Sur lesquels son attention se fixe. On n'est ni dans l'orbe du beau, ni dans celui du vrai, ni même du vraisemblable ou du probable. *Apparence* et *apparition*, comme écrira Duchamp, se confondent dans ces objets produits. Le serpent qui bouge un peu est un «possible», au sens qu'il définira (en 1913) :

« *La figuration d'un possible*
(pas comme contraire d'impossible
ni comme relatif à probable
ni comme subordonné à vraisemblable).
Le possible est seulement
un physique genre vitriol
brûlant ou callistique. »

Le mouvement de sa production, — étymologiquement : de son avancée — sur notre scène le rend *possible*. Le-serpent-qui-bougeait-un-peu n'est ni partie d'un discours, ni symbole. Il se meut d'abord sur un plan qui ne communique pas avec nos catégories. Isolant, parmi maints objets, ce serpent, Duchamp, sans avoir lu «l'opuscule» — *Comment j'ai écrit...* — désignait la pièce centrale de leurs machines communes : l'apparence d'un objet, la nécessité de sa forme, sa réserve de puissance formalisatrice. Comme s'il avait senti que ce serpent à sonnettes était aussi serpent à sonnets, quand la mascarade le donnait comme serpent à sonnettes. Autant d'anneaux.

Mané-Thécel-Pharès

Si les objets donnent à reconnaître leurs formes, ce n'est que dans les limites délimitées par la «laisse de vagabondage». L'expression de Marcel Duchamp, est, dans les termes, à la fois signe de contradiction et signe de concordance. L'indépendance est soumise à l'indépendance. L'autonomie — à l'autonomie — de

l'ouverture présumée de la vie et du réel – est une machine programmée. L'histoire paraît se moquer de la naturalité. Ainsi, chez Duchamp et Roussel, les objets abandonnent la couleur locale pour la couleur fonctionnelle. « Éviter le bleu dans les mélanges, écrit Duchamp dans les notes de 1915, à cause de la tendance atmosphérique imbécile. » Les couleurs prévues seront différentielles. Entre elles, et relativement à la « matière » de chaque partie : nickel, fer, platine, bois... Inversement, chaque matière sera déterminée « par sa composition de couleur ».

Une semblable monotonie règne sur les scènes montées dans les neuf premiers chapitres des *Impressions d'Afrique* : blanchâtre, jaunâtre, rougeâtre, noir, relevés d'accents d'or, de zébrures d'argent ou de nickel. Économie interne des valeurs par scène, teinture d'uniformité indicielle de scène à scène – lesquelles, toutes diverses qu'elles sont par leur fable, concourent ainsi à une même image chromatique, à une figure par distribution d'accents. Il ne s'agit pas là d'un trait de « style », truc de la peinture rétinienne, ou de son équivalent « littéraire », mais d'un système de liaison. Afin de le renforcer, et de souligner son ambition – l'exactitude (à ne pas confondre avec la « vérité ») – Duchamp propose ceci : « Pour obtenir une « exactitude », coller sur la toile *finie* des fils de différentes *grosseurs*. »

Le fil est surajouté. Il laisse entière la question : d'où vient cette gamme de couleurs ? Duchamp et Roussel se rencontrent dans un commun éloignement du dehors. Et de son signe majeur, le soleil : « Convention d'une source lumineuse plus éloignée que le soleil ayant une valeur indifférente de "Noir et Blanc". » Plus éloignée : au plus loin, ou au plus près. Lumière noire ou lumière blanche :

Impressions d'Afrique, ou, plus explicitement encore, le titre (et le thème, du retournement, de la double lecture) de *Parmi les noirs*, texte-génèse des *Impressions*. De cette artificielle source lumineuse interne procède seul le fonctionnement de la machine. Elle est constituée par la réflexion mutuelle de ses pièces, de leur jeu producteur. A contrario, cette séquence des *Impressions* peignant un personnage délaissé par sa compagne, un célibataire définitif : « Parvenu au sommet de la stérile tumescence l'aimable marchand se repaissait joyeusement du spectacle féérique offert par l'horizon ensanglanté ». Stérilité, couleur naturelle, séparation oculiste marquent cette béatitude rétinienne.

On objectera cependant que les couleurs n'évitent pas un dehors, un seul, celui du corps. La fonctionnalité rationalisée du système se révèle, une fois encore, ambiguë. Elle admet cet extérieur, lui-même à vrai dire ambigu, puisque s'y disqualifie la distinction de l'extérieur et de l'intérieur : les sécrétions, outre la « couleur chair » de la Mariée. C'est cette équation difficile entre le corps et la mécanique que Roussel transcrit, dans une langue indéchiffrable-déchiffrée-indéchiffrable, par la formule Mané-Thécel-Pharès. Les trois mots (déjà jeux de mots dans la Bible) qui apparaissent en lettres de feu au festin de Balthazar, sont, explique Roussel, travaillés dans les *Impressions d'Afrique* (le conte de Fogar) de telle façon qu'ils forment les mots *manette* - *aisselle* - *phare*. Ce qui peut s'écrire ainsi :

Mané mesuré	Thécel pesé	Pharès divisé
manette	aisselle	phare
mécanique	corps	éclairage intérieur.

Ce *phare* constitue l'éclairage intérieur, demandé par Duchamp, et dont nous avons



parlé pour marquer la spécificité des œuvres. Mais, ni chez lui, ni chez Roussel il n'est qu'une place absente. Dédruit, nommé, il prend corps. Le phare, mot-objet et projecteur désignant, n'apparaît pas dans le seul conte de Fogar. Il est la pièce maîtresse de toutes les tables d'opération. Éclairant et s'éclairant, il y est vissé, peut se décrire en nickel et verre. Et par sa solidification il marque que tout objet est l'effectuation d'une opération indéfinie de division, que sa consistance y est liée.

Ce que, pour sa part, Duchamp, sur l'exemple de l'objet en chocolat, exprime ainsi : « L'objet est éclairant. Source lumineuse. Le corps de l'objet se compose de molécules lumineuses et devient la matière-source de la matière des objets éclairés (le chocolat émanant est le moule atomique de la matière opaque chocolat ayant une existence physique contrôlée par les 5 sens.) » Et, pour mémoire rappelons, que, de chocolat en broyeur, s'affiche, lui aussi travaillé, un souvenir d'enfance : « en se rapprochant de cette droite idéale qui trouve son trou vers l'infini dans l'enfant-phare »...

Description de la charnière

Au bout, ou à l'origine, de la droite idéale, tonitruant, l'enfant-phare. Il ne sera vainqueur que si, réellement de « nickel et de platine », il occupe et détermine tout l'espace arbitraire qui lui est donné. Le décrire reviendrait à proposer, après d'autres, ce qui serait une lecture du *Grand Verre*, « labyrinthe des trois directions ». Ce n'est pas le lieu, au moins. Bornons nous à rappeler qu'il est successivement réflexion sur le « créé », sur la représentation, sur la quatrième dimension. Il s'inscrit en rupture aussi bien avec la notion de fini qu'avec celle d'infini. L'indéfini et

l'exactitude, voilà les pôles qui déterminent son champ. Le voyage dans le *Grand Verre* est une exploration à plat, dans l'horizontalité d'une surface préfixe — hormis ce qui d'aventure peut (se) passer dans la transparence. Le temps, figuré, chez Roussel, par une statue de marbre bicolore, noir et rose, semé « de pois en saillie de la couleur adverse, pour écarter l'idée d'absolu », le temps y est neuf. Comme dans les œuvres littéraires qui aujourd'hui procèdent de Roussel et de Duchamp (« quelque chose comme mon *Grand Verre* », m'écrit Robbe-Grillet à propos de sa *Topologie d'une cité fantôme*), il ne pèse pas. La mémoire y perd ses prestiges. Elle n'est plus que cette mince pellicule de teinture déposée sur les choses qui, persistant, permet d'apparier une pièce à l'autre, de tracer des chemins à vue d'œil. Mis en jeu pour les préparations du laboratoire (« exposition extra-rapide », etc.), il n'est employé que pour procurer des objets secs, lisses, véritables « mots premiers », sur lesquels dérapent les souvenirs du lecteur, s'épuisent ses trésors. Nul pont possible. Tout à neuf.

A cette ascèse, dont le but est l'identité (terme où entre aussi ce que la philosophie nomme ipséité) semble s'opposer l'efflorescence d'aventures des *Impressions d'Afrique*, et, par suite, le creusement en profondeur de l'espace qu'implique cette structuration en histoires emboîtées et déboîtées — pour ne rien dire de ce qui peut passer pour un souci de la « description » qui irait jusqu'à l'infinitésimal (*La Fure*). Saul, peut-être, les premiers lecteurs de Roussel, qui le découvrent dans *Le Gardien du dimanche*, personne, à présent, qui ne soit à la fois attentif à l'allabulation et à ses mécanismes, jusqu'à considérer que celle-là n'est que la mise en scène de ceux-ci. Cette dernière lecture fait sans doute trop peu de cas de l'histoire, qui, en tant que telle, joue sa

partie. Elle est là, proliférante. Elle nous prend. Mais à peine prend-elle que, sur la même ligne, une autre la relaie, l'efface, à moitié. Et de l'une à l'autre ne demeure qu'une teinture de persistance, un miroitement, une pullulation de possibles. Un exemple des *Impressions* suffira à montrer les aléas de l'exploration, sur fond absent, sur socle labile. Le conte de Fogar peut se détailler ainsi – j'en retiens un fragment seulement :

le livre du conférencier Juillard (texte inconnu)
 dérobé par Fogar,
 isolement par lui des seules enluminures
 Fogar demande à Sirdah le sens du récit
 Carmichaël lit à Sirdah le récit
 Sirdah le résume à Fogar.

Un récit qui reste inconnu jusqu'ici, qui le restera dans sa version « originale ». En place, un système de relais qui, lui, fait le récit que nous lisons. Mais le conte, dans la version du narrateur, arrive :

Schahnidjar, amateur d'art, de femmes et de bonne chère en paraît le protagoniste

Ghiriz, le poète, qui compose pour lui, le double, y compris auprès de Neddou

Par toutes sortes d'intermédiaires, nègres ou chinois, tous nommés, il doublera effectivement S. grâce à un porte-voix qui a la qualité de doubler les sons. Si l'on ajoute qu'à tous les personnages doublés, s'ajoute ce double fond du récit – dévoilé par ailleurs –, qu'il est bâti sur la chanson « J'ai du bon tabac » laquelle fournit d'abord les mots « jade » « tube » « aubade »... on voit que nous sommes moins appelés à explorer des profondeurs, qu'à suivre un constant mouvement de déplacement. Un ensemble de charnières. Rien de plus. Ou rien de moins. Car, s'inquiéterait-on d'autre chose, que trouverait-on, que

nous resterait-il ? Roussel, dans le flot de ses propositions, glisse trois solutions :

– l'aventure de Ghiriz et Neddou peut aussi s'abrèger ainsi : « Ils passèrent une longue nuit d'ivresse dans un éden enchanteur, au milieu des fleurs les plus rares, puis s'endormirent paisiblement à l'aube naissante, bercés par le murmure d'une cascade. » Ce que nous espérons capitaliser n'est jamais que le cliché ;

– ou bien, rien, que la trace en creux des pas de Neddou, *moulés* dans le sable ;

– ou encore, remettre son attention à la mécanique grâce à laquelle ce jeu de concordanances et de décripances que nous nommons histoire peut se monter : « Enfin, terminant à l'extrémité gauche cette série incohérente d'ornements, une plaque de zinc ronde et horizontale était posée en équilibre sur un étroit pilier », cette plaque de zinc est un avertisseur. Replié sur soi. Ce que Duchamp appelait le non-sens, en prenant le mot sens dans ses deux acceptions de signification et d'orientation se trouve ici. Le voyage horizontal, la lecture boustrophedon, tous ces « manèges très compliqués » tendent moins à l'exploration de fonds inconnus qu'à l'exploitation des pièces, des relais, des *charnières*, des transmetteurs d'ordres absents, des démultiplicateurs, des *incomparables* compatibles en équilibre sur un centre de gravité absent.

Le Dessinateur

Le mouvement d'avancée de Roussel est connu : muni de deux mots il peut aller jusqu'au bout du monde, ou, plutôt, découvrir qu'il n'y a pas de bout du monde, ni de monde, ni de bout. C'est sans doute cette mine inépuisables des mots que Marcel Duchamp envoyait à Roussel – même avant de connaître les « Procédés » – quand il s'est avisé qu'il valait mieux être influencé par un écrivain



que par un peintre. Il avait bien vu que Roussel n'était pas de ces néophiles qui, un temps, peuvent passer pour modernes, et dont il s'éloigne (voir : « terminologistes amateurs, les artistes ont un faible pour les mots nouveaux comme les nègres »); voir aussi ses regards du côté des dictionnaires et son admiration pour Brisset. Et le praticien des jeux de mots louche vers celui qui bâtit son œuvre sur le jeu constitutif du langage. N'y revenons pas. Insistons plutôt sur le fait que Roussel, lui, louche en direction du Dessinateur.

On a souvent dit que la machine à peindre de Louise Montalescot pouvait avoir fait rêver Duchamp. Oui, elle fait peu de place à la main. Mais ce n'est pas assez voir que cette machine fameuse était bien faite, au contraire, pour le décevoir : à quoi aboutissent, en effet, ces engrenages complexes, sinon à faire ce que fait n'importe quel peintre du dimanche ou Dieu le Père : à reproduire les frondaisons du Béhuliphruen ? Cette machine vaine est, sans doute, l'exemple tangible que la production neuve se fait autrement, dans une autre orientation, qu'il ne s'agit plus de se cantonner sur les maigres territoires du Vrai et du Beau — de la « Callistique », comme dit Duchamp.

L'épreuve du dessin, telle qu'on peut la suivre dans les *Textes-genèse* est ici éclairante. Fondés sur celui des « procédés » qui consiste dans la mutation d'une lettre entre deux phrases (crochet brochet, ciron mitron, basques-masques...), ils sont animés par une histoire propre à amener logiquement cette substitution. Or, l'on observe que la pièce la plus constante de ces récits est un dessin. Ce dessin est fait par un personnage — qui peut être hostile au narrateur — et qui produit une œuvre que celui-ci juge inexacte : une caricature parfois, toujours quelque *exa-*

gération. Relevant cet excès, cette hypertrophie d'un *détail*, le narrateur est ainsi amené à souligner, en le nommant, en le désignant, ce détail en demi-latence dans le récit : « On ne voyait qu'une chose, une seule... La peau verdâtre de la brune un peu mûre. » (On était parti de la « prune ».) Qui « Il » ? Qui « Elle » ? interrogent les autres personnages, moins clairvoyants, ou moins directement impliqués dans le jeu qui se joue entre ce qui se montre et ce qui se cache, sur les roueries de quoi, ici, il y aurait évidemment beaucoup à dire.

Retenons seulement que le dessin, du moins pris en charge par le récit, écrit, apparaît comme un révélateur. Quand le dessinateur (Mme Bosse qui, sans doute, croit exceller dans la « ronde bosse ») se pense le plus expert à répéter la « réalité », il fait, en toute innocence, paraître un autre du dessin. Les formes ne se bornent pas au sujet qu'elles se proposent de cerner. Les personnages comparés sont là pour désigner cet excès productif, dont profite le récit cependant qu'il le met en scène, voire le stigmatise. La « réalité » d'une figure est ainsi génératrice de plusieurs discours qui se relayent et se chevauchent à demi.

Mais cet échange peut devenir plus complexe encore quand il s'agit d'un rébus, comme c'est le cas de *Parmi les Noirs*, qui est, rappelons-le, à la base de ces *Impressions* qui font ce si fort effet sur Duchamp. Dans *Parmi les Noirs*, des dessins, que nous ne voyons pas, qui n'existent donc nulle part que dans le récit, par leur mention, sont donnés à interpréter. Ils se lisent ainsi :

« L'aquarelle a ma préférence à cause de sa finesse et de son éclat. »

Lecture fondée sur cette décomposition, sur cette lecture prévue par le rébus :

« L'AcotRElana pre-ler en sac OSI
deuxSA-fineS,nde SONIC-la »

Des vocables et des noms d'objets. Qui ne pense tout de suite à substituer à ce découpage un autre ? A substituer au *lama* et au *pré*, une autre série, greffée sur le texte : *lac*, *lame*, *apprêt*... ou une autre ? Qui ne voit que ce jeu est une machine générative ? En conjonction, en composition, écrit et figure permettront de substituer à toute *accusation* (des traits, des préférences, des conduites), à tout enracinement, une machine qui produit des figures – aussi fantasmées soient-elles – qui, tout aussitôt, vont faire sens *ailleurs*, dans un autre énoncé, et *ailleurs* encore, produire de nouvelles chaînes, etc.

Le dessin, retorse machine à déplacement, est ainsi, du même coup, une machine à défixer : toutes les formes s'y déforment en d'autres formes. C'est ce que Marcel Duchamp, en se limitant alors aux seules ressources plastiques, semble avoir en vue dans ses notes à propos du *Nu descendant l'escalier*, quand, en 1915, il a eu le « désir de briser les formes – de les décomposer ». « Je me sentais habilité, écrit-il, à réduire une silhouette en mouvement à une ligne plutôt qu'à un squelette. Réduire, réduire, réduire était mon obsession ; – mais en même temps mon but était de me tourner vers l'intérieur, plutôt que vers l'extérieur. »

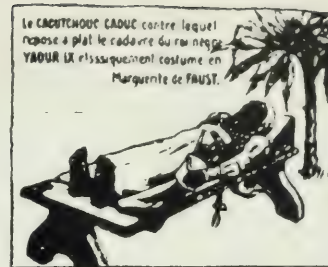
Quant à « l'arrhe de la peinture », il « est du genre féminin », il l'a déjà dit. Peut-être après avoir évalué les ambitions de Louise Montalcot.

« Cercle vicieux »

Il faut bien y venir : que met-on dans la machine ? et qu'en sort-il ? Le procédé de Roussel, tel qu'il le décrit, tend à effacer la question de l'origine de la matière première : pas de « souvenir d'enfance » explicite. Pas même toujours le souvenir des « mots-généra-

teurs » (« en fouillant dans (sa) mémoire », il n'en retrouve qu'assez peu), sur le choix desquels nous pouvons, à vrai dire, exercer notre sagacité analytique. Et un tel déchiffrement n'est ni sans intérêt, ni sans piquant. Beaucoup de commentateurs se rencontrent pour noter que ces machines à non-sens, ces figures géométrisées, chez Duchamp, laissent percer bien des fantasmes. Sans doute. Mais à condition que l'on ne perde pas de vue que ces machines érotiques et narcissiques sont bâties, très ostensiblement, sur des « souvenirs d'enfance » ou des fantasmes insistants. Aussi, hormis une lecture qui serait surtout préoccupée par la personne « réelle » des artistes, la seule question est de reconnaître comment, narcissiquement, les composantes narcissiques sont avancées sur ce théâtre, et traitées.

Les composantes du *Grand Verre* ont été de longue main recensées, démontées, remontées. Moins pour Roussel. Parce que l'on ne trouve pas, au centre de l'œuvre, une machine aussi voyante, aussi aveuglante que la *Broyeuse de chocolat* et ce qui lui est lié. A propos de quoi on peut, légitimement, écrire par exemple, comme Arturo Schwarz : « L'érection de ce phallus rigide pointé de façon menaçante vers la Mariée, n'est pas due à la simple vision du déshabillage, mais au monotone et onaniste "mouvement giratoire de la Broyeuse", lequel, nous l'avons déjà observé, ne requiert aucune "autre aide" puisque "le Célibataire broie son chocolat lui-même". Aucune ambiguïté ne subsiste non plus quant à l'aboutissement de cet orgasme solitaire puisque le broyage a pour résultat la production de "chocolat au lait". » Devançant toute explication, Duchamp, à vrai dire, synthétise ce que l'on peut dire sur ce plan du *Grand Verre* par la rédaction même du fameux adage du Célibataire. Aussi entre écriture et figure, figure et



écriture – de Duchamp et des commentateurs – un ironique «cercle vicieux». Et l'expression qui, ici, s'impose à nous, est elle-même pré-écrite dans les Litanies du Chariot, à sa juste place, entre «Vie lente» et «Onanisme». Ce n'est que plus loin dans les Litanies que sont énumérés les outils pour une «construction à bon marché»: fer blanc, cordes, fils de fer, poulies. Autant d'organes de transmission, de moyens de bricolage. Matériaux bons à tout faire, propres à rafistoler n'importe quel objet usé, ils figurent sur la même liste que «camelote de vie». Ce n'est que dans la Machine qu'ils acquerront la dignité de vrais agents de transformation. Ou, plutôt, qu'ils fourniront le modèle de l'objet-engrenage. A l'image de ce modèle singulier, et commun, qu'est la Broyeuse, qui broie le chocolat, à la fois «moule» et «moulé», comme le rappelle à juste titre Schwarz.

Si la machine de Duchamp fonctionne avec du chocolat – qui lui donne maint caractère spécifique, sa couleur propre –, la machine de Roussel, elle, me paraît marcher avec des cheveux. Des mèches, des boucles, des raies... Je ne peux développer ici. Je dois me limiter à quelques jalons.

Les *Textes-génèse* (publiés par Raymond Roussel dans *Comment j'ai écrit...*, en 1935, après sa mort, mais qui sont des «textes de grande-jeunesse») reposent sur une originaire boucle de cheveux. Certains d'entre eux (ils sont 17, échelonnés, dans un ordre non-indifférent, de *Parmi les Noirs* à *La suprématie des clous*) se réfèrent explicitement à la chevelure et l'annoncent dans leur titre (*Les boucles du petit rentier*, *La frange d'or de la petite Pandette...*). Ces titres constituent la séquence d'entrée du récit, celle qui, selon la loi d'organisation qui détermine et secrète le corps de la fiction, aura à la fin, subi le changement d'une lettre:

Les boucles du petit rentier
les boucles du petit sentier.

La machine à transformation la plus simple. Mais sur quoi va, préférentiellement, porter l'attention du lecteur? Eh bien, tout comme Duchamp expose sa Broyeuse solitaire, Roussel, dans son ouvrage testamentaire, avance au détour d'un récit, dans l'affabulation romanesque, présenté en «document», un texte dont il pensait bien qu'on irait le dénicher et lui faire un sort: «Suit un épique serment réciproque: à jours et heures convenus, chacun, en pensant à l'autre et en fixant conjonctivement la Chevelure de Bérénice, commettra un voluptueux péché solitaire.»

Ce bref épisode, si différent de la pudicité affichée partout par Roussel, est une alerte. Mais aussi se désigne comme un excès. Ce texte est en quelque sorte la traduction, profonde et simple, tautologique et décevante, de la Machine à cheveux. Il ne fournit pas une clé, une solution, mais met l'accent sur ce qui précisément doit être transformé. Il implique le traitement de la boucle, des cheveux ramenés sur notre terre. Et qui ne cesseront d'être présents tout en étant autres. La machine même.

Quelques autres jalons, je crois, le montrent:

Dans *Idylle funambulesque*, le récit est fondé sur l'interdit opposé à leur amour par leurs parents à deux jeunes gens, nommés Cigare et Frange... Dans la fable, les deux amoureux ne pourront se rencontrer que de façon surprenante: «Le soir, quand tout le monde dormait, Cigare jetai une corde à Frange à travers la rue. Chacun attachant solidement un bout à sa fenêtre, et, comme tous les deux étaient funambules, ils pouvaient se rejoindre en marchant sur cette passerelle improvisée. Ils se rencontraient au milieu de la corde et, s'asseyant dessus, ils passaient

de longues nuits d'amour enlacés dans l'espace.» Ce fil de raccord rend évidemment douteuse une rencontre intime. Mais ainsi il devient le signe, la figure de toute rencontre périlleuse, tendue, possible entre deux éléments, deux personnages, deux objets, deux séquences...

Dans le système narratif cette scène prend place dans une aire de jeu marquée par les deux séquences, d'entrée et de sortie, qui, selon la règle, la déterminent :

«la largeur du jeu entre les bâtons multicolores du croquet» (par parenthèse, également objet duchampien, le croquet, dont on ferait sans peine l'analyse psycho-sociologique dans l'imaginaire bourgeois du tournant du siècle);

«la largeur du jeu entre les bâtons multicolores du roquet» (entre-temps, le «roquet», le chien-Scribe, a joué de sa machine à dessiner truquée).

Des pièces d'apparence «incohérente» entrent ainsi en différend: éventail des crayons de couleur de la machine, fil tendu, boudes du récit, droite du récit amoureux, et courbe, cercle de la narration elle-même qui, à la fin de notre lecture nous amène à penser que la séquence finale est tout aussi bien la séquence initiale, etc. Bref, toute une machine soigneusement raisonnée pour bouleverser les raisons simplistes, et pour déplacer un empêchement érotique de telle façon que le texte entier devienne une machine dont nous nous efforçons d'ajuster tenons et mortaises. Machine au demeurant stérile, comme la rencontre de cigares et de franges...

On multiplierait les exemples. De transformation: la boucle est mouvement narratif. Élément fictionnel, elle est anneau, du serpent, du ver, de la sonnette, du sonnet, du vers, de la sornette... à perte de vue dans

le panorama des mots. L'histoire se constitue en fable et se formalise dans le même mouvement. Non sans produire de curieuses transformations: Paulette «garçon manqué», devient garçon réussi quand la frange est passée à l'«épaulette».

De transformation. Et de réduction, comme Duchamp donnant la ligne comme figure possible de tout personnage: «Il est maintenant réduit à l'état de point; c'est à peine si l'on voyait briller en plein soleil l'admirable blancheur de ses cheveux.» Ce texte de la réduction, on ne peut s'étonner qu'il apparaisse en liaison avec la chevelure. Comme si pointait avec insistance un Je; comme si s'y donnait à lire le thème narcissique et la composante onaniste. Ainsi que dans le significatif *Orchestre*:

Séquence d'entrée: «Les tours de la mèche autour du bâton du cerceau s'élevaient au nombre de trois.»

La séquence d'arrivée: «Les tours de la mèche autour du bâton du berceau.»

Dont l'ordre est évidemment permutable. Mérite de la Machine. Mais mérite plus grand: celui de *produire* le «berceau».

Et rêvons sur les caractères et les *roueries* d'une rêverie fondée sur l'affinité profonde avec le chocolat ou la chevelure. On y trouverait bien des éléments d'un autre «cercle vicieux».

Tige/Verre

Cheveux, chocolat, la machine se nourrit. On la nourrit avec ostentation. Et comme dans le cycle du crabe sous les Tropiques — cycle fermé: consommation, déjection, consommation — elle s'auto-nourrit. Au plus près, parce que tout fait rouage, mon corps, moi, mon nom — cette avancée de moi où je suis et ne suis pas, ma rumeur, peut-être ma gloire, quand aura été compris et admis,



contre la persistance de l'attachement au Même, le système d'universelle déliaison, d'indéfinie transformation dont je peux donner l'exemple en me *traitant* moi-même.

Comme Duchamp se multiplie en pseudonymes (Rose Sélavy), il se démultiplie dans la MARIÉE mise à nu par ses CELibataires, même. Le même, insistant, comme à l'infini, passé de la nostalgie du distinct, du maigre particulier, à la productivité. Marcel, mot premier et souche de dédoublement, germinatrice. (On se rappelle cette note d'apparence énigmatique, écrite sur le papier même où Duchamp se proposait une rénovation de la description et du paysage en ne retenant que des éléments du type : combien de chaises Louis XV par maison ? — : « Faire une liste de noms propres français, ou anglais (ou autre langue) ou mélangés — avec prénom (ordre alphabétique ou non) — etc. »)

Tout comme un nom commun, le nom propre peut se manier. Mais cette opération revêt alors une singulière gravité, dans la mesure où ces syllabes sont fichées en nous, comme nous sommes fichés (et là dans tous les sens, y compris le policier), en elles et par elles. Raymond Roussel — que ce soit la conséquence de l'obsession du nom « glorieux » que portait sa sœur, inscrit dans l'Histoire, comme il voudrait que le sien s'y inscrive, hors toute personnalité — ou que ce soit la passion de l'exploitation de tout ce « retard », de tout ce « hasard en conserve » qui se trouve dans les mots, explore et exploite le nom de son corps et le corps de son nom. Au demeurant celui-ci s'y prête si bien qu'on le dirait prédestiné à cette transformation : *Raymond* et *Roussel* ont peu à lâcher pour devenir *rayon* et *roue*.

Rayon et Roue ensemble, pour ajuster une pièce nickelée. Omettons la roue, et reste la

familiarité infantile du prénom, et Raymond reste aux prises avec son délire. Ce qui se lit bien dans les observations faites par le Dr Janet sur son client « Martial », telles que Roussel lui-même les cite : « Ce que j'écrivais était entouré de *rayonnements*, je fermais les rideaux, car j'avais peur de la moindre fissure qui eût laissé passer au-dehors les *rayons* lumineux qui sortaient de ma plume... » (C'est moi qui souligne.) La fin espérée sera cette machine universalisable, offerte et ouverte à tous (voir les premières lignes de *Comment j'ai écrit*) où les rayons, sans perdre rien de leur feu, seront les pièces grâce auxquelles le monde s'articulera à neuf en une multiplicité de rouages. Pas de machine sans roue. La Machine est passage à l'âge adulte. Futile d'apparence, dérisoire en fait, elle ébranle les notions reçues du sérieux et du profond. Elle est *épanouissement* — personnel et collectif. Fût-elle, pour Roussel, payée au prix du sang.

Chez lui et chez Duchamp, le nom est élément d'autobiographie — en lui toute autobiographie s'abrège — ; mais le nom est futur. Il doit devenir l'ensemble des machines qui lointainement procèdent de lui, qui l'annoncent, le justifient. De Marcel à la Mariée et les Célibataires, s'impose et s'assure ce passage du fugitif personnel nauséux, de la passion répétitive, à un modèle réalisé à effets multiples et indéfinis. Mais pour parvenir à sa réalisation il faut s'arracher à soi : non s'absenter, mais se démantibuler.

De là, plus visible que chez Duchamp, il me semble, la deuxième partie de la mécanique roussellienne, faite pour s'ajuster à la roue, pour construire le rouage : la Tige. Essentiellement pièce de liaison de la machine à produire, ses formes et implications sont multiples. Sans que jamais se fasse oublier qu'elle est elle-même produite. Produit de l'homme



nymie, de la polysémie, de l'étymologie — qui communiquent, évidemment, en ces dessous où le lecteur des « Mots d'esprit dans leur rapport avec l'inconscient » rencontre le poéticien.

La Tige, nickelée, rigide, tendue, entre nécessairement dans toutes les machines décrites dans la fiction. Aussi la trouve-t-on sans surprise comme pièce narrative dans la machine que constitue le récit. Et en position privilégiée : elle y fait personnage. Selon un procédé roussellien connu, Tige est un nom de femme, prenant place à côté de ceux de (Mme) Tiroir (distribution par, dans la machine à vapeur) ou Fermeoir, en face de Mme Crin, de Natte, qui eux renvoient à la mèche de cheveux. Tout ceci dans les *textes-genèse*. Dans les *Impressions d'Afrique*, à peine cachée sous sa forme latine (tibia), la tige est ce curieux instrument « dont les sons purs et veloutés ne ressemblaient à rien de connu » : une flûte faite du tibia même du joueur, le Breton Lelgouach, qui « porte son tibia jusqu'à ses lèvres ». Une part de son propre corps, et non la moindre, se trouve ainsi séparée, transformée, restituée ailleurs en machine qui, comme la Boîte verte, a la douceur sensuelle du velours et la pureté d'un organisme de précision.

Au contraire, restons attachés à la tige naturelle de tous les bouquets, à l'échange nomenclaturé des sentiments, fût-ce par le langage

des fleurs, et l'on s'enracine dans l'éternelle répétition, et, artistiquement ou littérairement, dans le semblant du mouvement. Ainsi :

« Il prit trois campanules (...) puis, avec un cheveu recueilli sur son épaule, enferma leur tige dans une spirale d'or. »

Fausse boucle narrative, qui ne peut conduire qu'à la reprise d'un éternel discours, pré-écrit :

« Or, de leur langue fraternelle naquit soudain un commun vertige... et leurs lèvres d'elles-mêmes s'unirent. »

Vertige, le lieu commun. Lieu commun passionnel. Comme la machine à peindre de Louise de Montalecot, ingénieuse, mais mal orientée, reproduisant les formes classées du paysage, celles qui sont censées procurer le vertige du Beau.

Vertige, un mot à casser. Ou, plutôt, à empêcher, à présent, que les pesanteurs ne le fassent se ressouder. Il se démembre, se retourne, chez Roussel, en Rêve et en Gîte. Mais pour préparer un édifice sans toit ni murs. Tige et Verre, même.

»

P.S. Le Grand Verre, au musée de Philadelphie, m'a fait une peu la même impression que le vrai Vésuve — enfin — à Tristan Corbière !

AR

(... d'une lettre d'Alain Robbe-Grillet à l'auteur)

V

VILLON



mariage, hasard et pendaison

par Jean Clair

On sait en quelle estime l'œuvre de François Villon était tenue dans la famille Duchamp. Au point que les deux frères de Marcel, Jacques et Raymond, prirent le nom même du poète comme pseudonyme, et devinrent célèbres respectivement en tant que Jacques Villon et Raymond Duchamp-Villon.

Si Marcel conserva son nom patronymique, il n'en reste pas moins qu'il semble avoir, d'une autre manière, marqué sa dette envers l'auteur de la *Ballade des Pendus*. Dans les œuvres de Villon écrites en jargon et en jobelin, c'est-à-dire dans la langue secrète utilisée par les coquillards, le mot «mariage» est toujours usé comme un synonyme de «pendaison». Ainsi, dans sa *Ballade I* lance-t-il cet avertissement aux filous, de passer au large du gibet qui les attend :

*Piétonnez au large sur les champs
Qu'au mariage ne soiez sur le banc.*

De même, dans la *Ballade VII*, énumère-t-il les divers dangers que courent à Paris les voleurs et coquillards, pour terminer sur ce vers :

Mais le pis est mariage : m'en passe !

La littérature médiévale, et particulièrement la littérature populaire — qu'on songe au *Roman de Renart* — fourmille assurément d'exemples où le mariage est comparé à une pendaison. Aujourd'hui encore, le langage populaire compare volontiers le fait de se marier à celui de «se mettre la corde au cou». De même parlera-t-on des «liens du mariage». Le *bourreau*, longtemps, a été appelé le *marieux*, qui mariait le pendu à la potence. On disait aussi, au XVI^e siècle, que ce dernier *espousait une potence*.

Ce jeu verbal n'a pas manqué, sans doute, d'intéresser Marcel Duchamp. Célibataire endurci, professant une morale sexuelle assez cynique, tournant le mariage en dérision, comme en témoigne l'incident avec Lydie Sarazin-Levassor en 1927, il était bien homme à comparer le fait de se marier à celui de se pendre.

Mais, à un niveau plus profond, comme dans le *trobar clus* de François Villon, on assiste à un curieux renversement de sens : c'est la mort elle-même qui devient l'épousée, c'est Thanatos qui prend les traits d'Eros. On se souviendra alors que la Mariée du *Grand Verre* porte le nom de «Pendou femelle» et qu'elle est fixée au bâti par une potence. Sous ce nom, elle entretient d'étroites relations avec le «Cimetière des Uniformes et Livrées» où repose la confrérie des Neuf Célibataires. Ce cimetière est aussi connu sous le nom de «Matrice d'Eros».

Cette même connotation funèbre se retrouve aujourd'hui dans l'image populaire qui fait de la guillotine une « veuve ». On se souviendra alors de cette fenêtre de Duchamp qui, pour n'être pas à guillotine, s'appelle précisément *Fresh Widow*.

Or, depuis l'époque où Duchamp a pris connaissance des œuvres de Villon, sans doute dans l'édition de Champion, les progrès de la philologie ont permis un décodage beaucoup plus poussé de son argot. Pierre Guiraud, en particulier, a établi que les ballades en jobelin de Villon étaient polysémiques. Mais selon une structure bien particulière : « On a toujours trois sens parallèles et, la plupart du temps, chacun de ces trois sens (en particulier le troisième) présente deux ou trois couches sémantiques, tantôt fondues en une seule acception, tantôt décomposées en significations coordonnées. Enfin, sur ce strat s'accrochent, çà et là, des jeux de mots, des calembours marginaux. Ce sont parfois sept ou huit significations qui sont superposées sur un même vers » (1).

Or ces trois sens superposés ne sont pas n'importe lesquels : le premier ressortit au champ sémantique de la mort, de la torture (la question) et du gibet (la potence) ; le second ressortit à l'argot des jeux de hasard (cartes, dés) ; le troisième enfin à l'amour et aux pratiques érotiques. Ainsi le « mariage » qui, en version A, est la pendaison, en version B devient l'appareillage des joueurs et la désignation des partenaires, en version C l'accouplement, le coït.

Un même vers peut donc se lire selon trois directions différentes, elles-mêmes donnant naissance à d'autres acceptions, éclatées ou coordonnées, fusant à leur tour en calembours : un jeu aussi vertigineux sur le langage n'est pas sans rappeler les « équations linguis-

tiques » d'un Raymond Roussel ou les fatrasies d'un Brisset, dont s'enchantait Duchamp. Nous n'irons pas jusqu'à dire que Duchamp avait deviné la complexité sémantique des Ballades de Villon en jobelin. Mais il reste que les trois registres sur lesquels elles jouent, la Mort, l'Amour et le Hasard furent les siens : le *Grand Verre* est à la fois, en une seule et même phrase, l'histoire d'une mort par pendaison (et, incidemment, de la question éludée qui la précéda, le « Il n'y a pas de question parce qu'il n'y a pas de problème »), l'histoire d'un accouplement indéfiniment différé, et l'histoire d'un coup de dés, inlassablement relancé.

»

(1) Pierre Guiraud, *Le Jargon de Villon ou le Gai Savoir de la Coquille*, Paris, NRF, 1968 (V. en particulier pp. 8-9, 19, 41-52, 264, etc.). Toute ma gratitude va à Olivier Micha pour m'avoir signalé ces poèmes de Villon et à ma femme, médiéviste, pour m'en avoir fourni les instruments d'étude.

index

Thèmes en italique.

Noms propres en caractères droits.

Les numéros de pages en gras renvoient aux citations les plus importantes (a : colonne de gauche, b : colonne de droite).

Alchimie, **10 à 21** - 23 - 60 - 62 - 65 - 67 - 68 - 80 - 85 - 113 - 156b
Amour (v. *Eros*)
Anaglyphe, 99b - 106a - 108b - 150a - 154
Androgyne (-ie) (-at), **11 à 21** - 33b - 59
Apollinaire (Guillaume), 23 - 27 - 53 - 78 - 185
Apparence / apparition, 90b - 95 - 96 - 104 - 105 - 108 - 144 - 154 - 176 - 182 - 191
Arbre, 17 - 18 - 20
Arensberg (Louise & Walter), 55 - 122
Art, **23 à 30** - 64 - 117 - 120 - **166 à 183**
Artiste, 13 - 14 - 22 - 27 - 29b - 63 - 74 - 80 - 177 - 179 - 180 - 195

Bachelard (Gaston), 12
 Baltrusaitis (Jurgis), 137 - 138
 Baudelaire, 112 - 113 - 116 - 117
 Benjamin (Walter), 169
 Bosse (Abraham), 126 - 127 - 131 - 157
 Bourbaki, 51b
 Breton (André), 12 - 13 - 22 - 60 - 118 - 182 - 189
 Brisset, 75 - 155
 Burnham (Jack), 62 - 80

Cage (John), 51
Calembour, 57 (notes) - 71 - 74 - 75 - 155 - 172 - 202
 Calvesi (Maurizio), 62
 Canseliet (Eugène), 60 - 62
 Carrouges (Michel), 28 - 29 - 63 - 119 - 183 - 187
 Clair (Jean), 26 - 33 - 73 - 99 - 119
 Clair (René), 42b
Couleur, 62a - 68 - 85b - 104 - 105 - 106 - 116 - 117 - 154a - 192
 Courbet, 52 - 53 - 54 - 55
 Cranach, 52
 Cros (Charles), 111 - 112
Cubisme, 22 - 26 - 35 - 36a - 77 - 78 - 172

Dada, 22 - 26a - 42a - 121
 Deleuze (Gilles), 119 - 166 - 181
 Descartes, 138 - 140
Dimension (Quatrième), 23 - 26 - 28 - 29 - 37 - 40 - 51a - 54b - 55 - 57a - 58b - 59 - 65 - 68b - 73 - 78 - 79 - 81 - 89 - 91 - 108 - 132 - 133 - 143 - 144 - 146 - 151 - 152 - 158 - 171 - 193

Doucet (Jacques), 39
 Dreier (Katherine), 122
 Du Breuil (Jean), 126 - 132 - 134 - 151
 Duchamp (Teeney), 50
 Dürer (Albrecht), 151 - 159
 Duthuit (Georges), 177

Echecs, **42 à 48** - 102 - 121
 Eliot (T.S.), 63
 Engels, 12
 Ernst (Max), 50
Eros / Erotisme, 13 - 15 - 20 - 24 - 27 - 29 - **52 à 59** - 67 - 71 - 102 - 110 - 113 - 119 - 133 - 143 - 181 - 201 - 202

Ferenczi (Sandor), 56
 Foucault (Michel), 155 - 157 (note)

Halberstadt (Vitaly), 48, 49, 50
Hasard, 39 - 113 - 181 - 182 - 183 - 184 - 202
 Héraclite, 11
 Hoogstraeten (Samuel van), 157
 Hulten (Pontus), 31 - 51 - 57 (note)
Humour, 63 - 65 - 78 - 89 - 108 - 109 - 120 - 128 - 183

Ingres, 52 - 54a

Jarry (Alfred), 110 - 119 - 188
 Jouffret (Elie), 51 - 81 - 133 - 144
 Jung (K.G.), 11 - 13 - 14 - 23

Kant, 89
 Kircher (Athanasius), 138 - 139 - 158
 Klein (v. *Topologie*), 51 - 56 - 57 - 159
 Koltanowski (Georges), 45
 Kosuth (Joseph), 166

Lacan (Jacques), 59
 Laforgue (Jules), 81 - 84 - 112 - 113
Langage, 64 - 82 - 83 - 154 - 155 - 182 - 187 - 190 - 195
 Lautréamont, 111 - 112 - 190
 Lebel (Robert), 143 - 187
 Le Clerc (Sébastien), 146 - 147 - 148
 Lhoste (Raymond), 43

Linde (Ulf), 124 - 149 - 154

Machine, 28 - 90 - 96 - 119 - 137 - 138 - 140 - 183 - 187 - 188 - 189 - 190 - 191 - **195 à 200**
Maignan (Emmanuel), 124 - 126 - 141 - 144 - 156
Mallarmé, 78 - 83 - 121 - 190
Malraux, 166 - 167 - 168 - 169 - 170 - 171 - 174 - 177 - 183 - 184
Manet, 114
Marey (Etienne Jules), 36
Matisse (Henri), 116 - 117 - 156
Menchik (Miss V.), 48
Merleau-Ponty (Maurice), 59
Micha (René), 27
Miroir, 34 - 58 - 110 - 112 - 143 - 148 - 156 - 171 - 180
Moebius (v. *Topologie*), 51 - 56 - 159
Mort (v. *Thanatos*),
Mouvement, 35 - 36 - 40 - 94 - 95
Musée, 109 - **118 à 123** - 155 - 166 - 167 - 168 - 170 - 174 - 177 - 183

Nerval (Gérard de), 113
Nicéron (Jehan-François), 124 - 126 - 137 - 152 - 153
Niemzowitch, 46
Nu, 34 - 42b - 62a - 92a - 100 - 102

Pawlowski (Gaston de), 36 - 55 - 65 - 73 - 119 - 144
Paz (Octavio), 59
Peintre, Peinture, 24 - 39a - 52 - 54 - 84 - 117 - 118 - 119 - 120 - 148 - 153b - 156b - 180 - 182 - 195
Pélerin Viator (Jean), 126 - 134 - 137
Pernety (Dom Antoine Joseph), 67 - 71 - 74
Perspective, 34 - 35 - 89 - 91 - 96 - 99 - 109 - 124 - 126 - 127 - 128 - 131 - 137 - 140 - 141 - 146 - 148 - 149 - 151 - 156 - 160 - 161 - 162 - 165
Picabia, 37b - 84
Picasso, 68 - 120
Pingaud (Bernard), 170b
Platon, 52 - 109 - 158
Poincaré (Henri), 51b - 55 - 58 - 82 - 126 - 133
Poisson, 68, 71
Porta - Gambattista della, 58 - 67

Pound (Ezra), 111

Ray (Man), 161
Ready-made, 27 - 29 - 120 - 153b - 154a - **166 à 179** - 182 - 191
Regard, 59 - 74 - 92 - 95 - 98 - 100 - 106 - 127 - 143 - 146 - 147 - 148 - 150 - 152 - 153 - 154 - 165
Rimbaud, 12 - 190
Roché (Henri Pierre), 140
Rodin, 52 - 53
Roudaki, 159
Roussel (Raymond), 26 - 42 - 43 - 51 - 119 - 155 - 156 - 185 - 187 - 188 à 195 - 200 - 202
Rose Sélavy, 14 - 15 - 33 (note) - 59 - 74 - 113 - 120 - 179 - 199

Sanouillet (Michel), 134 - 145 (note)
Schwarz (Arturo), 56a - 59 - 62 - 160
Sexe, 11 - 33 - 55 - 56 - 58b - 66 - 102 - 110 - 118 - 120 - 128 - 187
Solidonius, 62
Soloviev, 12
Spassky, 50
Spinoza, 10
Stauffer (Serge), 35 - 36 - 160
Stirner (Max), 63
Suquet (Jean), 80 - 89 - 187

Tartakower, 43
Temps, 11 - 26 - 94 - 95a - 98a - 100 - 140 - 141 - 142 - 150b - 166 - 167 - 168 - 170 - 184 - 190 - 193
Thanatos, 11 - 20 - 180 - 181 - 183 - 201 - 202
Topologie, 51 - 56 - 58

Valéry (Paul), 59b
Verne (Jules), 191
Vêtement, 19 - 20 - 33a - 79 - 131
Villon (François), 114 - 201
Vile, vilesse, 23 - 36 - 37a - 39 - 89 - 94 - 102
Volume (et projection de...), 33 - 37b - 56b - 132 - 133 - 146 - 148 - 150

Wirth (Oscar), 80
Wittgenstein (Ludwig), 154

Crédits photographiques

Attilio Bacci / Bibliothèque Nationale, Paris / Enrico Cattaneo /
Centre National d'Art Contemporain, Paris / Geoffrey Clements /
Jacques Faujour / R. Lazare / Man Ray / Musée des Arts Décoratifs, Paris /
Musée Rodin / Museum of Modern Art, New York /
Metropolitan Museum of Art, New York / Philadelphia Museum of Art /
Réunion des Musées Nationaux, Paris / Nathan Rabin / Joseph Szaszai /
John D. Schiff / A.J. Wyatt /

Catalogues d'expositions publiés
par le Centre national d'art
et de culture Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne

1975

Lichtenstein *Dessins sans bande*
Dubuffet *Paysages castillans, sites tricolores*
Krajcberg
Pommereulle
Christian Jaccard
Matisse *Dessins et sculpture*
Rouan *Douze portes*
Les Lalanne
Max Ernst
Art abstrait 1910/1940 (Dessins
du Musée national d'art moderne)
Victor Brauner (Dessins du Musée
national d'art moderne)
Marcel Broodthaers *L'Angélus de Daumier 1 et 2*

1976

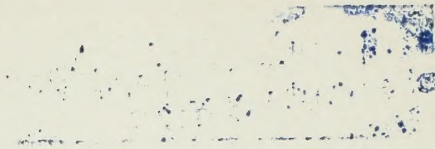
Arpad Szenes et Vieira da Silva
(Dessins du Musée national d'art
moderne)

Série des catalogues
du Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou

N° 1 Maïakovski *20 ans de travail*
N° 2 Francis Picabia
N° 3 Tal-Coat
N° 4 Une histoire du cinéma
N° 5 Raymond Hains
N° 6 Hantai

1977

N° 7 Ça va ? Ça va
(4 artistes islandais contemporains)
N° 8 Duchamp (4 tomes).



Composé en baskerville
par l'Union Linotypiste à Paris.
Achévé d'imprimer au mois de janvier 1977
sur les presses de l'Imprimerie Centrale Commerciale, à Paris.
Dépôt légal premier trimestre 1977
N° d'éditeur 56

BOSTON PUBLIC LIBRARY
Not for sale
3 8999 00612 340 8
Boston Public Library.
Sale of this material benefits the Library.

Boston Public Library

**COPLEY SQUARE
GENERAL LIBRARY**

N6853
.D8M35

79135527-01

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

