

jean clair

marcel duchamp
ou le
grand fictif

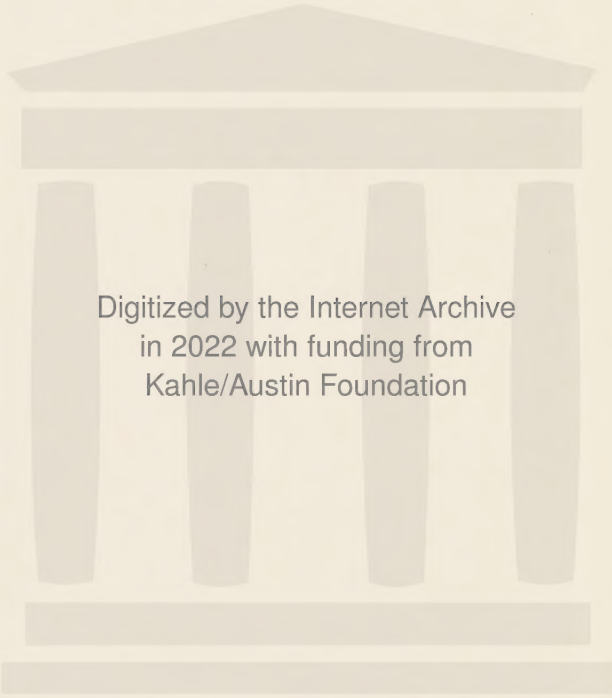


U d' / of Ottawa



39003015212870

éditions galilée



Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation

DEPARTEMENT
D'ARTS VISUELS

marcel duchamp
ou le
grand fictif

DU MÊME AUTEUR

aux éditions Gallimard

Les chemins détournés (1962)

aux éditions du Chêne

Art en France, une nouvelle génération (1972)

A l'union générale d'éditions (coll. 10/18)

Erostrate ou le Musée en question in *L'Art de masse n'existe pas* (1975)

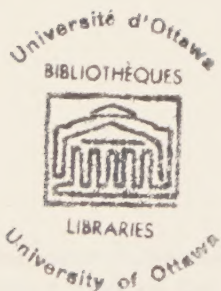
A la société d'éditions internationales

Un rêve biographique in *Delvaux . . . Catal. raisonné de l'œuvre peint*, en collaboration avec Michel Butor (1975)

710
jean clair

marcel duchamp
ou le
grand fictif

essai de mythanalyse
du
grand verre



éditions galilée

*Il a été tiré de cet ouvrage
100 exemplaires sur papier alfa mousse
numérotés de 1 à 100
avec une gravure de Man Ray,
le tout constituant l'édition originale.*

N

6853

D8

C55

1975

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays, y compris l'U.R.S.S.*

© Editions Galilée, 1975
9, rue Linné, 75005 Paris

ISBN-2-7186-0017-9

A Harald Szeemann

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*)

Il y a une consommation actuelle de la nouvelle machine, un plaisir qu'on peut qualifier d'auto-érotique, ou plutôt d'automatique où se nouent les noces d'une nouvelle alliance, nouvelle naissance, extase éblouissante comme si l'érotisme machinal libérerait d'autres puissances illimitées.

DELEUZE-GUATTARI (*L'Anti-Œdipe*)

Un corps humain qui fonctionne comme une machine et une machine qui exécute des fonctions humaines, voilà deux choses étranges...

BRUNO BETTELHEIM
(*La Forteresse vide*)

Dans les notes incluses dans le texte, nous avons utilisé les abréviations suivantes :

M.D.S. = *Marchand du Sel*. Ecrits de Marcel Duchamp, réunis et présentés par Michel Sannoillet, Paris, 1958.

G. de P. = Gaston de Pawlowski, *Voyage au Pays de la quatrième dimension* dans l'éd. Fasquelle (bibl. Charpentier) de 1962.

P.C. = Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, 1967.

déplacements

Un double déplacement. On n'a pas fini d'en mesurer toutes les conséquences.

Au siècle dernier, Lord Elgin détache les métopes du Parthénon et les fait entrer au Musée. Au début de celui-ci, Duchamp prend un urinoir, le baptise « Fontaine », le signe, le date et le fait semblablement entrer au Musée.

Le premier geste trouvera sa justification théorique dans les écrits de Malraux : « L'âme du Musée imaginaire est la métamorphose des Dieux en sculptures quand ils ont perdu leur sacré. » Sur le second, pèse encore le poids du scandale. Il n'est peut-être pourtant que la conséquence inévitable du précédent. Poussé à l'absurde, n'est-il autre que l'exploitation de cette aimable fiction, créée par l'humanisme romantique et goûtée démesurément par nos contemporains, d'un art « autonome » qui, détaché de ses liens avec l'univers du sacré,

de la délectation individuelle ou de la morale sociale — Dieu, le Prince ou l'Etat — ne serait plus à lui-même, une fois admis dans l'enclos muséal, que sa propre fin ?

Qu'à la valeur cultuelle de l'œuvre d'art, religieuse ou sociale, ait fini par se substituer la seule valeur d'exposition, jusqu'à faire de l'exposition de n'importe quoi une valeur, ce serait là le déplacement dans lequel s'inscrit l'histoire de l'art moderne. Et Duchamp serait au premier rang de ceux qui fermeront son testament, comme le dit Roger Caillois, d'un codicille moqueur et funèbre.

Mais il serait le seul à ouvrir en même temps, face à la clôture muséale, la seule possibilité qui reste à l'artiste de recouvrer sa liberté. Jouant l'artiste contre l'Art. Malraux dit, en substance : dans l'art moderne, tout finit par se transformer en peinture. Tout ? Tout, sauf, précisément, Duchamp et sa postérité. Sa postérité, c'est-à-dire une bonne part de l'art contemporain, pour ne pas dire presque tout l'art contemporain depuis Duchamp. En tout cas, tout ce qui, dans l'art contemporain, ignore le Musée imaginaire et que le Musée imaginaire oublie, tout ce qu'il ne peut admettre en son sein, tout cet humus qui échappe à son métamorphisme, à sa cristallisation lente et continue.

Pour n'évoquer que la seule après-Guerre, c'est dès 1942 que Matta et John Cage commenceront d'exploiter ce qu'ils croient être l'héritage de

Duchamp. Les années 50 seront tout entières sous son signe : c'est la naissance de l'art Pop, aux Etats-Unis avec Rauschenberg et Jasper Johns, en Angleterre avec Richard Hamilton. Début des années 60 : c'est encore l'art Pop avec Warhol et Jim Dine. Mais c'est aussi, en France, les Nouveaux Réalistes : Klein, Arman, Tinguely, Spoerri, Filliou... C'est encore le mouvement *Fluxus* qui, à coup de *happenings* et d'actions, assure abolir les frontières entre l'art et la vie. Milieu des années 60 : la postérité ne cesse de se gonfler. Les « Rotoreliefs », les « Optiques de précision », les stéréoscopies à la main n'ont pas été sans influencer les débuts de l'art optique et de l'art cinétique. Entre-temps, aux Etats-Unis, est né l'art minimal : Robert Morris et Bruce Nauman rendront hommage à Duchamp tandis que la considération de certains de ses objets les plus mystérieux, comme son *Air de Paris* ou encore *A Bruit secret*, sortes de reliques ou d'instruments pour cérémonies magiques influenceront durablement les tenants d'un nouvel occultisme en art, les adeptes d'une alchimie du matériau et de la symbolique des parcours initiatiques que révélera l'exposition « Quand les attitudes deviennent formes »¹ et dont Beuys reste aujourd'hui encore le grand Maître. C'est enfin la naissance de l'art conceptuel : Kosuth aux

1. Kunsthalle de Berne, 1969.

déplacements

Etats-Unis, l'*Art & Language Institute* en Angleterre savent ce que leur pratique textuelle doit aux attitudes et aux écrits de Duchamp...

Si cela ne suffisait pas, nous évoquerons des filiations moins connues. Duchamp travesti en Rose Sélavy, Duchamp le crâne rasé en forme d'étoile à cinq branches, Duchamp les cheveux passés au savon : autant de « gestes » qui annoncent le « Body Art ». Duchamp dissimulant son œuvre à l'intérieur de boîtes : *Boîte en valise*, *Boîte verte*, *Boîte blanche* : cette thématique inspirera, de Ben à Boltanski, les innombrables « collectionneurs » qui créent à leur tour leur musée personnel et portatif. Duchamp ingénieur de la vision, Duchamp amateur de trompe-l'œil, Duchamp fabricant maniaque de machineries précises : c'est une préfiguration de l'hyperréalisme. Pratique textuelle encore, au niveau cette fois du support matériel de l'écriture, ce cheval de Troie de la jeune génération : qu'on se souvienne alors du *Ready-made malheureux*...

Héritage énorme. On comprend que les Américains aient fait de Duchamp un personnage partout vénéré dont les moindres gestes et les moindres écrits sont soumis à d'innombrables exégèses, véritable *deus ex machina* de tout l'art contemporain, autrement plus important, à tout considérer, que ce faux prophète que fut Picasso.

Histoire trop simple, trop belle peut-être, comme trop belle est *La Mariée...*

Et s'il fallait déplacer l'œuvre de Duchamp à son tour ? Si cette œuvre n'était pas là où l'on s'obstine à la cerner ? Si Duchamp était ailleurs ? Si son importance n'était pas là où on la met ? Si les *ready-made*, les attitudes, les gestes, si fabuleux encore aujourd'hui, n'apparaissaient demain peut-être, non plus comme le cœur actif de son travail mais au contraire comme des hors-d'œuvre, disposés pour tromper l'approche, les glacis successifs d'une œuvre encore impénétrée ?

Car le temps semble venu de soustraire Duchamp aux polémiques de l'avant-garde et aux confiscations abusives de telle ou telle de ses factions. Le temps est venu de le confronter aux analyses sereines de l'Histoire. Il ne pourrait qu'y gagner.

Pour ce faire, nous avons choisi d'analyser une œuvre exemplaire entre toutes par la somme de confusions qu'elle n'a cessé d'entraîner chez ses commentateurs et qui, plus d'un demi-siècle après son achèvement, reste aussi mystérieuse qu'au premier jour de sa genèse. A la cerner, comme ici nous tenterons de le faire à partir de nouveaux modes d'approche, c'est l'œuvre tout entière que nous espérons, au terme, voir changer de sens.

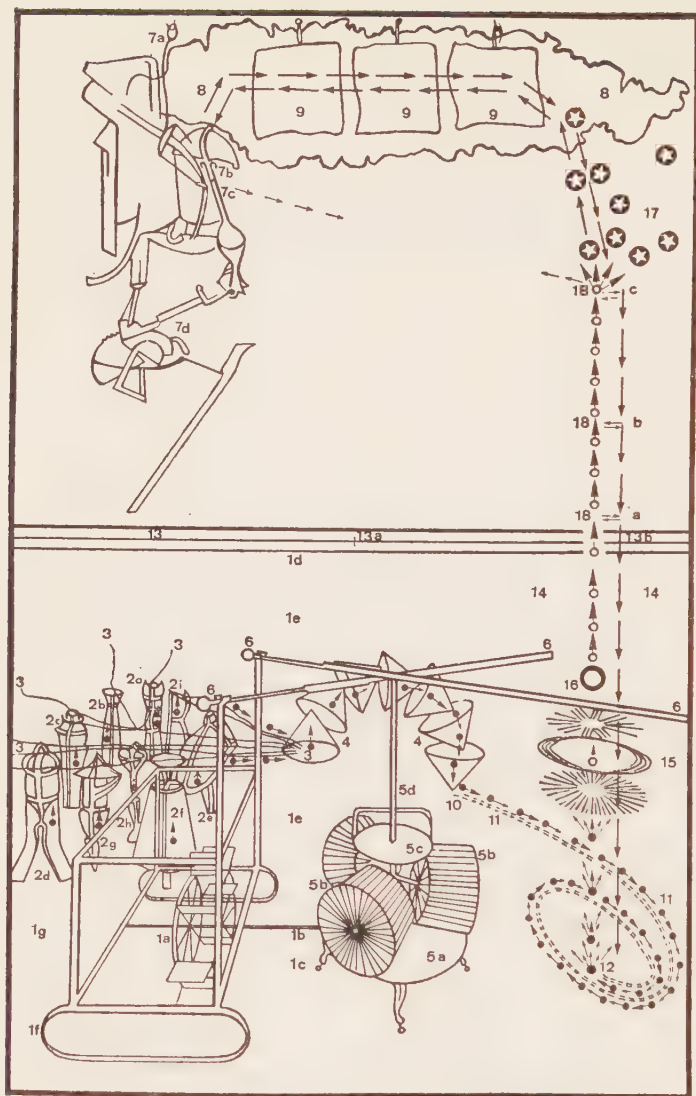
“ le silence de marcel duchamp est surestimé ”

Parmi toutes les œuvres d'art faites au XX^e siècle, il n'en est pas, en effet, qui ait autant suscité l'imagination des critiques, autant mis à l'épreuve leur érudition ou leur ingéniosité que l'œuvre de Marcel Duchamp intitulée *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* qu'on appelle plus couramment, du nom du matériau qui la compose et de ses dimensions le *Grand Verre*, et que conserve le Musée de Philadelphie¹.

On sait que Duchamp en conçut le dessein vers la fin de l'année 1912 et qu'il travailla jusqu'en 1923, date à laquelle il laissa son œuvre inachevée.

Une douzaine d'années plus tard, en 1934,

1. Coll. Louise et Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art.



ITINÉRAIRE DU GRAND VERRE *

FLÈCHES LESTÉES : voyage du gaz d'éclairage

FLÈCHES NUES : langage de la Mariée

- | | |
|---|---|
| 1. - Chariot | 7. - Mariée |
| 1a. - Moulin à eau | 7a. - Anneau de suspension du pendu femelle |
| 1b. - Pignon | 7b. - Mortaise-rotule |
| 1c. - Trappe ouvrant sur le sous-sol | 7c. - Hampe portant la matière à filaments |
| 1d. - Poulie de culbute | 7d. - Guêpe (??) |
| 1e. - Révolution de la bouteille de Bénédicte | 8. - Voie lactée chair |
| 1f. - Patins du traîneau | 9. - Pistons du courant d'air |
| 1g. - Sandow | 10. - Baratte-ventilateur |
| 2. - Cimetière des uniformes et livrées ou matrice d'éros | 11. - Pentes ou plans d'écoulement |
| 2a. - Prêtre | 12. - Fracas-éclaboussure |
| 2b. - Livreur de grand magasin | 13. - Horizon-vêtement de la Mariée |
| 2c. - Gendarme | 13a. - Point de fuite de la perspective célibataire |
| 2d. - Cuirassier | 13b. - Prisme à effet Wilson-Lincoln et 9 trous |
| 2e. - Gardien de la paix | 14. - Béliers de combat |
| 2f. - Croque-mort | 15. - Témoins oculistes |
| 2g. - Larbin | 16. - Loupe-lentille de Kodak |
| 2h. - Chasseur de café | 17. - 9 tirés |
| 2i. - Chef de gare | 18. - Seigneur de gravité |
| 3. - Tubes capillaires | 18a. - Trépied |
| 4. - Tamis | 18b. - Tige |
| 5. - Broyeuse de chocolat | 18c. - Boule ou stabilisateur |
| 5a. - Trépied Louis XV nickelé | |
| 5b. - Rouleaux | |
| 5c. - Cravate | |
| 5d. - Baïonnette | |
| 6. - Grands-ciseaux | |

* Reproduit avec l'aimable autorisation de M. Jean Suquet et des éditions Flammarion.

paraissait son premier commentaire : c'était celui d'André Breton, dans son *Phare de la Mariée*². Breton, avec sa singulière lucidité, cernait d'emblée d'un trait sûr le *Grand Verre*, « trophée d'une chasse fabuleuse, sur des terres vierges, aux confins de l'érotisme, de la spéculation philosophique, de l'esprit de compétition sportive, des dernières données des sciences, du lyrisme et de l'humour ». Bien plus, à la suite d'une série d'images dans le goût surréaliste qui voilaient le *Grand Verre* de leur éclat plus qu'elles ne l'éclairaient, comme soudain pris d'un remords ou d'une intuition, il finissait par laisser glisser cette phrase qui nous semble être à ce jour, la définition la plus précise qu'on ait jamais donnée de *La Mariée* : « Nous nous trouvons ici en présence d'une interprétation mécaniste, cynique, du phénomène amoureux : le passage de la femme de l'état de virginité à l'état de non-virginité pris pour thème d'une spéculation foncièrement a sentimentale — on dirait d'un être extra-humain s'appliquant à se figurer cette sorte d'opération. »

Cette lucidité poétique n'allait pas malheureusement demeurer la qualité des commentaires qui suivraient. *Phare de la Mariée* frayait la voie à toute une herméneutique de l'*opus magnum*

2. In *Le Minotaure*, Paris, II, n° 6, repris dans *le Surréalisme et la Peinture*.

duchampien qui, en tentant d'éclairer les énigmes de son iconographie à l'aide des clefs les plus variées, finirait par brouiller les pistes les plus simples.

Sans trop entrer dans les détails, nous résumerons les interprétations principales. Celles, tout d'abord, qui s'inscrivent dans le droit fil des intuitions de Breton. Pour Robert Lebel, le *Grand Verre* serait la représentation du mythe de l'amour stérile³. Mythe encore pour Michel Carrouges, ce serait celui de notre modernité où s'inscrirait la tragédie de l'époque. La structure du *Verre* se retrouverait, au même moment, chez d'autres créateurs, chez Kafka, Roussel et Jarry en particulier : ils ont imaginé les mêmes machines célibataires et « ce sont de prodigieux signaux d'alarme qu'ils nous adressent, du haut de leurs observatoires érigés sur de hautes tours au cœur de l'orage moderne »⁴. Chez Octavio Paz, l'exégèse est tout autant teintée de pessimisme : le *Grand Verre* serait une sorte de *Coup de Dés* plastique, l'équivalent de l'*Igitur* mallarméen : « Si l'univers est un langage, Mallarmé et Duchamp nous montrent l'envers du langage : l'autre côté, la face vide de

3. *Sur Marcel Duchamp*, 1959.

4. *Les Machines célibataires*, Paris, 1954.

l'univers. Ce sont des œuvres en quête de signification⁵. » Tout près de nous enfin, dans son *Miroir de la Mariée*, Jean Suquet proposait une des lectures les plus fidèles, « en miroir », qui aient été faites du *Grand Verre*⁶.

Chez d'autres herméneutes, par contre, la « quête de signification » dont parle Octavio Paz n'aura été, hélas !, que trop abondamment satisfaite. Déjà, avec l'appel à Mallarmé, l'ésotérisme pointait le nez. Il va désormais tout envahir. Pour Harriet et Sidney Janis, le *Grand Verre* devient la figuration d'une moderne Assomption de la Vierge dont « la partie inférieure serait consacrée au monde séculier et à ses motivations » et la partie supérieure « au royaume du mécanisme intérieur et de l'esprit intérieur⁷ ». Pour Arturo Schwarz, il conviendrait de voir dans son imagerie la reviviscence de la tradition alchimique : il dresserait la figure archétypale de l'androgynie par laquelle Duchamp aurait exprimé son amour incestueux pour sa sœur Suzanne⁸.

Dans la foulée d'Arturo Schwarz, l'explication par l'alchimie va, dès lors, connaître une

5. *Deux transparents*, Paris, 1970.

6. *Miroir de la Mariée*, Paris, 1974.

7. In *The Dada painters and Poets*, New York, 1951.

8. *The Complete works of Marcel Duchamp*, Londres, 1970.

singulière fortune. Citons Nicolas Calas qui appelle à sa rescousse tout l'arsenal des fourneaux et des alambics, toute la symbolique des couleurs et de l'attirance des contraires⁹. Plus fort encore, puisqu'on en est à l'alchimie, passons à la cabale : selon Jack Burnham : « Le message du *Verre* est enfermé en son entier dans la valeur en chiffres du titre » : le *Grand Verre* aurait son explication dans le jeu de Tarots et dans ses Arcanes¹⁰.

Sortie des magiciens. Arrive alors le psychanalyste, paterne mais armé des tables de sa Loi : selon René Held, le *Grand Verre* peut tout simplement s'expliquer « par les aspects psychopathologiques évidents (*sic*) de la personnalité (de son auteur), avant tout située sous le signe de la névrose obsessionnelle¹¹ ». Aussi bien, « Ce qui a permis à tant d'auteurs différents de dire tant de choses différentes concernant les (...) élucubrations duchampiennes du *Grand Verre*, c'est qu'on peut projeter avec la plus extrême facilité (...) n'importe quoi sur un écran transparent où se trouve préparé n'importe quoi prêt à recevoir lesdites projections¹² ».

9. « *The Large Glass* » in *Art in America*, juil-août 1969.

10. In *Artforum* , traduit en français in *VH 101*, n° 6, 1972 : « La signification du *Grand Verre* ».

11. *L'Œil du Psychanalyste*, Paris, 1973.

12. *Ibid.*

... Y compris les idées de M. Homais. Rappelons pourtant, à la décharge de la psychanalyse, qu'une des plus riches interprétations et des plus récentes du *Grand Verre*, reste encore celle de Deleuze et de Guattari dans les premières pages de *L'Anti-Œdipe*...

Alchimie, gnose, cabale, Nouveau Testament, ethnologie, psychanalyse, sociologie, Freud, Jung, Mélanie Klein, Mircea Eliade, Marcel Mauss, Lévy-Bruhl, Lévi-Strauss, Fulcanelli, Neumann, Nicolas Flamel... On peut dire qu'aucune science, qu'elle soit dite « humaine » ou qu'elle soit dite « occulte » ni qu'aucun des grands noms qui les illustrent n'auront été oubliés pour tenter de percer les énigmes du *Grand Verre*. Encore épargnons-nous à nos lecteurs, maintes des interprétations récemment publiées.

Résumons en disant qu'on aura tenté d'expliquer l'iconographie du *Grand Verre* à l'aide de trois clefs. La clef ésotérique (Breton, Burnham, Lebel), la clef religieuse (Carrouges, Janis), la clef psychanalytique, d'inspiration tantôt jungienne (Arturo Schwarz) et tantôt kleinienne (René Held). La plupart du temps d'ailleurs, ces clefs sont manipulées simultanément, autant que faire se peut, tel Arturo Schwarz usant à la fois des archétypes jungiens et du symbolisme alchimique.

S'agissant d'une herméneutique, aucune de

ces tentatives de déchiffrement ne serait *a priori* à rejeter. Chacune, sans doute, a son importance et sa raison. Il nous semble cependant qu'il importe de distinguer entre ce qui est, chez les premiers des commentateurs que nous avons cités, intuition poétique, approche sensible et aiguë d'une œuvre, délivrant une part de son mystère et respectant son énigme, et ce qui est, chez les autres, volonté forcenée d'exégèses.

On ne peut s'empêcher de s'étonner de voir ces dernières proliférer alors que Duchamp les avait par avance récusées en bloc. A propos de l'alchimie, n'avait-il pas avoué à Robert Lebel, qui fut un ami intime, « ne rien y connaître » et nié qu'il y eût un usage conscient de l'imagerie et du symbolisme alchimiques dans son œuvre¹³ ? Duchamp, alchimiste sans le savoir ? Il est moins facile de manier les arcanes que la prose de M. Jourdain. Quant à la clef religieuse, sa réaction est sans ambiguïté : « Vous admettez tout de même que je sois a-clérical et que la genèse du *Verre* ait été extérieure à toute préoccupation religieuse ou antireligieuse¹⁴. » Reste la psychanalyse. Duchamp avait trop d'ironie pour en dire quoi que ce fût. Et puis, que les psychanalystes

13. Robert Lebel, *op. cit.*, p. 73.

14. Réponses à Jean Schuster in *Le Surréalisme, même*, n° 2, 1957, sous le titre *Marcel Duchamp, vite*.

voient des vautours dans les tableaux n'a jamais empêché la peinture de voler de ses propres ailes...

Ce n'est pas le moindre des paradoxes de la *fortuna critica* de Duchamp que son œuvre la plus importante, fruit de l'intelligence la plus ordonnée et du cynisme le plus salubre de son temps, ait été ainsi peu à peu tirée par ses commentateurs dans les eaux troubles de l'ésotérisme et des mystagogies. Mais il est plus étonnant qu'aucun de ces subtils herméneutes n'ait jamais eu la curiosité de se poser le problème de savoir s'il n'existerait pas des *sources* précises à l'imagerie du *Grand Verre* et à son agencement, et si Duchamp n'avait, de ces sources, donné quelque aperçu. Sources capables d'éclairer sa genèse, à défaut de livrer son sens, et par là même de lui donner le commencement d'une explication rationnelle, loin des faux-fuyants de l'hermétisme.

Car le fait est : Duchamp, si habile à mystifier ses interlocuteurs chaque fois qu'il s'est agi de commenter son œuvre, a pour une fois laissé de précieuses indications.

Une « action » célèbre de Joseph Beuys avait pour titre : « Le silence de Marcel Duchamp est surestimé ¹⁵. » On pourrait dire, en effet, que si

15. En 1964.

Marcel Duchamp par son silence ou par ses réponses évasives, s'est ingénié à brouiller les pistes, du moins, en ce qui concerne le *Grand Verre*, aura-t-il livré, comme par inadvertance, comme en passant, une clef majeure. Comme en passant ? Non pas. En insistant sur elle au contraire, comme s'il avait deviné qu'une trop grande évidence, selon l'expression, crèverait les yeux. Le fait est que personne, jusque aujourd'hui, n'a jamais songé à l'exploiter.

Il y a eu Raymond Roussel, on le sait. La représentation en 1911, au théâtre Antoine, de ses *Impressions d'Afrique*, devait causer sur lui, dit-il, une impression « frappante » et décisive. C'est un climat général toutefois qu'il y trouvera — l'impression que quelque chose de différent pouvait se concevoir hors des sentiers battus du naturalisme et du symbolisme, plutôt qu'une thématique ou qu'une imagerie précise à exploiter. « Tout cela, dit-il en parlant de *La Mariée*, ne ressemblait guère à du Roussel. » (P.C., p. 72.) Ce n'est d'ailleurs qu'« après », dit-il encore, qu'il lira le texte des *Impressions*. Il semble donc bien que si Raymond Roussel a été le choc initial, il ait plus été le catalyseur provoquant la réaction créatrice que celui qui fournit les éléments de cette création. C'est ailleurs qu'il faut donc aller chercher ces ingrédients.

“ un journaliste pas comme les autres ”

Relisons donc encore ses *Entretiens* avec Pierre Cabanne : « Ce qui nous intéressait à ce moment-là ¹, c'était la quatrième dimension. Dans la “ Boîte Verte ”, il y a des tas de notes sur la quatrième dimension.

« Vous rappelez-vous quelqu'un qui s'appelait, je crois, Povolowski ? Il était éditeur rue Bonaparte. Je ne me rappelle pas exactement son nom. Il avait écrit des articles dans un journal sur la vulgarisation de la quatrième dimension pour expliquer qu'il y avait des êtres plats, qui n'ont que deux dimensions, etc. » (P. 67.) Une page plus loin, il revient de lui-même sur cette source : « En tout cas, j'avais, à ce moment-là, essayé de lire des choses de ce Povolowski qui expliquait les mesures, les lignes droites, les courbes, etc. *Cela travaillait dans ma tête quand je travaillais,*

1. C'est-à-dire en 1912.

bien que je n'aie presque pas mis de calculs dans le *Grand Verre*. Simplement, j'ai pensé à l'idée d'une projection, d'une quatrième dimension invisible puisqu'on ne peut pas la voir avec les yeux.

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

« C'était un peu un sophisme, mais enfin c'était une chose possible. *C'est là-dessus que j'ai basé la Mariée dans le Grand Verre...* » (P. 68. Souligné par nous.)

On ne peut guère être plus précis ! Rarement Duchamp se sera aussi longuement expliqué sur les sources de sa démarche.

Qui était donc ce « Povolowski » dont il est surprenant qu'aucun des commentateurs de Duchamp n'ait songé à retrouver la trace et à lire les écrits ?

Il est vrai que son nom, soit que Duchamp, en effet, comme il le dit, s'en soit mal souvenu, soit que Pierre Cabanne l'ait mal transcrit, est orthographié de façon erronée : il s'agit en fait de Pawlowski, l'auteur de ce roman, *Voyage au Pays*

« un journaliste pas comme les autres »

de la *Quatrième Dimension*, paru en 1912, auquel Duchamp fait allusion.

Très curieux personnage en vérité, que ce Gaston William Adam de Pawlowski. Né à Joigny en 1874, mort à Paris en 1933 et aujourd'hui injustement oublié, il avait occupé, entre les deux guerres, une place éminente dans le monde parisien des lettres.

Essentiellement journaliste, directeur du *Vélo* et de *l'Opinion*, longtemps chargé de la chronique artistique au *Journal*, c'est surtout à la tête de *Comœdia* qu'il devait jouer un rôle essentiel. Il en fut le rédacteur en chef ^{1 bis} depuis sa fondation, le 1^{er} octobre 1907, jusqu'en 1914.

Comœdia, qui paraissait quotidiennement, fut la première année uniquement consacré aux spectacles, au théâtre surtout. Mais, dès 1908, apparaissent des rubriques littéraires puis artistiques qui prendront de plus en plus de place. La chronique littéraire était tenue par Pawlowski lui-même, la chronique artistique par Arsène Alexandre, bientôt secondé, à partir de 1909, par André Warnod. Si *Comœdia* était boulevardier, Pawlowski avait su

^{1 bis}. Parlant de lui comme un « éditeur », Duchamp aurait donc commis un anglicisme (*editor*). Il semble, en fait, qu'il ait fait confusion avec une galerie d'art d'avant-garde, établie rue Bonaparte, la Galerie Povolowsky, célèbre dans les années 20 pour avoir, entre autres, exposé Picabia. (Renseignement aimablement communiqué par M. Philippe Collin.)

lui donner une qualité exceptionnelle. Le ton, pour l'époque, y était singulièrement ouvert à toutes les audaces. Un jour, Pawlowski prenait la défense du nu au théâtre. Un autre, il prônait pour les artistes l'utilisation de tous les moyens que les découvertes techniques pouvaient mettre à leur disposition : photographie, reproduction mécanique, etc. Ce qui ne laissait pas, chaque fois, de lui attirer des réactions indignées de ses lecteurs. Arsène Alexandre, quant à lui, attaquait avec virulence ces fausses gloires qu'étaient Ziem et Henner. Sans trop les prendre au sérieux mais avec attention, on y parlait des Futuristes et des Cubistes, de Roussel et de ses *Impressions d'Afrique* aussi... La typographie et la mise en page enfin étaient d'une modernité qui anticipait de quinze ans sur son temps. Bientôt d'ailleurs, les plus grands noms des lettres et des arts y vinrent collaborer. Le jeune Cocteau y fit ses premières armes. Si bien que ce journal artistique connut très vite un étonnant succès : en 1910-1912, son tirage quotidien était de 28 000 exemplaires... Chiffre étonnant pour l'époque si l'on songe qu'à la même date, *Le Figaro* tirait 37 000 ! Aujourd'hui encore, les historiens considèrent *Comœdia* comme « une des sources les plus complètes de l'histoire culturelle française de l'avant-grande guerre »².

2. Citation et chiffres tirés de l'*Histoire Générale de la Presse Française*, P.U.F., t. III, p. 381.

« un journaliste pas comme les autres »

Le chroniqueur André Warnod devait, dans ses souvenirs, laisser de *Comoedia*, et de son directeur, un portrait précis : « *Comoedia* (...) était un journal de théâtre bien entendu, mais tous les arts y avaient leur place, même sous leurs formes les plus hermétiques. Gaston de Pawlowski ne mésestimait pas ses lecteurs (...). Il accordait aisément plusieurs colonnes aux théories nouvelles en peinture ou en poésie (...).



Gaston de Pawlowski par lui-même.

« Gaston de Pawlowski était un homme qui échappait à toute commune mesure. Il était d'une taille gigantesque, comme son esprit et son intelligence. Il faisait figure de héros de Rabelais. Il

était hors du temps présent, aussi bien dans sa façon d'être que dans sa façon de penser. C'était un homme " pas comme les autres ". Docteur en droit, il avait soutenu une thèse sur la philosophie du travail (...). Pawlowski avait profondément le sens de l'humour et de l'ironie, mais — de même que Rabelais l'avait fait —, il s'en servait comme truchement pour exprimer les idées les plus subversives, à l'abri de toute censure³. »

Or, dès 1908, apparaissaient dans *Comoedia*, en première page et sous la plume de Pawlowski, des récits qui annonçaient le *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension* ou même dont certains seraient directement repris dans le *Voyage*. Le 8 novembre 1908, c'est *L'Etrange Voyage*. Le 22 novembre de la même année, sous un titre plus général qui semble annoncer un feuilleton, *Contes Futurs*, c'est *Un Visionnaire* qui formera plus tard le chapitre XX du livre. Le 13 décembre, sous un nouveau titre, *Récits des Temps Surhumains*, c'est *l'Amour Mort* qui formera le chapitre XXI.

Plus tard, tout au long de l'année 1911 et au début de 1912, Pawlowski va publier une série de trente articles sous le titre *Aristote à Paris* où il imaginera un dialogue avec le philosophe, pré-

3. *Fils de Montmartre, Souvenirs*, Paris, 1955, pp. 96-97. Pour plus de détails sur la vie et les activités de Pawlowski, on pourra consulter la notice que lui consacre Pierre Versins dans son *Encyclopédie de l'Utopie et de la Science-Fiction*, Lausanne, 1972, pp. 658-659.

texte à des considérations morales, philosophiques et mathématiques où la logique aristotélicienne se voit mise en cause : on y trouve la préfiguration des réflexions qui alimenteront l'univers alogique du pays de la quatrième dimension. Immédiatement après cette fantaisie philosophico-littéraire, paraîtront en bonnes feuilles dans *Comœdia*, tout au long de l'année 1912, les principaux épisodes du livre à paraître : *Les Abstractions d'Espace* (chap. v), *le Voyage Instantané* (chap. vi), *le Dégout de l'Immortalité* (chap. XXVIII), etc. ⁴. Et c'est là, à ce moment-là, bien entendu que Marcel Duchamp prendra connaissance des idées de Pawlowski : « Il avait écrit des articles dans un journal sur la vulgarisation de la quatrième dimension... »

Dès sa parution, fin 1912, le livre connaîtra un grand succès. Vite épuisé, il sera plusieurs fois réédité. Ce qui n'étonne guère étant donné d'une part la célébrité de Pawlowski dans les milieux littéraires de l'époque — ne serait-ce que par la position éminente qu'il occupait à la tête de *Comœdia* — et d'autre part et surtout, étant donné la vogue énorme que connaissaient alors les spéculations sur la quatrième dimension.

A l'origine fantaisie littéraire — « dès 1884, nous dit Pierre Versins, l'Anglais Abbott s'en était

4. On retrouvera ces chapitres dans les numéros suivants de *Comœdia* : 1666, 1673, 1694, 1701, 1708, 1731, 1745, 1770, 1777, 1798, 1805.

occupé dans *Flatland*, suivi deux ans plus tard par C.H. Hinton⁵ » —, la quatrième dimension avait trouvé une sorte de fondement rationnel dans les théories sur les lois de la relativité qui venaient juste d'être publiées.

Aussi bien, dans les cercles cultivés des années 10 à Paris, il semble qu'on ait disserté sur la quatrième dimension avec la même curiosité mondaine qu'autour des expériences de « physique amusante » — ce terme dont Duchamp usera précisément à propos de son *Verre* — dans les salons bourgeois du temps de Diderot et de Voltaire.

On se rappellera en particulier de quelle importance étaient revêtues ces spéculations sur la quatrième dimension dans les cercles cubistes. Mais alors que chez Gleizes et Metzinger, elles se teintaient volontiers de spiritualisme, chez Duchamp, elles prendront vite une tournure humoristique et farfelue. Cette coloration particulière, c'est précisément celle que Pawlowski leur a donnée dans son roman.

Les articles parus dans *Comœdia* diffèrent quelque peu du texte définitif du livre. Mêlées à des éléments de pure fiction, on y trouve des considérations morales et philosophiques, sorte d'essai théorique qui prétend fonder la fiction en

raison. Dans l'édition définitive, les deux aspects sont plus nettement séparés. D'une part on a le roman — pure fiction —, encore que la trame narrative y reste très lâche — il s'agit plus d'une suite de tableaux que d'un récit proprement dit — et d'autre part, précédant ce roman, un *Examen Critique* qui recueille l'ensemble des spéculations morales, philosophiques, esthétiques et mathématiques de Pawlowski.

L'édition définitive paraîtra en 1923, sous forme d'un superbe in-quarto, orné d'étonnants dessins de Léonard Sarluis⁶. On remarquera la parfaite coïncidence des deux œuvres, le roman d'une part et le *Grand Verre* de l'autre, encore que le premier ait été ébauché trois ans environ avant les premiers éléments qui préfigurent le *Verre* : développées dans les mêmes années pour s'achever toutes deux en 1923. Coïncidence aussi de leur structure, l'une et l'autre composées d'une partie théorique, l'*Examen Critique* chez Pawlowski, la *Boîte Verte* chez Duchamp — et d'une partie en quelque sorte pratique : le roman d'une part, le *Verre* de l'autre.

6. Le *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension* connaîtra des éditions plus récentes : en 1945, avec des dessins de Jean Tauriac et, en 1962, simultanément chez Fasquelle, dans la bibliothèque Charpentier et chez Denoël dans la collection « Présence du Futur » (n° 56).

S'il nous fallait décrire ce roman — nous nous épargnerons le souci de décrire le *Grand Verre* qui l'a tant de fois été — on pourrait dire qu'à mi-chemin entre le roman d'anticipation et l'essai sur les mœurs, il relève du conte philosophique. On a déjà cité à son propos le roman d'Abbott, *Flatland*, paru vers 1890, c'est-à-dire une vingtaine d'années plus tôt : la similitude entre les deux ouvrages est si frappante qu'on peut se demander si Pawlowski n'aurait pas eu connaissance du récit d'Abbott. Conte féroce, empli d'une ironie toute swiftienne, *Flatland* est une aventure « à plusieurs dimensions » qui décrit les mœurs des habitants du plan et les tribulations du Carré (*Le Carré* est le pseudonyme sous lequel le conte est écrit) qui a la révélation révolutionnaire de la troisième dimension. On retrouve là les ingrédients du roman de Pawlowski et sa forme très particulière d'humour.

C'est à celle-ci sans doute que le *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension* doit de n'être pas démodé et de continuer d'exercer sur le lecteur un curieux pouvoir de fascination, voisin de celui que dégagent certaines œuvres de fiction — ou de science-fiction — qui lui furent contemporaines, celles de Roussel entre autres, dont nous reparlerons.

Comme l'écrit Versins, si l'idée de la quatrième dimension n'était pas neuve, « Pawlowski fut le premier à en faire un lieu littéraire⁷ ». C'est dire aussi bien quelle influence il ne pouvait manquer d'exercer sur quiconque, dans le Paris de 1912, s'intéressait à la quatrième dimension...

Passé donc *l'Examen Critique*, on entre dans le roman, suite de tableaux comme on a dit, plutôt qu'intrigue continue. Les premiers, qui semblent se dérouler à l'époque de l'auteur, illustrent les paradoxes spatiaux et temporels qu'introduirait dans notre univers la manifestation d'une quatrième dimension. On y parle de « la diligence innombrable », de « l'escalier horizontal », de « la maison plate », comme aussi de « transmutation d'atomes de temps ». Puis, à partir du chapitre IX, on pénètre dans le futur. Pawlowski imagine une marche de l'humanité dans son ascension vers le bonheur à travers trois étapes, une sorte de palingénésie sociale dont le moteur serait la découverte progressive des lois de la quatrième dimension. La première étape est celle du Léviathan, c'est-à-dire celle de l'Etat totalitaire — esprit anarchisant, Pawlowski a souvent de curieuses prémonitions sur l'avenir immédiat de la société. La seconde est

7. *Op. cit.*

« un journaliste pas comme les autres »

dominée par le règne absolu des Savants. De loin la plus longue, elle nous vaut des descriptions tantôt saisissantes et tantôt désopilantes des inventions de ces savants : remplacement du cerveau, dissociation de la matière, matérialisation de cauchemars à trois dimensions, création de bactéries géantes, fabrication d'homuncules, reproduction de l'espèce par mécanisme extra-utérin, amour industriel, révolte des machines, etc. La dernière partie ouvre sur l'âge de l'Aigle d'Or, qui est l'Age d'Eros ressuscité et régénéré, synthèse de toutes les découvertes accumulées par l'homme mais délivrées de leurs dangers, et en même temps, sentiment d'une sorte d'éternité radieuse à travers la « Conscience unique » de la quatrième dimension...

... Autant de thèmes que nous retrouverons dans le *Grand Verre* de Marchel Duchamp.

thaumaturgus
opticus

camera obscura

Que les idées de Pawlowski aient « travaillé dans la tête » de Duchamp tandis qu'il œuvrait à son *Verre*, il suffit de lire ses notes pour sans arrêt le constater.

Dans la *Boîte* de 1914 déjà, de brèves et partielles indications semblent marquer ces préoccupations. L'idée par exemple du « stoppage-étalon », faire tomber « un fil droit horizontal d'un mètre de longueur » d'un mètre de hauteur sur une surface horizontale de façon à ce qu'il se déforme « à son gré et donne une figure nouvelle de l'unité de longueur », (M.D.S., p. 30) semble née de la même tournure d'imagination qui fait rêver Pawlowski, « à ce jour où, grâce à l'intervention de la quatrième dimension, tous les faits devenaient en quelque sorte simultanés, dégagés de tout rapport historique de cause à effet, mais distincts simplement l'un de l'autre par leurs simples qualités »

(p. 62). Ce bouleversement des principes causals — rappelons à ce propos qu'un destin du *Grand Verre*, fait en 1959¹ porte le titre, significatif sous le calembour, de *Cols alités* — qui délierait les objets du monde sensible des principes physiques qui les ordonnent et les unissent pour les laisser agir seuls et « à leur gré », est bien celui qui préside à cette physique « distendue » dont les éléments du *Grand Verre* seront la proie, physique lâche, physique en liberté, physique paresseuse, dégagée qu'elle est « de tout rapport historique ».

Dans la même *Boîte* encore, dans la note « Un monde en jaune », Duchamp imagine le paradoxe spatial qui consisterait à pouvoir voir en même temps « au-dessus et au-dessous des volumes ».

On n'est pas loin du problème de l'escalier horizontal imaginé par Pawlowski qui « après une succession indéniable de marches, vous ramène à l'étage dont on est parti » (p. 67).

Mais, c'est dans la *Boîte Verte* de 1934 que les références à la quatrième dimension se font précises et insistantes. C'est sur elles d'ailleurs, essentiellement, que nous nous appuierons. Dans les dernières notes publiées par Duchamp sous le titre *A l'Infinifit*, encore dites la *Boîte Blanche*

1. Coll. Robert Lebel, Paris.

en 1967 ², il est frappant de constater que c'est pratiquement autour de la quatrième dimension que toute l'argumentation tourne.

Dans ses divers entretiens, par ailleurs, Duchamp ne cessera de revenir sur cette quatrième dimension. Dans sa lettre à André Breton en 1955, il écrira : « La Mariée (...) est une projection (...) à quatre dimensions dans notre monde à trois dimensions (et même dans le cas du verre plat à une re-projection de ces trois dimensions sur une surface à 2 dimensions) ³... » Dans sa réponse à Jean Schuster, il évoquera « la vraie forme du Pendu femelle (dans trois ou quatre dimensions) ⁴ ». Et, c'est enfin en 1967, dans ses *Entretiens* avec Pierre Cabanne qu'il livrera, on l'a vu, l'origine de ces curieuses spéculations.

Le postulat sur lequel repose l'agencement du *Grand Verre* est le même en effet que celui qui préside aux imaginations du *Voyage* de Pawlowski : de même que la peinture est une projection sur une surface à deux dimensions d'un univers tri-dimensionnel, de même cet univers lui-même n'est-il peut-être que la projection d'une entité à quatre dimensions.

2. Ed. Cordier et Ekstrom. Une édition française est prévue dans les *Ecrits* complets de Duchamp, à paraître (Flammarion).

3. In *Medium*, n° 4, janvier 1955.

4. In *Le Surréalisme, même*, n° 2, printemps, 1957.

Pawlowski définit ainsi la quatrième dimension comme « le symbole nécessaire d'un inconnu sans lequel le connu ne pourrait pas exister » (p. 11). Elle est « cette quatrième mesure sans laquelle les trois autres ne sauraient rendre compte intégralement de l'univers » (p. 14). Bien mieux, dans cette intuition de la quatrième dimension, l'art joue un rôle essentiel : « L'art, à lui seul, est un démenti perpétuel porté à la science. » Il nous prouve qu'au-dessus de nous-mêmes se trouve un monde de qualités dont nous dépendons, que nous connaissons directement et qui nous permet de juger en un instant de la valeur plus ou moins grande d'un symbole artistique conçu à trois dimensions.

« Sans l'existence du monde véritable à quatre dimensions connu par notre esprit en dehors de toute idée de temps et d'espace (...) l'art serait une folie. On ne peut imiter un modèle qui n'existe pas encore et, sans un modèle, le monde à trois dimensions demeurerait immobile. » (P. 81.)

Spéculations néo-platoniciennes sans doute, remises au goût du jour, alimentées qu'elles sont par les théories d'Einstein et de Poincaré, le paradoxe sur le voyageur de Langevin, mais aussi bien, sans doute, les lectures si familières à l'époque des ouvrages de Camille Flammarion dans leur curieux syncrétisme de positivisme scientiste et d'occultisme.

Il reste qu'elles ne pouvaient certainement pas laisser insensible un peintre alors précisément soucieux d'échapper à la tyrannie de la représentation tridimensionnelle en peinture, qu'elle fût naturaliste dans la lignée de Courbet ou moderniste à la façon des Cubistes et qui cherchait désespérément, dit-il, « autre chose ».

Comment Duchamp n'aurait-il pas été curieux d'un ouvrage qui s'ouvrait sur ces lignes : « Manifeste antinaturaliste, ce livre est un roman de l'Idée » (p. 10), lui qui cherchait à ce moment-là, selon sa déclaration à Katherine Dreier, à « briser les chaînes d'esclavage du naturalisme » et à se tourner vers une forme d'activité artistique qui fût du ressort de l'Idée pure ?

Lui encore qui devait déclarer : « Je voulais m'éloigner de l'aspect physique de la peinture (...). J'étais intéressé par les idées — pas simplement par les produits visuels. Je voulais remettre la peinture, à nouveau, au service de l'esprit⁵ ? »

Bien plus, dès les premières pages de son livre, Pawlowski posait incidemment une question qui était celle même que Duchamp se posait alors, « S'agit-il d'expliquer, dans le domaine des idées, le mouvement immobile d'une œuvre d'art par rapport aux mouvements de la vie ? » (P. 12.)

5. Propos recueillis par J. J. Sweeney in *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. XIII, n^{os} 4-5, 1946.

N'était-ce pas le problème qu'il avait tenté de résoudre dans « le mouvement immobile » de ses œuvres cinématiques de 1911-1912, depuis son *Moulin à café* jusqu'à ses diverses figures descendant un escalier ? Mais, c'était là, constatait-il, déboucher sur une impasse : le Futurisme, tout comme le Cubisme, n'était jamais qu'une autre forme de naturalisme « un impressionnisme du monde mécanique ⁶ », alors que ce qu'il cherchait appartenait à un tout autre ordre d'idée.

Aussi bien Pawlowski lui fournissait-il la réponse cherchée : « La certitude de l'hypothétique quatrième dimension marquera la place qui ne saurait rester vide. » (P. 12.) Et, pour occuper cette place, il faut, dit-il « ouvrir des possibilités sur la nouvelle façon de penser en modifiant la place de l'observateur relativement à ce qu'il observe. Or, dans le domaine de l'Idée, qui dit possibilité dit en même temps réalisation ». (P. 11.)

Sont ici exprimées deux idées qui deviendront fondamentales dans la façon de procéder de Marcel Duchamp :

1. La modification du point de vue de l'observateur relativement à ce qu'il observe.
2. La substitution d'une axiomatique du possible à une axiomatique du réel.

6. Propos recueillis par J. J. Sweeney, *op. cit.*

Quelques pages auparavant, Pawlowski précisait encore : « La négation et le renversement de toutes les lois naturelles ne sont-ils pas aussi indispensables à l'existence de ces lois que le flux l'est au reflux, l'ombre à la lumière ? » (P. 11.) A propos de cette négation et de ce renversement des lois naturelles admises, comment ne pas se souvenir de cette note de Duchamp qui résume le projet d'ensemble du *Grand Verre* : « ... cette représentation est le dessin (en moule) d'une *réalité possible en distendant* un peu les lois physiques et chimiques ». (M.D.S., p. 85.)

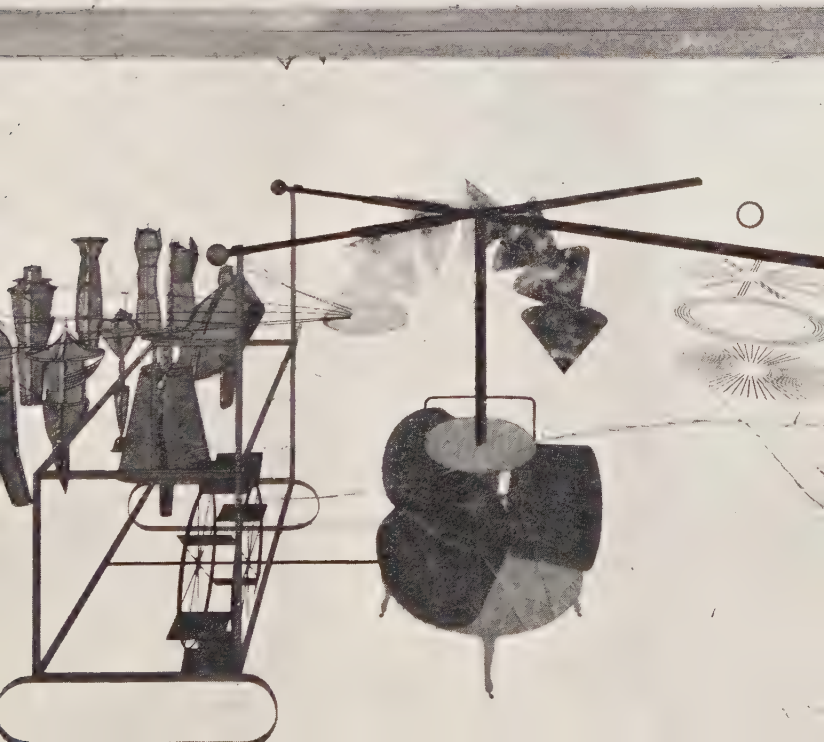
Toute la problématique du *Grand Verre* est, en effet, pourrait-on dire, un problème de point de vue, de perspective. Selon la position de l'observateur — position par rapport à l'objet observé, mais aussi système de référence dont use cet observateur selon qu'il vit dans un monde à deux, à trois, ou à n dimensions —, la figure se transforme. Tout se ramène ainsi à un problème de projection : projection d'un objet tridimensionnel sur un plan, d'une entité quadridimensionnelle sur un volume, etc., ces projections étant elles-mêmes altérées selon l'angle sous lequel on les considère.

Les notes de la *Boîte Verte* abondent sur ce problème. Ainsi de la figure des *Tirés* : « La figure obtenue sera la projection (d'adresse) des principaux points d'un corps tridimensionnel. Par le maximum d'adresse, cette projection se réduirait à un point (le but). En général, la figure obtenue est

l'aplatissement *voyable* du corps démultiplié. » (M.D.S., p. 48.) Autrement dit, n'importe quel volume, lui-même projection possible d'une entité quadridimensionnelle, peut se réduire à une surface plane délimitée par une série de points. Sous un certain angle, ces points eux-mêmes peuvent donner l'illusion de s'aligner ; sous un autre angle encore, cette ligne se réduire à un point. Renversons le problème : par le point peut passer la quatrième dimension. Ce sont là des cas d'extrêmes d'« adresse » : « en général », le corps « démultiplié » (à n dimensions) se présente à plat, sous une forme « voyable ». Et encore : « N'importe quelle forme est la perspective d'une autre forme selon certain *point de fuite* et certaine distance. » (M.D.S., p. 63.)

Toute une spéculation perspectiviste va ainsi se développer à l'ombre du *Grand Verre* qui se veut pressentiment de la quatrième dimension, ouverture à une réalité « supérieure » aux données sensorielles, à la physicalité de la peinture, ouverture à un processus d'ordre purement mental.

Dans les toutes premières notes de la *Boîte*, se trouve ébauchée l'idée d'un « tableau de charnière », d'un « principe de charnière » qui marquerait les déplacements : « 1° dans le plan, 2° dans l'espace ». L'idée semble reprise sous une autre forme, un peu plus loin : il y est question cette fois d'un « axe vertical (...) roulant sur lui-même, une génératrice à angle droit (...) tournant





VOYAGE AU PAYS DE LA PREMIERE DIMENSION

Escalier horizontal

ut d'abord en automobile.
longs parcours, qu'il me fut
aliser les premières abstrac-
istance dont j'ai conservé
Une première fois, en re-
Florence à Paris par Aoste,
plètement de parcourir le
route situé entre Ambé-
nus. Une autre fois, sur la
agne, ce furent les environs
ours que j'oubliai de par-

actions matérielles, sur des
miliers, me furent révélées
par de véritables remords
atis, tout aussitôt après, en
on oublié. C'était comme une
outes mes sensations atavi-
une protestation de la logi-
nelle, et je m'efforçai tout
trouver l'indispensable expli-
nelle qui eut libéré ma cons-
doute, ayant une grande ha-
route, j'avais dû confondre
ancien avec la réalité pré-
oyais avoir oublié : un par-
qu'en réalité je l'avais ac-
ensant à autre chose. Cer-
tages matériels irréfutables :
ation d'essence, les indica-
compteur kilométrique et
entre me prouvèrent qu'il

s'entre-croisent savamment et qu'
servent chacun certains étages dé-
nés. Lorsque l'on s'engage à tor-
l'un des deux escaliers, on n'a
point à l'étage que l'on voulait,
trouve au-dessus ou au-dessous, e-
un certain effort d'imagination po-
trouver le dessin général de ce la-
the.

Tout ceci, cependant, s'explique
dement, pour peu que l'on y prête
que attention, et l'on retrouve bien
raisons de cet illogisme apparent d'
superposition de constructions
différents, réunies au cours des s

Autrement angoissant est le pro-
de l'escalier qui, après une succ-
indéniable de marches, vous ram-
l'étage d'où l'on est parti. Ce so-
choses dont on sourit la première
en croyant à une erreur passagère
sont des problèmes qui deviennent
frayants lorsqu'on s'obstine à en-
cher la solution suivant les princip-
mitifs de la géométrie euclidienne
dimensions.

Et j'avoue, pour ma part, que j'
vai un réel soulagement le jour
compris que si de pareils escaliers
vaient exister, leur possibilité ne s-
cevait que dans un espace à qua-
mensions et que cela seul suffisait
ner une explication définitive du p-
me. Et bientôt, ce fut même av-
plaisir étrange que je parcourus
ques-unes de ces vieilles demeures
ques jadis par la géométrie trans-
tale, où les étages se confondait,
premier n'était pas nécessaireme-
dessous du quatrième, ni le troisiè-
dessus du rez-de-chaussée.

G. J. RAWLOWS

G. DE PAWLOWSKI

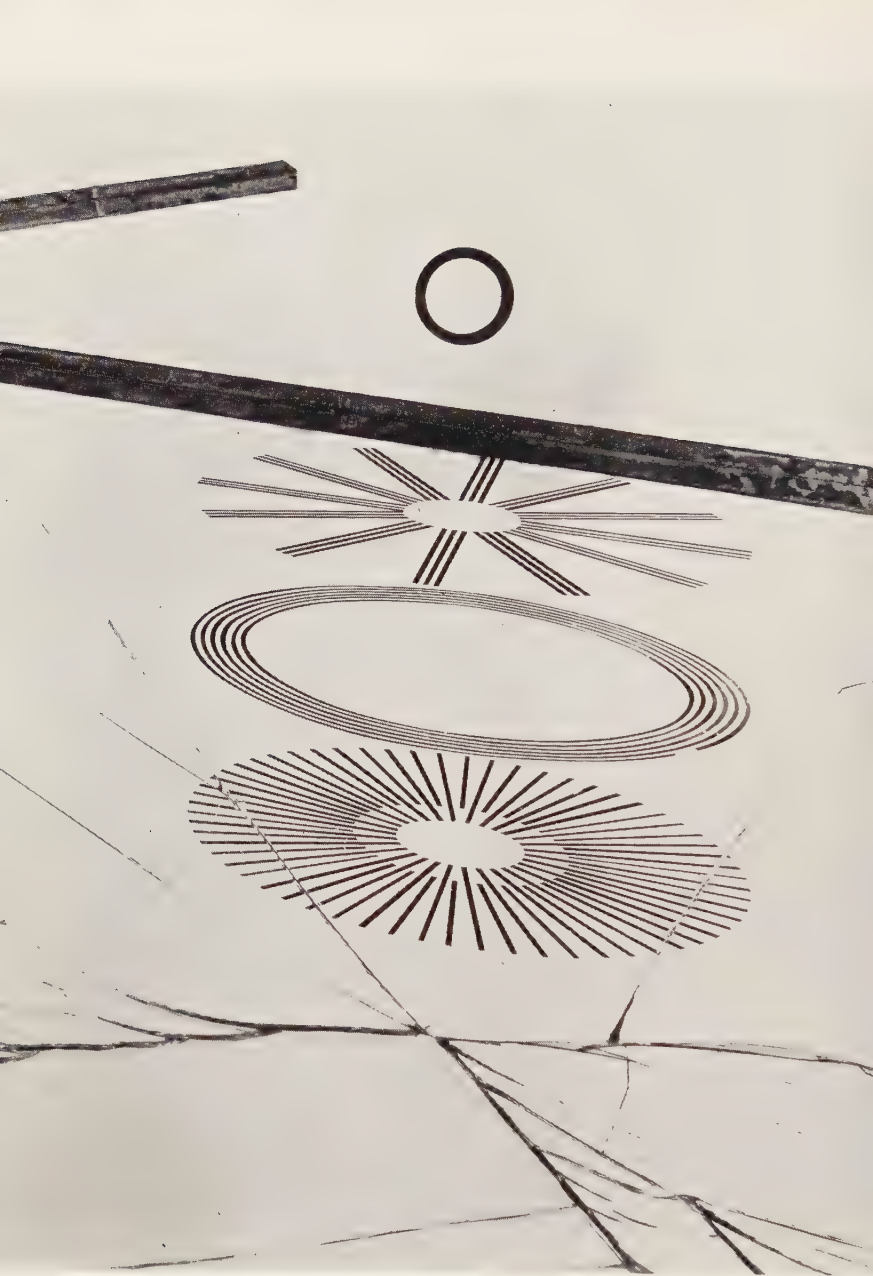
Voyage
au pays de la
quatrième
dimension

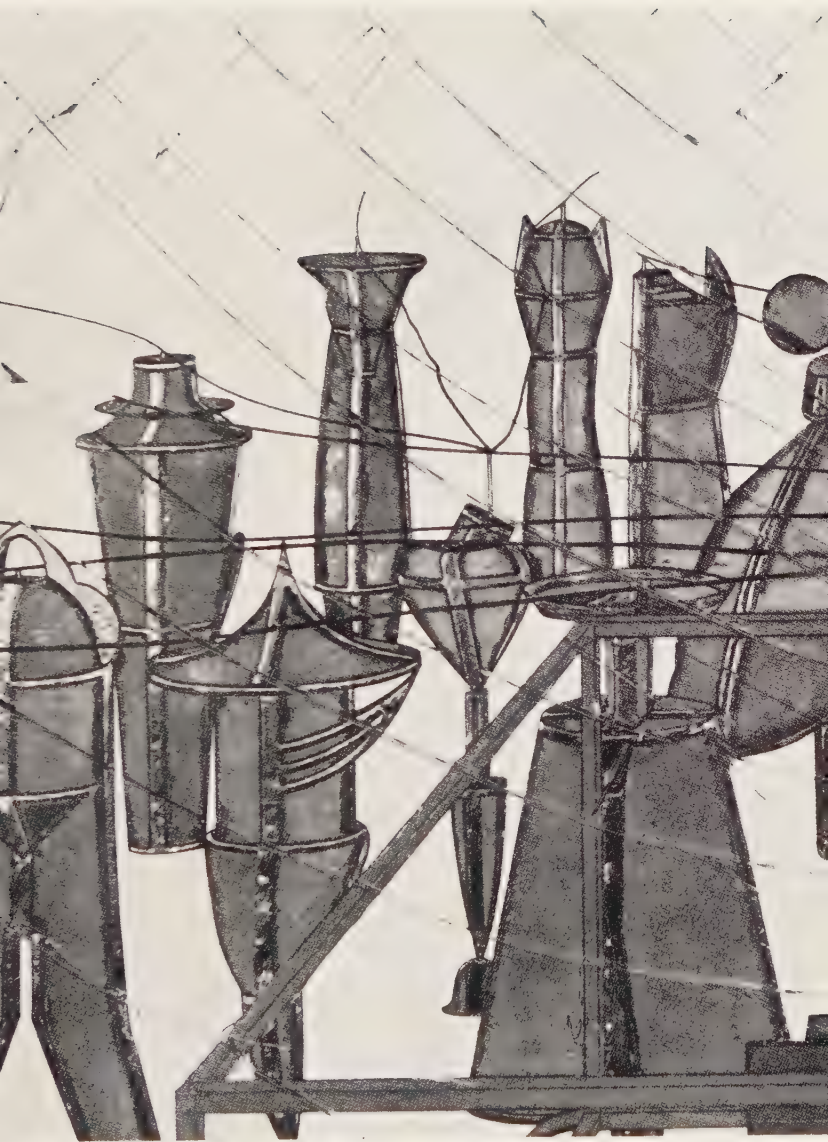


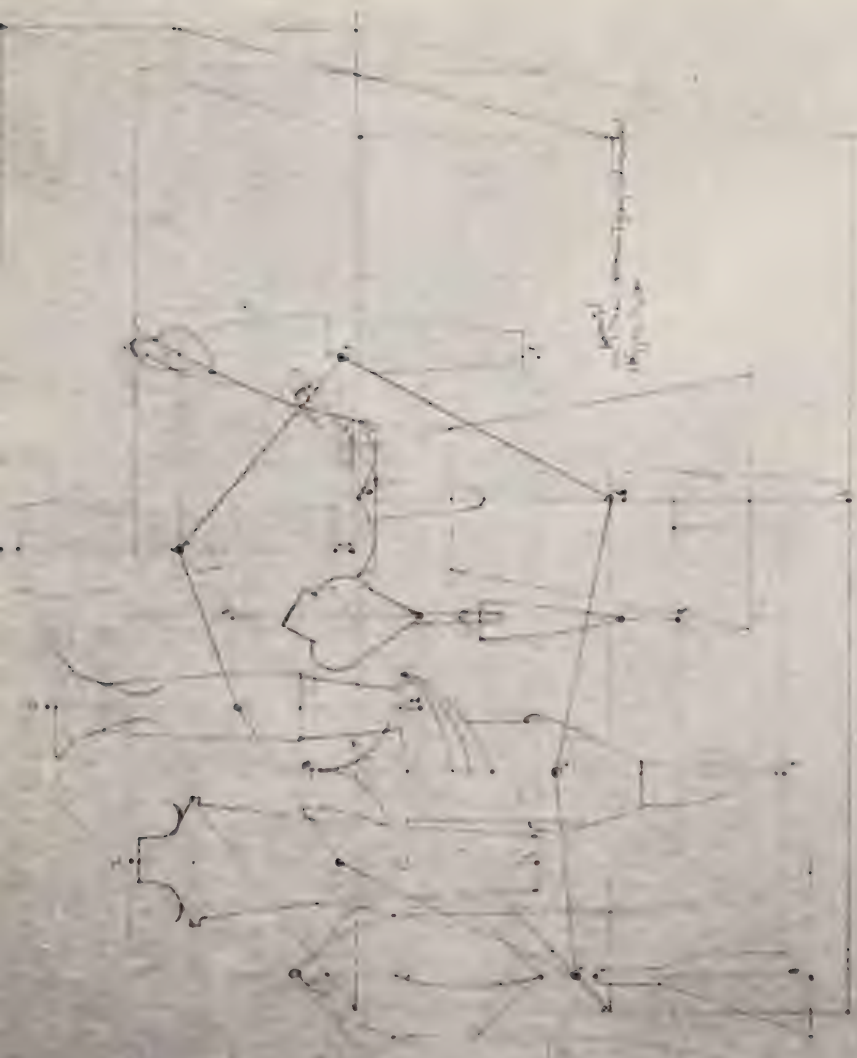
PARIS

EUGÈNE FAJUELLE ÉDITEUR

11, Rue de Grenelle, 11







1. *apollonius circle*
 2. *center of mass*
 3. *centroid*
 4. *orthocenter*
 5. *circumcenter*
 6. *incenter*
 7. *excenter*
 8. *centroid*
 9. *centroid*
 10. *centroid*

dans une direction puis dans la direction inverse ». (M.D.S., pp. 38-39.) Suit un développement où est évoquée la possibilité de deux engendrements symétriques qui aboliraient les notions de gauche et de droite. Le résultat serait : « L'intérieur et l'extérieur peuvent recevoir une semblable identification, mais l'axe n'est plus vertical et n'a plus d'apparence unidimensionnelle. »

De telles réflexions sur les illusions des sens où un monde unidimensionnel est tantôt perçu comme bidimensionnel, tantôt l'inverse, ces paradoxes optiques à la Mœbius qui, par extrapolation, conduisent à l'idée d'une quadrimensionnalité des formes visibles, sont directement inspirées de Pawlowski.

« Que pourrait être, demande ce dernier, une déformation optique dans un monde à deux dimensions ? Une vérité supérieure. » Et il commente : « Supposons que nous appartenions à un monde à deux dimensions et que notre œil (...) ne puisse concevoir que des surfaces planes. Voici un signal carré que l'on fait tourner devant nous d'un quart de tour. Nous constatons qu'il s'aplatit progressivement en forme de losange irrégulier, puis s'évanouit complètement, laissant la place à une ligne droite. Peut-être annoncerons-nous gravement que ce plan s'est réduit à l'infini, peut-être dirions-nous qu'il n'appartient plus qu'à un monde à une dimension ? Qu'advierait-il alors si un penseur, imaginant le monde à trois dimensions, annonçait

que, non seulement le carré primitif subsiste, mais que sa révolution a engendré un monde plus vaste et plus compréhensif ? Les défenseurs de la réalité le tiendraient sans doute pour un fou. » (P. 30.)

Pawlowski accompagne sa démonstration de figures : des carrés et des cercles vus en perspective. Or, ces schémas, irrésistiblement, évoquent la figure du *Grand Verre* connue sous le nom des *Témoins oculistes*...



Décrivant ces *Témoins*, Duchamp leur consacre une note qui se trouve encore être un écho direct des lignes de Pawlowski que nous venons de citer : il y parle de « l'effet du système Wilson Lincoln (c'est-à-dire semblable aux portraits qui, regardés de gauche donnent Wilson, regardés de droite donnent Lincoln). Vue de droite, la figure pourra donner un carré par exemple de face et vue

de droite⁷, elle pourra donner le même carré vu en perspective ». (M.D.S. p. 85.)

Cette même note est précédée de quelques lignes qui paraissent à l'abord assez obscures : « Renvoi miroirique : chaque goutte⁸ passera les trois plans à l'horizon entre le perspectif et le géométral de deux figures qui seront indiquées à ces trois plans par le système Wilson-Lincoln, etc. »

Par ces deux termes de « perspectif » et de « géométral », il semble que Duchamp veuille signifier une opposition fondamentale chez lui qui serait celle du point de vue selon lequel on envisage une même figure : tantôt comme représentation conventionnelle sur un plan d'un volume selon les lois de la perspective, tantôt comme figure prise dans sa matérialité d'image bidimensionnelle, sans référence à un objet extérieur.

C'est-à-dire tantôt envisagée par un observateur dont la position serait celle d'un habitant de la troisième dimension qui rétablirait son relief, tantôt par un observateur qui, vivant dans un plan — comme les héros de *Flatland* — la saisirait en elle-même, sans « comprendre » à quoi elle renvoie.

« Nous avons dit quelles seraient les suppositions d'un observateur qui, dans un monde à deux dimensions, verrait un signal carré s'allonger en losange, puis se réduire à l'infini sans se douter

7. Lapsus évident pour « vue de gauche ».

8. C'est-à-dire les gouttes de « l'éclaboussure ».

qu'il tourne dans la troisième dimension. » (G. de P., pp. 36-37.)

Mais, si en renversant la démonstration, du « géométral » on passe au « perspectif », on peut de même imaginer que la figure tridimensionnelle puisse à son tour « tourner » dans une nouvelle et invisible dimension qui serait la quatrième.

Aussi bien, cette opposition du « perspectif » et du « géométral », il semble que Duchamp la complète par une seconde : celle qui confronte ce qu'il appelle « l'apparence » à ce qu'il appelle « l'apparition ». L'apparence, c'est « l'impression rétinienne » (M.D.S., p. 42), soit la façon dont les objets nous sont donnés dans un continuum tridimensionnel, autrement dit ce sont les phénomènes, les ombres portées de la caverne. Leur « apparition », si on lit Duchamp attentivement, semble être le mécanisme même par lequel cette apparence prend corps, c'est-à-dire, pour user d'un terme cinématographique et, toujours dans cette optique néo-platonicienne, leur projection même (envisagée comme action de projeter, non comme effet).

Ainsi parle-t-il d'apparition « négative », ce mot entouré d'un trait rouge et portant suscrit : « en négatif ». L'idée semble ici que tout objet — insaisissable dans son essence, dans sa positivité d'être quadridimensionnel — ne peut que se projeter en négatif et s'inverser par le phénomène même de sa projection.

D'une part, parce que ses qualités sensibles

se voient réduites (« aplaties ») par le fait d'être projetées (du monde de la quatrième dimension dans le nôtre, de la même façon que la projection d'un solide sur un plan est la réduction de ce solide au plan) et aussi parce que la figure projetée, comme en miroir, inverse ses données : la gauche devient la droite, le haut le bas, mais aussi bien le relief devient un creux, puisque la projection est ici celle d'un volume (tridimensionnel) et le creux devient une bosse : ce qui se profile ici, c'est l'idée fondamentale au *Grand Verre*, du « moule ».

En effet, si la projection d'un objet à trois dimensions sur un plan donne une figure plane vue en perspective, qui se trouve être en quelque sorte la « matrice » du volume, son schéma, son modèle, de même la projection d'une entité imaginaire à quatre dimensions dans un monde tridimensionnel ne peut à son tour se présenter que sous la forme d'un objet tridimensionnel qui sera son *moule*.

Le moule est la projection en négatif d'une entité à quatre dimensions tout comme la figure en perspective est la projection d'un solide à trois dimensions.

Le moule tridimensionnel est la matrice (la projection) d'une entité quadridimensionnelle, tout comme la figure bidimensionnelle est la matrice (la projection) d'un objet à trois dimensions. Et, de la même façon que la projection d'un solide sur un plan, lue par un observateur vivant dans un

monde à deux dimensions ne serait pas « comprise » par lui — il n'y verrait qu'une figure plate et non pas la représentation d'un volume — et lue par un observateur vivant dans un monde à trois dimensions, serait redressée comme référence à un volume, de même le moule, qui, pour nous, n'est qu'un objet tridimensionnel, s'il était perçu par un observateur de la quatrième dimension, pourrait en quelque sorte briser son apparence et donner naissance, en positif, à un objet quadridimensionnel dont il n'est que la projection ou la matrice.

En fait, si l'on suit cette démonstration jusqu'au bout, cela veut dire que tous les objets qui nous entourent ici-bas ne sont que les moules d'autres objets qui nous demeurent invisibles, bornés que nous sommes par les limites du monde tridimensionnel. Si nous pouvions par l'intuition accéder à la quatrième dimension, ces moules « éclateraient » sous nos yeux pour délivrer les formes qu'ils détiennent cachées.

Dans les notes d'*A l'Infinitif*, Duchamp se montrera plus explicite qu'il n'a jamais été sur ces rêveries platoniciennes : « Chaque corps tridimensionnel ordinaire, encrier, maison, ballon captif, est la perspective portée par de nombreux corps quadridimensionnels sur le milieu tridimensionnel... Il faudrait déterminer, construire, ceux qui sont la projection d'un seul corps quadridimensionnel.... »

Si la projection d'un corps tridimensionnel

sur un plan peut se faire, en effet, sous différents angles et donner naissance à autant de figures qui seront perçues, selon une lecture « géométrale » comme autant d'entités distinctes — ainsi un observateur vivant dans un monde à deux dimensions ne serait pas en mesure de comprendre que les diverses anamorphoses d'un portemanteau, comme on le verra un peu plus loin, renvoient en fait à une seule et même réalité qui est ce portemanteau, mais interpréterait ces déformations comme autant d'objets singuliers, sans lien entre eux — *a fortiori*, un corps quadridimensionnel peut-il donner naissance, une fois réduit à ses diverses apparences tridimensionnelles, à autant d'objets qui nous apparaîtront singuliers, alors qu'ils ne sont en fait que les modulations formelles d'un même être. Le problème posé par Duchamp est alors : avec le maximum d'« adresse », existe-t-il un point obligé par lequel coïncideraient l'apparence et l'apparition, un sas en quelque sorte de communication entre le monde quadridimensionnel et le nôtre ?

On peut alors livrer cette loi qui gouverne les formes des objets qui figurent dans le *Grand Verre* : *l'apparence d'un objet à n dimensions, c'est son apparition dans un monde à $n-1$ dimensions.* « Le moule, écrit Duchamp, d'un objet en chocolat est l'apparition *négative* du plan à une ou plusieurs courbures) générateur (...). L'apparition *négative* déterminée pour la forme colorée conventionnelle, par la perspective linéaire, *p.ax*, mais

toujours dans un milieu à $n-1$ dimension pour un objet à n dimensions... » (M.D.S., p. 92.)

Achevons la démonstration : c'est dans cette même note, à la suite des lignes que nous venons de citer, que Duchamp met en œuvre un troisième type d'opposition : les couleurs *natives* et les couleurs *apparentes*. Selon notre démonstration, cela signifie que les premières ressortissent à l'apparition et les secondes à l'apparence. Il y aurait d'une part, une source de lumière, toujours invisible bien entendu, et il y aurait d'autre part la matérialisation de cette lumière (la « masse éclairée »). (M.D.S., p. 93.)

Nous sommes bien là dans une spéculation néo-platonicienne, appliquée d'une part à des formes, de l'autre à des couleurs. Toute forme n'est que la projection ici-bas d'un objet dont l'essence nous demeure insaisissable ; toute couleur n'est que l'apparition négative d'une source lumineuse qui demeure cachée.

Ces rêveries sur la lumière et sur les couleurs, comment ne pas les mettre en parallèle avec celles qui se sont développées au Moyen Age, dans les cercles platonisants de Chartres et d'Oxford, autour de Robert Grosseteste par exemple, et dont à la même époque l'illustration plastique nous est donnée par le développement des grandes verrières gothiques ?

Or, considérons la structure matérielle de la *Mariée* : d'un côté, c'est un verre et de l'autre les figures peintes qui y figurent sont cernées par des filets de plomb. Le *Grand Verre* est un vitrail des temps modernes...

Sidney Janis avait, d'une certaine façon, raison : le *Grand Verre* possède une connotation religieuse, mais non pas par son iconographie, mais par sa structure matérielle et par l'idéologie idéaliste que celle-ci supporte. La transparence du *Grand Verre* est l'ombre portée d'une réalité supérieure.

praxis perspectivae

Il est temps d'établir ici un parallèle avec une autre œuvre. En 1918, avec la toile intitulée *Tu m'*, Duchamp fait son adieu définitif à la peinture. Mais, en même temps, il y donne une illustration simplifiée de ce que deviendra le projet du *Grand Verre*, une première incarnation de cette hantise platonicienne qui est sienne selon laquelle toute apparence ici-bas ne serait que l'ombre portée d'une réalité supérieure.

Comme nous restons avec ce tableau dans un « Flatland » à deux dimensions, le moyen d'évoquer cette « vérité supérieure » selon les termes de Pawlowski, qui serait « une déformation optique dans un monde à deux dimensions », c'est de déformer les projections mêmes des objets. Le tire-bouchon, le portemanteau, la roue de bicyclette sont les ombres projetées d'objets réels, mais ce sont aussi des figures *anamorphotiques*. Elles sont

construites selon des axes de perspective qui ne sont plus normaux au plan de la toile, comme c'est la règle de « construction légitime », mais tangentielllement à lui. En fait, on assiste là à une multiplication des points de vue qui dissout la représentation, qui ruine la convention du système perspectif normal (la boîte d'Alberti) et qui inverse, ce faisant, le rapport du visible et de l'invisible, du signifiant et du représenté, du tableau enfin et de son « regardeur ». C'est bien, en effet ici, littéralement, « le regardeur qui fait le tableau » puisque c'est de sa position par rapport à lui que dépend la lecture des figures portées sur le tableau.

Ce qui est en fait montré dans *Tu m'* c'est l'inverse de ce que Duchamp avait imaginé dans les toiles proto-futuristes de 1911 où, face à un observateur fixe, se déroulaient sur la toile les phases successives d'un corps en mouvement. Ici, face à des corps immobilisés, c'est au contraire l'observateur qui doit successivement occuper des positions différentes s'il veut « redresser » les figures qui lui sont proposées.

On a là une première approche, naïve en quelque sorte, de la parole de Pawlowski selon laquelle, pour échapper au naturalisme et « ouvrir des possibilités sur une nouvelle façon de penser, (il faut) modifier la place de l'observateur par rapport à ce qu'il observe » (G. de P., p. 10).

A cette même problématique, le *Grand Verre*

allait cependant apporter une solution plus « élégante », comme on dit en mathématique. A défaut de pouvoir multiplier les axes perspectifs à l'infini, ce que Duchamp finit par anamorphoser et dissoudre, c'est le plan même de la toile. Le support opaque se distend, s'aplatit, disparaît, n'est plus visible qu'à partir d'un angle idéal qui serait celui d'un observateur situé dans une autre dimension. A sa place, se dresse le Verre, écran transparent à travers lequel le regard passe indifféremment, sans être soumis à tel ou tel axe de perception.

Mais alors que dans le cas d'un plan perspectif et opaque (toile) ce sont les anamorphoses qui rompaient son unité, dans le cas d'un support transparent, c'est au contraire, selon un apparent paradoxe, la perspective la plus rigoureuse qui va jouer : celle des objets projetés depuis la quatrième dimension.

Inversion nécessaire selon laquelle, à partir du moment où le support n'impose plus son point de vue, ce sont les figures projetées qui doivent imposer le leur.

Quant au phénomène de distorsion, il est toujours présent mais ce sur quoi il va s'exercer, ce ne sera plus sur les ombres projetées des objets (leurs anamorphoses) mais, à l'intérieur du cadre perspectif rigoureux dans lequel ces objets font leur « apparition », ce sera sur les lois physico-chimiques qui régissent leur fonctionnement, à littéralement parler des *analôgon* : « ... dessin

(en moule) d'une réalité possible en distendant un peu les lois physiques et chimiques... »

De même ainsi que dans l'espace à deux dimensions, l'anamorphose, par la multiplication qu'elle opère des points de vue, ruinant l'unité du plan normal au regard par la confusion de plans tangentiels, semble ouvrir un espace « autre », de même, dans l'espace du *Verre*, la perspective semble induire une visée supérieure.

Autrement dit, selon la logique développée par Duchamp, la perspective joue, par rapport à l'anamorphose, le même rôle dans le rendu des figures que le moule joue par rapport à la représentation plane dans la typologie de ces figures mêmes.

De là que la rigueur des schémas perspectifs du *Grand Verre* — ou plus exactement, et nous reviendrons sur cette distinction, des schémas de sa moitié *inférieure* — semblent participer de « l'inquiétante étrangeté » qui se dégage de certaines œuvres des « perspectiveurs » de la Renaissance et de l'âge classique et Duchamp s'inscrire, à l'époque contemporaine, dans le droit fil d'une tradition de spéculation mathématico-philosophique illustrée avant lui par les « perspectives curieuses » d'un Père Dubreuil ou d'un J. F. Niceron. Le *Grand Verre*, comme son tableau *Tu m'*, comme plus tard ses expériences optiques de rotores-reliefs ou bien encore ses vues binoculaires où il tentera d'obtenir la sensation d'une troisième dimension fictive,

tout cela participe, chez quelqu'un qui a si vivement avoué son mépris du plaisir rétinien, d'une singulière et continue curiosité pour les lois de la vision.

(Comment d'ailleurs ne pas remarquer que sa dernière œuvre, *Etant donnés* 1° *La Chute d'eau* 2° *Le Gaz d'éclairage* marque la curieuse résurgence, dans cette seconde moitié du XX^e siècle, d'un problème qui avait longtemps occupé les perspecteurs de l'âge classique ? Sorte de « peep-show » géant, traité en grandeur nature, il évoque inmanquablement, avec ses deux œilletons et son espace cubique et clos, ces boîtes à perspective que se plaisait à construire, dans la seconde moitié du XVII^e siècle aux Pays-Bas, un Samuel Van Hoogstraeten, ce qui confirmerait encore, si besoin était, que la dernière œuvre de Duchamp est bien le pendant figuratif du *Grand Verre*, sa transposition en termes réalistes, littéralement la mise en images de ce qui, dans le *Grand Verre*, est une mise en perspective.)

Mais l'inquiétante étrangeté qui se dégage du *Verre*, c'est aussi celle qui, née de l'extrême précision du dessin perspectif de sa moitié inférieure, cerne un vide, marque la place de cette dimension « absente » ou négative, cette (-1) dimension grâce à laquelle peut précisément s'effectuer l'« apparition », la projection du *Verre*, tout entier conçu comme un « moule ». Comme si, dans le système représentatif de Duchamp, la quatrième dimension

occupait la place qu'occupe, dans le système de la représentation classique, par exemple, dans *Les Ménines*, le Roi ?

« Le *Grand Verre*, confiera-t-il à Cabanne, constitue une réhabilitation de la perspective qui avait été complètement ignorée, décriée... La perspective, chez moi, devenait complètement scientifique. » (P.C., p. 65.)

Mais, disant cela, il reprenait là aussi une idée largement répandue dans le *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension*, selon laquelle la perspective est un outil privilégié pour induire le sentiment d'une réalité supérieure. Dans un chapitre intitulé « La perspective est plus proche de notre conscience que le plan », Pawlowski écrivait ainsi : « Un architecte imagine un monument (...), il le conçoit égal et équilibré (...) la géométrie et le calcul lui fournissent tout aussitôt les formules répondant à cette intuition (...). Un peintre vient ensuite avec son chevalet prendre une vue du monument, et tout de suite s'impose à son esprit la nécessité de le dessiner en perspective : la géométrie et l'arithmétique, qui sont bonnes filles et mangent à tous les râteliers, traduisent immédiatement ses désirs en formules et lui donnent, avec la même certitude, une élévation toute différente (...)

« Mais, direz-vous, la réalité est du côté de l'architecte et le « trompe-l'œil » du côté du peintre. Qu'en savez-vous, si ce n'est par l'expérience

de vos sens, comme le mot *trompe-l'œil* l'indique, et qui vous dit que la perspective ne vous ouvre pas tout justement un domaine plus réel, plus élevé et plus universel en matière d'art ? » (Pp. 27-28.)

Une telle réhabilitation du trompe-l'œil perspectiviste en 1912 ne pouvait être appréciée que par quelqu'un qui avait compris que la perspective, en effet, parce qu'elle est pure « *cosa mentale* », est bien plus apte à réintroduire l'intelligence dans la peinture que la répudiation qu'en ont faite les mouvements modernes, de l'Impressionisme au Futurisme. Car elle porte en elle, comme le laisse entendre Pawlowski, un élément d'étrangeté qui en fait le domaine élu de l'imaginaire.

Remarquons toutefois que cette perspective, comme on l'a dit, ne règne en maîtresse que sur la moitié seulement du territoire du *Grand Verre* : la partie inférieure. Broyeuse, Chariot, Ciseaux, Témoins oculistes sont dessinés comme autant de figures emblématiques de la perspective. La partie supérieure, par contre, lui échappe : on ne peut dire que la Mariée ni la Voie Lactée sont vus « en perspective ». En fait, leur point de vue « échappe ».

Autrement dit, la surface du *Verre* n'est pas un espace isomorphe. La moitié supérieure n'obéit pas aux mêmes lois que l'inférieure (remarquons au passage qu'un support traditionnel comme la toile n'aurait pas permis ce jeu).

On sait, en fait, que les formes de la partie supérieure ont été déterminées par le *hasard* : les pistons de la « Voie Lactée », par les photographies d'un morceau d'étoffe blanche agité par le vent devant une fenêtre, les points des *Tirés* par les impacts de neuf allumettes à la pointe trempée de couleur fraîche, projetée par un canon miniature. Figures aléatoires : nous sommes ici dans le domaine du « toujours possible ».

Dans la partie inférieure au contraire, nous sommes dans le domaine de la nécessité : « Par la perspective (ou tout autre moyen conventionnel, canons...), les lignes, le dessin sont « *forcés* » et perdent l'à peu près du « toujours possible » avec en plus l'ironie d'avoir *choisi* le corps ou objet primitif qui devient *inévitablement* selon cette perspective (ou autre convention). » (M.D.S. p. 49).

L'impression que donne la moitié inférieure du Verre est bien, en effet, celle d'une précision douloureuse comme si la perspective y avait été « forcée ». Les raccourcis de la Broyeuse et du Chariot sont exagérés. Il s'agit bien là, selon l'expression, de « forcer les apparences », c'est-à-dire de faire que l'« apparition » se coule, se manifeste à travers un point et un seul.

Dans la partie supérieure au contraire, les formes sont comme lâches et abandonnées à elles-mêmes. La Voie Lactée s'étale comme une flaque d'eau, ou bien puisqu'elle est traversée de « pistons », comme un nuage de gaz en expansion...

Dans la partie supérieure, nous sommes dans le royaume du contingent, dans la partie inférieure dans le royaume de la nécessité. Cette dernière, aussi bien, est réservée au fonctionnement d'une machinerie, à la mise en œuvre de métaux qui, ainsi contraints par les lois perspectives, n'auront pas de plus grand désir que de « s'émanciper ». La partie supérieure au contraire, relève du domaine de l'organique ou du biologique, soumis à de perpétuelles métamorphoses, comme si le point de vue changeait indéfiniment et qu'il n'y eût pas possibilité d'appréhender une forme dans sa réalité : flux continu d'apparences « libres » dont le déchiffrement, la délimitation ne peuvent être que l'effet du hasard.

Ces « renvois miroiriques », comme dit Duchamp, cette rigueur tout ironique dans ce jeu du fortuit et du nécessaire, toute une arithmétique enfin prétend la fonder.

Là encore, Duchamp semble avoir entendu Pawlowski. « Les mathématiques, dit ce dernier, comme les beaux-arts ne sont qu'une figuration algébrique de la réalité ; mais, tandis que les beaux-arts résument des relations de qualité empruntées à la vie même, les mathématiques ne conçoivent que des relations de quantité basées sur le jeu convenu par avance des chiffres. » (P. 26.)

Cette opposition entre mathématiques et

beaux-arts, c'est celle que Duchamp cherche à réduire, lui qui prétend alors s'écarter de l'« expression conventionnelle en peinture » au profit d'un dessin « mécanique », d'une peinture de « précision », et finalement d'une « beauté d'indifférence » (M.D.S., p. 40) et qui, plus tard, confiera à Cabanne : « J'avais travaillé huit ans sur cette chose qui était voulue, volontairement établie, avec des plans exacts » (P.C., p. 23), phrase où se retrouve l'idée de Pawlowski d'un « jeu convenu *par avance* des chiffres » et qui explique peut-être aussi bien que Duchamp ait eu l'intention d'appeler son *Grand Verre* « un retard en verre ». Ce curieux intitulé, on le rapprochera d'une remarque faite en 1935 à Walter Pach selon laquelle « Tout tableau doit exister *avant* qu'il soit sur toile et il perd toujours quelque chose quand il est transformé en peinture¹. »

Une telle esthétique, qui suppose à toute œuvre une sorte de modèle préexistant dont tous les détails auraient déjà été déterminés n'est pas sans évoquer la phrase fameuse du Dominiquin à ses élèves : « Que le tableau soit peint dans votre tête avant que de l'être sur la toile. » Elle rappelle une fois encore l'idéalisme de Duchamp (qui,

1. « Every picture has to exist before it is put up on canvas and it always loses something when it is turned into paint », cit. par Walter Pach, *Queer Thing Painting*, New York, 1935.

combiné à sa défense et illustration de la perspective en fait paradoxalement, sous tant d'audaces novatrices, un continuateur du classicisme !) cette volonté de se référer constamment à un modèle, un prototype dont l'œuvre achevée ne serait en quelque sorte que la reproduction, mais encore, elle évoque une fois encore, ce mécanisme du *Grand Verre*, selon lequel il n'est en quelque sorte qu'une projection « retardée », la copie différée (et différant !) d'un original insaisissable.

En attendant, le moyen de mathématiser le sensible, c'est aussi bien d'humaniser la mathématique. Pawlowski : « Le calcul est anthropomorphe (...) Quel plus beau monument élevé en dehors de l'homme à l'image de l'homme pourrait-on trouver que l'édifice mathématique ? Basé sur le chiffre 1, le seul que nous trouvions dans notre conscience, il se compose de ce chiffre réduit reproduit à l'infini autour de nous comme dans un jeu de glace. » (P. 26.)

Et Duchamp, semblablement : « Je m'intéressai au nombre 3 pour l'utiliser comme une sorte d'architecture du Verre (..). Le chiffre 1 est l'unité, le chiffre 2 est le couple, et le chiffre 3 est la foule. En d'autres termes, pour moi, vingt millions ou trois, c'est la même chose². »

2. Cité par A. Schwarz, *Duchamp*, Paris, 1969, p. 23.

Spéculation donc qui porte bien sur un chiffrage symbolique du monde, non sur son dénombrement, selon une sorte de mathématique élémentaire où, dépassées l'unité ou la dyade, on est déjà dans l'innombrable. Mathématique binaire qui reflète les préoccupations sans cesse manifestées chez Duchamp d' « axe », de « charnière », de latéralité, de gauche ou de droite, de symétries, d'homothéties, de « géométral » et de « perspectif », d' « apparence » et d' « apparition », bref qui permet tous ces « renvois miroiriques » (Duchamp), « reproduits à l'infini autour de nous comme dans un jeu de glaces » (Pawlowski) et qu'en effet, la spéculation — le jeu spéculaire — du *Grand Verre* fonde et entretient.

de vanitate scientiarum

Rien de très sérieux pourtant dans cette spéculation, dans cette mathématique, dans ces tracés régulateurs. Nous sommes plus ici dans l'analogique que dans la logique. « Physique amusante » dit Duchamp : les notes ont été écrites en vue d'un « tableau hilarant », d'une œuvre régie par « causalité ironique ». (M.D.S., p. 40.)

Plus tard, dans ses entretiens, il commentera encore cette attitude. A Jean Schuster, il dira que si l'ensemble du *Grand Verre* participait d'une attitude à l'égard des machines, cette attitude était « nullement admirative mais ironique¹ ». A Pierre Cabanne : « Cela m'intéressait d'introduire le côté exact et précis de la science (...). Ce n'est pas par amour de la science que je le faisais, au con-

1. *Le Surréalisme, même, op. cit.*

traire c'était plutôt pour la décrier, d'une manière douce, légère et sans importance. » (P.C., p. 67.)

Écoutons maintenant Pawlowski décrire la naissance de ce qu'il appelle « l'humour » dans le monde de la quatrième dimension qui, contre le naturalisme et le scientisme ambiants, accompagne « l'inévitable mouvement de réaction platonicienne » : « Les humoristes, individualistes irréductibles, affectèrent tout d'abord de s'intéresser prodigieusement aux conquêtes de la science, et de fait, ils s'appliquèrent à les étudier avec soin, une analyse impeccable étant au préalable la condition de toute bonne synthèse. Leur rigorisme dans l'application des règles fut celui de juristes et de sportsmen.

« Les humoristes étudièrent donc la nature, ils affectèrent de se montrer plus naturalistes, plus épris de découvertes que les savants eux-mêmes ; en quelques pas, ils atteignirent aux limites extrêmes du raisonnement scientifique et là ils affectèrent de ne point s'apercevoir qu'il pouvait avoir des limites ; ils continuèrent leurs analyses, leurs déductions dans le vide, ils démontrèrent ainsi, par l'absurde, quelles étaient les limites de la Science (...) *forts désormais de leur science acquise, ils purent entreprendre l'œuvre d'art qu'ils rêvaient.* » (Pp. 119-120.) On croirait voir là un résumé de l'évolution personnelle de Duchamp entre 1909 et 1912, sinon sa préfiguration : il annonce la démarche qui le conduira de ses

tentatives d'incorporer le mouvement et la durée dans ses tableaux de 1911 pour réchapper au naturalisme impressionniste et cubiste, et qui le fera fuir les discussions savantes de ses confrères théoriciens jusqu'au pressentiment de cet « autre chose » qui sera la géométrie métaphysique du *Verre*.

Pawlowski encore : « L'humour, sous sa forme consciente, naquit donc, par réaction contre l'absurde vanité des « certitudes scientifiques » à trois dimensions (...). Les matérialistes (...) ne comprirent pas un instant que l'humour était leur seul adversaire renaissant sous une forme nouvelle, mais prudemment masqué de bouffonnerie. » (P. 121.)

Il résume enfin : « L'humour, principe de limitation, donne sa vie au monde ; principe de contradiction, il nous permet de le comprendre (...). Ce fut le sens intime, enfin conscient de la quatrième dimension. » (P. 122.)

Dans son *Examen critique*, Pawlowski définit plus précisément ce qu'il entend par humour : « C'est la critique constante de ce que l'on croit être le définitif, c'est la porte ouverte aux possibilités nouvelles (...). L'humour ne s'applique pas seulement, comme on semble le croire, aux seules vanités de la vie courante, mais mieux encore, aux plus hautes recherches de l'esprit... » (Pp. 22-23.)

Une conception aussi élevée de l'humour, conçu d'abord comme une forme de raisonnement,

mais aussi et surtout comme une façon de vivre, voire comme une morale, n'est pas très éloignée de l'ironie selon Duchamp.

Aussi bien, Pawlowski précise-t-il : « L'humour, ce n'est pas le rire. Le rire est un tribunal social qui juge et condamne... » (P. 24.) Duchamp, semblablement précisera que l'ironie qui régit son *Verre*, est « un ironisme d'affirmation : différences avec l'ironisme négateur dépendant du Rire seulement. » (M.D.S., p. 41.)

On se trouve donc face à cette situation : un écrivain tout d'abord, un artiste ensuite, influencé par l'œuvre du premier, ont imaginé une œuvre dont la thématique semble tout entière un hommage à la science et au machinisme : roman de science-fiction chez l'un, représentation chez le second d'un mécanisme compliqué qui semble venu du futur, mais qu'ils l'ont imaginée moins pour rendre un hommage à cette science et à ce machinisme, que pour faire de leur thématique le prétexte d'un conte ironique, sorte de parabole swiftienne où l'apparente rigueur mathématique voile en fait un humour dévastateur.

En 1912, cette attitude tranchait suffisamment sur l'admiration béate de l'époque envers les merveilles de la science, pour qu'on la souligne. Le *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension* est

le premier récit de science-fiction qui, à la façon d'un conte de Voltaire, mette en doute l'optimisme en vigueur chez ses contemporains. De la même façon, le *Grand Verre* est la première œuvre empruntant au thème machiniste qui rompe radicalement avec l'exaltation forcenée de l'univers technologique, développée d'abord par les Futuristes italiens puis par les Futuristes russes.

En revanche, cherchant une solution de rechange à l'impasse où l'avaient conduit ses recherches sur la transcription du mouvement, Duchamp ne pouvait qu'être vivement intrigué par le *Voyage*, proche qu'il était d'une forme d'esprit tout en finesse et en agilité qui, assurément fascinée par les découvertes de la science, envisageait toutefois celles-ci, sinon avec inquiétude, du moins avec cet espèce de détachement, de distance, de curiosité amusée de celui qui se plaît à remettre tout en question, ne veut se reposer sur aucune certitude et pour qui « toute conclusion est une mort intellectuelle. » (G. de P., p. 22.) Quelqu'un encore chez qui la curiosité pour les découvertes de la science prenait surtout la forme d'une rêverie herméneutique, prétexte à une spéculation fantasque et débridée qui, sous l'apparente rigueur des raisonnements, l'amenaient finalement à considérer la littérature et les beaux-arts comme une sorte de Jeu suprême, capable d'ouvrir parfois de vertigineux aperçus sur une autre dimension du réel, en

ces moments précisément où le sérieux apparent du discours est rompu par l'invasion du mot d'esprit.

Comment, en effet, Rose Sélavy, l'auteur d'innombrables contrepets, n'aurait-elle pas été séduite, moins par l'Almanach Vermot comme on l'a dit que par l'auteur de ces lignes, écrites peu d'années après que Freud eut parlé des rapports du mot d'esprit avec l'inconscient : « Depuis le plus grossier calembour jusqu'à l'image poétique la plus belle, vous sentez obscurément la portée profonde de ces analogies, de ces comparaisons, de ces associations d'idées, de ces rimes, qui soulèvent comme un coin de voile épais qui nous masque les mystérieux rapports des choses et cette continuité formidable qu'est le monde... » (G. de P., p. 23.)

Comment Duchamp, qui venait de rompre en visière avec ses confrères, lassé du sérieux papal de leurs discussions théoriques, ne se serait-il pas réjoui de voir que ces lignes que nous venons de citer étaient part d'un paragraphe intitulé par Pawlowski : « Les Beaux-Arts ne sont admis que comme divertissement » — devise qu'on imagine assez bien qu'il aurait pu faire sienne, comme une pancarte à la porte de son atelier mise là pour écarter les importuns ?

Comment, à un moment où son problème était de supprimer en son œuvre toute notion de goût, n'aurait-il pas été attentif à l'un des chapitres

du roman qui s'intitule « L'assassinat du style ? ² ». De même qu'écrivant : « les généralités et les généralisations sont l'invention de tricheurs en chambre » (M.D.S., p. 12), il ne pouvait qu'acquiescer à ces assertions de Pawlowski selon lesquelles : « l'humour inquiète comme un anarchisme moral en s'attaquant aux "choses sérieuses" (...). Il paraît dangereux parce qu'il s'insinue dans les "choses sérieuses", dans les raisonnements admis qui sont le fondement même de la connaissance humaine pour les pousser jusqu'à l'absurde et en prouver, par eux-mêmes, la relativité ». (G. de P., pp. 23-24.)

Comment enfin n'aurait-il pas prêté la plus vive attention à quelqu'un qui pensait ainsi, tout naturellement, que la trouvaille d'un calembour et la découverte d'une nouvelle loi physique participent du même ordre de phénomène et ouvrent sur les mêmes espaces vertigineux, pour finalement conclure : « La quatrième dimension représente ce côté artistique de la vie (...). La certitude ? Mais elle est tout entière dans l'art subtil, mystérieux, mouvant et continu de la Vie, dans cette Quatrième Dimension, si rapprochée de nous qu'elle nous aveugle et nous empêche de la saisir. L'illusion consolante ? Elle est, au contraire, dans

thaumaturgus opticus

le jeu de glaces des mathématiques, même lorsque ce jeu de glaces nous éblouit... » (G. de P., p. 41.)

Ce jeu de glaces, c'est bien celui du *Grand Verre*.

6.

physica bouffa

Arrivé à ce point, on peut déjà souligner combien Duchamp, dans ces années 1912-1913 où il jette les bases du *Grand Verre*, est proche d'une certaine famille d'esprits. Cette familiarité, la plupart de ses commentateurs l'ont soulignée : sa « physique amusante » est proche de la pataphysique de Jarry, son goût pour les calembours proche des généalogies fantasques de Jean-Paul Brisset, ses machineries biomorphiques proches des inventions d'un Martial Canterel. Le problème demeure qu'à cette époque, rien ne nous permet d'affirmer qu'il ait lu, ni simplement pris connaissance des écrits de Jarry, de Brisset ou de Raymond Roussel — même si, de ce dernier, il a subi le choc « décisif » mais si bref, en 1911, de la vision des *Impressions d'Afrique*.

En revanche, le fait indiscutable est qu'il a lu, et très attentivement confirme-t-il, — « cela tra-

vaillait dans ma tête » — les élucubrations de Pawlowski. Or, à lire le *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension*, on y retrouve aisément le climat inimitable, le ton d'une époque, la saveur d'un certain esprit qui se trouvent chez Jarry (Jarry ? Pawlowski ne fut-il pas directeur du *Vélo* ? La coïncidence n'est peut-être pas de pur hasard...), Brisset et Roussel. En particulier, on y découvre le même goût pour le calembour et la philosophie farfelue que l'on trouve chez Brisset et chez Roussel. On y retrouve le même humour « noir », au sens anarchiste et non pas macabre du terme. On y retrouve enfin le même goût que chez Jarry ou chez Roussel pour des inventions fantasques et délirantes. Car bien sûr, ces métaux qui, chez Duchamp sont « émancipés », ce gaz pris d' « étourdissement » et qui se transforme en paillettes, cette densité qui « oscille », tous ces phénomènes sont étrangement voisins des prodiges forains qui se rencontrent dans le parc de *Locus Solus*, de ce sauternes qui, au contact de l'*aqua micans* se solidifie sous forme de petites boules jaunes, de ce rouleau de fin métal qui, chauffé, se transforme en une magnifique dentelle transparente, de ces tarots abritants des rouages microscopiques qui, maniés, provoquent autour d'eux de flamboyants halos, etc. L' « automobile » qui actionne le moteur de la Mariée n'est pas non plus sans évoquer le « résurrectine » qui fait se ranimer le cadavre de Danton... Mais il n'était pas besoin que

Duchamp ait lu *Locus Solus* — combien de personnes, au demeurant, entre 1914, date de sa parution quasi clandestine et 1923, ont-elles lu le livre de Roussel? — : les mêmes machineries fantasques se retrouvent chez Pawlowski.

Nous touchons ici au point essentiel de notre démarche. Il n'est pas suffisant de montrer une communauté de préoccupations « théoriques » (la quatrième dimension, le refus du naturalisme, la spéculation néo-platonicienne...) et morales (le rôle accordé à l'humour dans le traitement de la mathématique et des certitudes de la science) entre Pawlowski et Duchamp pour conclure à une influence certaine du premier sur le second. Tous ces traits, on vient de le dire, étaient trop dans l'air du temps. Par contre, des rencontres à un niveau plus concret, des coïncidences quant à des situations, des descriptions, des scènes entre le roman et le *Verre* pourraient conduire à la certitude que Duchamp a bien effectivement puisé tout ou partie de l'iconographie du *Grand Verre* et de son arrangement dans la lecture du *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension*.

On sait donc que l'un des traits les plus curieux de la morphologie du *Verre*, c'est la façon dont les éléments mécaniques s'y comportent : les

métaux y sont « émancipés », leur densité, aussi bien, est « oscillante », le gaz s'y voit pris d' « étourdissement » et se transforme en paillettes, etc. Bref, les lois physiques et chimiques les plus établies subissent ici des entorses multiples. Tout se passe comme si l'univers matériel des métaux et des gaz était la proie d'une anthropomorphisation : leurs composants y deviennent le siège de volontés, de caprices, de malaises qui en modifient les propriétés et les apparences. C'est aussi bien cette animation du monde métallique et gazeux, ce biomorphisme de son comportement qui ont conduit tant de commentateurs de Duchamp vers les explications alchimiques du *Grand Verre*, nonobstant le fait que son auteur ait avoué sa totale ignorance des mystères de l'alchimie.

La réponse, il est vrai, se trouve ailleurs que chez Nicolas Flamel, plus proche et moins... alambiquée.

Envisageons d'abord le cas de métaux « émancipés ».

On a vu déjà la raison « théorique » de ce désir de liberté : la « projection » des machines fabuleuses qui occupent la moitié inférieure du *Verre* depuis l'univers de la quatrième dimension dans celui de la troisième entraîne un « point de

vue » qui est « forcé », une réduction de la complexité formelle de ce que ces machines sont dans la quatrième dimension (des entités imaginaires inconnaissables puisque leurs formes y sont, dit Duchamp, « démultipliées ») à l'unicité du point de vue tridimensionnel. En conséquence, les métaux dont sont faites ces machines se trouvent « contraints » par ce passage d'un univers à un autre — c'est d'ailleurs la condition pour qu'ils soient « voyables ». Ainsi contraints, on peut comprendre qu'ils éprouvent, comme un ressort tendu aspire à se détendre, le besoin de s'émanciper.

Mais il y a une donnée plus concrète. L'un des chapitres les plus singuliers et les plus captivants du *Voyage* s'appelle « La Révolte des Machines » (chap. XXIX). Pawlowski imagine que dans cet univers de la quatrième dimension, et étant donné les lois qui le régissent, se produit une insurrection des machines qui se mettent à se comporter comme des êtres humains. Le thème, on le sait, allait connaître une singulière fortune dans la littérature de science-fiction : c'est celui de la révolte des robots contre leurs créateurs. Une impression de profonde inquiétude se dégage cependant du passage. Car il s'agit ici de machines en révolte, et non pas de robots. Qu'un androïde se révolte contre l'homme qui l'a conçu, ce fantasme est, à tout prendre, moins inquiétant que celui d'une machine, à l'apparence radicalement étrangère à la morphologie humaine, qui se mettrait à se comporter

comme un être humain. Comme si la création, dans les romans de science-fiction postérieurs à Pawlowski, de la figure du robot avait neutralisé — en donnant littéralement forme humaine à cette révolte — ce qu'il peut y avoir de profondément troublant pour l'esprit à concevoir qu'un univers totalement étranger dans ses formes à l'univers biomorphique, se conduise comme un organisme humain.

« Les ingénieurs savaient, depuis de longues années déjà, de quelle vie étrange et inconnue était animé le métal, comment on pouvait l'empoisonner, le fatiguer outre mesure, le stimuler comme l'étain ou le platine par exemple, avec du carbonate de soude, ou le calmer avec du bromure et du chloroforme.

« On n'ignorait point non plus comment une barre de fer, après avoir reçu un choc ou subi une brusque dilatation en une place quelconque, réparait sa substance et devenait à cet endroit précis beaucoup plus forte, de même qu'un os cassé dans le corps humain devient plus résistant là où il se ressoude.

« Cependant, on n'avait jamais été jusqu'à attribuer à la matière une vie véritable analogue à la vie des plantes et des animaux, et l'on se demandait avec angoisse si de nouvelles et inquiétantes découvertes n'allaient pas être faites à ce sujet.

« (...) Ces constatations avaient été renforcées, dans les derniers temps, par de curieuses

observations faites sur des machines perfectionnées. Les métaux particulièrement travaillés que l'on employait pour leur construction, renforcés, doublés de nombreuses matières chimiques, étaient devenus des sortes d'organisme véritablement nouveaux, capables d'engendrer des phénomènes jusque-là imprévus. La perpétuelle transmission de courants électriques et le choc d'ondes hertziennes avaient pourvu ces métaux ultra-modernes de qualités plus curieuses encore. On avait même observé, dans certains cas, de véritables maladies volontaires, se produisant dans les machines, quelque chose comme des vices, identiques à ceux qui décimaient jadis la classe ouvrière. Sans doute ne s'agissait-il pas, à proprement parler, d'alcoolisme ou de tuberculose, mais bien de tares analogues.

« En raison de curieuses affinités on avait remarqué que certains aciers, lorsqu'ils étaient à proximité de certains corps chimiques qui leur plaisaient, s'en appropriaient des parcelles à distance, en faisaient un abus qui ne tardait pas à influencer sur leur propre organisme (...). D'autres machines semblaient douées de mobilité : on remarquait d'inquiétants déplacements de matière : des bosses se produisaient sur certains points de la surface, des creux en d'autres. Indéniablement, un travail moléculaire se faisait dans telle ou telle direction (...). Il y eut enfin, comme dans le cas de cancer ou de fibrome, des transformations moléculaires de la matière, des transmutations de métaux

qui eussent enchanté les alchimistes d'autrefois (...). Ce fut bientôt dans l'usine un véritable affolement, précurseur de la révolte définitive. Certaines machines devinrent comme ataxiques, d'autres furent affligées du mal de Pott (...). On sentait qu'un travail sourd et angoissant se préparait dans toute l'usine, comme une grève générale, comme une révolte de la matière enfin libérée. » (Pp. 164 à 166.)

On nous pardonnera une citation aussi longue. Elle était nécessaire à évoquer le climat très particulier qui se dégage du roman de Pawlowski, dans son curieux mélange de bouffonnerie raisonnante et d'apocalypse farfelue.

Cette physique en folie est bien proche des grands désordres physico-chimiques dont les matériaux du *Grand Verre* sont la proie.

Ce métal « libéré », qui n'agit plus que selon ses propres caprices, est bien le parent en effet de ce métal « émancipé » qui, dans les *Notes* apparaît dans les *Lois, Principes, Phénomènes* (M.D.S., p. 41) et réapparaît encore dans les lignes sur le *Chariot-Traîneau-Glissière*. (M.D.S., pp. 74, 75.) Métal qui semble délivré de toute pesanteur « dans le sens horizontal », ce qui permet au frottement du patin sur le rail, au lieu de se changer en chaleur, d'être « transformé en force de retour égale à la force d'aller » (M.D.S., p. 74), selon le phénomène de « l'inversion de frottement » (*id.*).

Encore faut-il noter comme autre phénomène

anthropomorphique de ces métaux capricieux, le « *Principe de densité oscillante*, propriété du corps des bouteilles de marque » (p. 82). Note précisée plus loin au paragraphe sur les *Poids*, concernant la glissière : « par condescendance, ce poids est plus dense à la descente qu'à la montée » (p. 78) : propriété remarquable d'un métal doué d'assez d'ironie pour qu'un jeu de mot sur sa condescendance lui donne assez de légèreté (d'esprit) pour remonter plus vite qu'il ne descend !

Quant à la densité oscillante, Duchamp revient aussi sur elle pour la commenter en disant que « la *Composition moléculaire* des bouteilles à cul de plomb (est) telle qu'il est impossible d'en calculer le poids ». Cette « densité très forte (est) en perpétuel mouvement non pas fixe comme celle des métaux (...). C'est vraiment cette densité oscillante qui exprime la liberté d'indifférence » (p. 82) : on est là, en vérité, tout proche de ce « travail moléculaire » dont parle Pawlowski, qui se fait « dans telle ou telle direction », déterminée par une sorte de tropisme du métal, par son appétence pour tel ou tel « produit chimique », très proche de ces « déplacements de métal » qui préparent « une révolte de la matière ainsi libérée ».

La référence à l'alchimie qu'on trouve dans le passage cité est également un point important. Cette référence intervient en plusieurs endroits du livre. Les phénomènes qui se passent dans l'univers de la quatrième dimension, dit Pawlowski, ressem-

blent à des opérations alchimiques. C'est de ces descriptions aussi bien, et sans doute d'elles seules, que viendraient les connotations alchimiques du *Grand Verre* où la plupart de ses exégètes ont voulu voir la clef de l'œuvre.

Mais c'est la fin du chapitre qu'il faudrait encore citer lorsque les blocs de matière ainsi libérés, « chargés d'électricité », sont irrésistiblement attirés par le « dépôt des membres humains » et se mettent à « galvaniser tous ces membres en réserve, qui se mirent à parler, à marcher et à s'échapper dans toutes les directions ». (G. de P., p. 167.)

Ces accouplements monstrueux de métaux et d'organes, ces prothèses farfelues de machines et de membres, ces greffes en délire sont-ils si éloignés de cette union impossible d'une machine célibataire et d'une mariée dont le *Grand Verre* raconte les péripéties ?

Plus insolite encore que celui du métal, le comportement du « gaz » qui circule dans le *Grand Verre*, « gaz d'éclairage » dit Duchamp, mais aussi bien peut-être « gaz hilarant », hilarant au même titre que le tableau tout entier, du nom de ce protoxyde d'azote dont on parlait beaucoup dans

les années 10 et qu'on utilisait pour endormir les patients au cours d'opérations chirurgicales.

Quelles mystérieuses opérations est-il ici chargé d'adoucir par son pouvoir d'hilarité ?

Suivons-le, à nouveau, dans son circuit compliqué : d'abord moulé par les moules mâliques, il passe ensuite dans les tubes capillaires et subit, durant ce passage, des transformations physiques ; par « phénomène d'étirement dans l'unité de longueur », il se solidifie en longues « baguettes élémentaires » qui vont ensuite se briser « en paillettes de gaz congelé ». A leur sortie des tubes, ces paillettes sont arrêtées par les tamis. C'est à partir de ce moment-là que le gaz se met à se comporter comme un être humain. Les paillettes, par leur passage à travers les tamis, commencent par perdre leur individualité. Elles subissent un « *étourdissement* provisoire », une « *perte de connaissance* » et ce changement d'état finit par constituer « un éparpillement liquide élémentaire », une « *suspension éparpillée* (...) mais gardant le caractère liquide par instinct de cohésion (...) seule manifestation de l'individualité (si réduite !!) du gaz d'éclairage... ». Finalement, pour caractériser ce comportement avachi du gaz, Duchamp termine sur une exclamation : « Une chiffe, quoi ! » (M.D.S., p. 67.)

Toutes ces métamorphoses des propriétés d'un corps chimique sont donc traitées comme autant de métaphores empruntées au domaine de

la psychologie. De même qu'on « fatigue » un métal à la façon d'un organisme, de même ici, le gaz passe par différents états, sublimation, liquéfaction, cristallisation, qui paraissent comme autant d'états d'âme, véritable « histoire naturelle » du principe gazeux, rituel initiatique au cours duquel il lui faut perdre son « âme », sa connaissance, son individualité, avant de les recouvrer en fin de parcours !

Nous sommes ici en plein symbolisme, c'est-à-dire, une fois encore, en pleine analogie. Mais ici, le symbolisme semble avoir changé de sens : ce n'est plus le monde matériel qui constitue le réservoir des comparaisons au corps humain mais c'est, à l'inverse, l'anthropomorphisme qui sert de référence au monde inerte. L'homme ne se projette plus dans les choses, ce sont les choses qui se projettent en lui. Renversement de perspective qui renvoie à un renversement de hiérarchie : car ce qui triomphe ici, c'est la machine : l'homme n'est plus que son miroir asservi.

Il importe de signaler ce trait dans la mesure où Duchamp, on le sait, a fait ses débuts dans un climat intellectuel tout imprégné encore par le symbolisme de la fin du siècle et cette coloration symbolique ne cessera guère de marquer son œuvre. Mais elle y prend de curieux reflets, grinçants ou ironiques. Comme si Duchamp avait senti qu'avec l'apparition du machinisme, aux débuts du ^{xx}e siècle, s'était détraqué quelque chose de fondamental

dans les rapports de l'homme et du monde, s'était en particulier ruinée cette connaturalité du monde intérieur de la conscience et du monde extérieur que le symbolisme avait célébrée sous la forme des « correspondances ». Comme si, depuis l'emprise de la machine, l'homme avait disparu comme sujet sensible, ordonnateur et récepteur de ces correspondances, pour ne plus être que le référent. Le référent des machines elles-mêmes.

Le gaz, dans le *Grand Verre*, est bien, comme on disait autrefois des produits volatils, « un esprit » — l'un de ses étymons possibles serait d'ailleurs le néerlandais *geest*, esprit — mais c'est un esprit qui a ses humeurs, tour à tour fatigué ou en ébullition et qui meurt à lui-même avant de renaître.

Or, point n'est besoin, ici non plus, de recourir au symbolisme alchimique pour expliquer ces curieux avatars d'une substance subtile.

Dans le chapitre XXXII de son livre, intitulé « La conjuration des larves », Pawlowski dresse un parallèle entre l'évolution de la société et l'évolution de la matière. Autrefois, dit-il, c'est-à-dire dans le monde de la troisième dimension, les préjugés voulaient que l'évolution sociale fût dirigée dans le sens d'une complexité accrue des rapports sociaux. Mais l'ouverture à l'univers de la quatrième dimension a montré aux hommes qu'au contraire,

c'est dans une autre direction que l'espèce doit chercher la voie naturelle de son progrès et de son bonheur. Car, dans la nature, c'est la *loi du moindre effort* et du moindre danger qui prime, comme aussi bien l'effort vers l'individualisation. Pawlowski exprimait là, sous un humour apparent, comme ailleurs dans son livre, des idées assez neuves et subversives pour la « Belle époque » qui n'étaient pas sans rejoindre celles de Paul Lafargue. Cet éloge de la paresse et de l'individualisme opposé à toute forme de société organisée, cette anticipation enfin d'un monde où s'imposerait l'idée d'une croissance « zéro », n'étaient pas sans rencontrer probablement le total assentiment d'un Duchamp qui allait faire le recensement des « petites énergies gaspillées » et la publicité d' « articles de quincaillerie paresseuse »...

Pour appuyer sa démonstration, c'est donc sur le monde naturel que Pawlowski prend exemple :

« La nature, dans ses créations successives, n'a fait qu'indiquer à l'avance cette prétendue marche en avant des civilisations. C'est par *la loi du moindre effort* que fut toujours dirigé le travail de la matière ; c'est en vertu de cette même loi que se créèrent, entre les atomes élémentaires, des liaisons toujours plus complexes, satisfaisant toujours davantage à ce *désir de paresse* qui mène le monde.

« A l'encontre de ce que l'on croyait dans les premiers âges de la science, la *dissociation de la matière* n'est donc point une diminution, un

retour au néant, mais bien un effort que la matière accomplit vers l'idée pour retourner à l'individualisme supérieur après s'être enrichie des multiples expériences de l'association... » (G. de P., p. 178.)

Ces différentes étapes que suit le « travail de la matière » selon Pawlowski, ce sont bien celles que le gaz semble parcourir dans la machine célibataire, mené qu'il est par la *loi du moindre effort*. Après avoir obéi à la nécessité de liaisons toujours plus complexes de ses atomes constitutifs qui l'amènent à passer par différents états de solidification et de congélation, mais qui l'amènent également, on l'a vu, à perdre connaissance, à oublier ce qu'il est, tel l'individu, selon Pawlowski, au sein de la société organisée, il lui faut après, de façon à « retourner à l'individualisme supérieur » dit Pawlowski, de façon à « garder le caractère liquide par instinct de cohésion (seule manifestation de son individualité) » dit Duchamp, toujours ainsi « poussé par ce désir de paresse qui mène le monde », finir par s'étaler « comme une chiffre »...

deus
ex machina

les vapeurs de la mariée

Le trait le plus original du livre de Pawlowski reste sans doute la façon dont tout un univers machinique — on en a vu quelques exemples — s'y trouve anthropomorphisé, terrain des greffes et des hybridations les plus insolites. Plutôt qu'une extrapolation dans le futur des découvertes scientifiques du temps comme le sont les romans de Jules Verne, le *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension* est un conte qui ressortit autant au genre fantastique qu'à celui du récit d'anticipation proprement dit.

De la même façon, ce que le *Grand Verre* apporte de neuf dans le répertoire formel de son temps, c'est l'imagination de tout un appareillage qui, pour une part, semble relever du domaine de la technique et, pour une autre, du domaine de la biologie, sans qu'on puisse toujours bien tracer la limite entre les deux. Le comportement biomor-

phique des machineries de la partie inférieure du Verre d'un côté, les formes organiques — « gynoïdes » pourrait-on avancer — de l'autre, articulées les unes aux autres comme des mécanismes, de la partie supérieure, composent un univers singulier et inquiétant, à mi-chemin entre la technologie et la zoologie, qui emprunte ses formes et ses propriétés à l'une comme à l'autre : tantôt les formes organiques — amiboïdes, larvaires — se comportent comme des machines, tantôt les formes industrielles réagissent comme des organismes vivants. On retrouve là une parfaite illustration du monde décrit dans le *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension* dans son curieux syncrétisme de métaux surchauffés et de machineries en délire, mêlés de « bactéries géantes », de « larves conjurées », de « ferropucérons », d'êtres « aux bras de bismuth » et d'homuncules monstrueux.

Aussi bien conviendrait-il de parler, pour Pawlowski comme pour Duchamp de la création d'un univers biomécanomorphe.

Et c'est bien là que se place la nouveauté de Duchamp par rapport à ses contemporains. Face au nouveau monde technologique, les Futuristes n'ont guère inventé de formes nouvelles. Leurs thèmes d'inspiration changent, mais le système représentatif, assez naïf, reste prisonnier d'un naturalisme moderniste. C'est le mérite de Duchamp de poser le problème de façon différente : cette nouvelle réalité technologique n'est pas simplement un

ajout à l'homme naturel, elle le change radicalement, elle crée des formes *inouïes*. La machine n'est pas simplement un outil prolongeant le corps humain, elle devient une greffe destinée à donner naissance à des organes encore jamais vus.

On sait la fortune que cette biomécanomorphie inventée par Duchamp trouvera par la suite auprès de certains dadaïstes, de Picabia, de Man Ray et du jeune Max Ernst en particulier.

De ces « hybrides », on a dans le *Grand Verre* un exemple élémentaire : c'est la Broyeuse de chocolat. Sa partie supérieure, c'est-à-dire les trois meules, est assez fidèlement copiée sur les machines à chocolat figurant dans les catalogues de l'époque. Par contre, la partie inférieure, celle qui abrite le mécanisme, se dissimule sous l'apparence d'un guéridon Louis XV. Il est assez licite, en fait, d'y voir l'illustration ironique de ces lignes où Pawlowski posait le problème de la naissance d'une beauté nouvelle dans un monde dominé par la technique :

« Aux premiers temps de la civilisation, on avait remarqué combien les formes nouvelles des machines rompaient violemment avec les traditions artistiques du passé et rappelaient, au contraire, les créations de la nature.

« L'automobile avait été le premier instrument d'usage courant donnant quelques indications en ce sens. Aux temps barbares, on s'était imaginé

de concevoir l'automobile un peu à la manière d'un temple grec ou d'un meuble Louis XV ; volontiers, on eût dissimulé ses parties mécaniques sous une carrosserie de style... » (P. 208.)

Mais, plus intéressant encore, le fait que Pawlowski imagine, par après, toute une « vie des formes » mécaniques. Après les « temps barbares », dit-il, est venue une seconde époque : c'est celle des formes nécessaires. En fait ce que Pawlowski anticipe dans cette seconde époque, c'est l'esthétique fonctionnelle :

« Il fallut l'intervention de la *nécessité* pour que l'on comprît combien cette façon de voir était vieillotte et s'appliquait mal aux idées nouvelles.

« Les voitures de course, aux prises avec les exigences immédiates de la vitesse, furent les premières à indiquer la voie qu'il fallait suivre ; les artistes les qualifièrent tout d'abord de monstres ; puis, petit à petit, se dégageant des préjugés anciens, ils en célébrèrent l'harmonie nouvelle et l'impérieuse beauté. » (P. 208.)

Il est difficile de ne pas voir également dans ces lignes une allusion directe à l'attitude des Futuristes proclamant qu' « une automobile de course est plus belle que la *Victoire de Samothrace*¹ », Futuristes dont il connaissait fort bien

1. Premier Manifeste du Futurisme, publié dans *Le Figaro* du 20 février 1909.

les théories pour avoir publié sur eux, dans *Comœdia*, des articles et des caricatures².

Mais cette esthétique futuriste, selon Pawlowski, doit elle-même être dépassée dans une ultime étape : la quatrième dimension doit aboutir à la création d'organismes nouveaux, de symbioses inouïes de l'homme et de la machine, à la naissance de formes qui paraîtront, comme « aux tout premiers temps de la civilisation des formes naturelles, bien qu'elles fussent absolument nouvelles ». On peut alors imaginer avec quel intérêt, préoccupé par les spéculations sur la quatrième dimension et désireux de dépasser la problématique futuriste, Duchamp a pu lire les lignes suivantes :

« Lorsque l'automobile eut conquis sa forme nouvelle grâce aux seules indications de l'empirisme, on comprit enfin qu'il (*sic*) réalisait tout simplement, sans que l'on y prît garde, la structure logique et complète d'un animal nouveau.

« Depuis la tête, avec ses yeux et sa voix, jusqu'à la noire évacuation de l'échappement, l'automobile se comportait comme un simple animal, avec les mêmes faiblesses, les mêmes défaillances, la même fièvre à certaines heures du jour, tempérée

2. Voir par exemple les numéros de *Comœdia* du 18 mai 1910 publiant le Manifeste des Peintres Futuristes accompagné de caricatures d'A. Warnod, du 10 juin 1910 (caricatures d'A. Warnod sur *Venise avant et après le Futurisme*) et du 23 octobre 1910.

par la sudation du radiateur, la même reprise de forme à la tombée de la nuit, avec le cœur battant de ses soupapes, la colonne vertébrale de sa transmission, envoyant le mouvement aux pattes motrices d'arrière par l'intermédiaire d'un différentiel en forme de bassin, tandis que les roues d'avant tâtaient le chemin. La circulation d'eau, la circulation d'huile, l'innervation électrique, autant de réseaux distincts, nécessités par la logique, indiqués impérieusement, comme si, dans toute construction, certaines lois naturelles exigeaient les mêmes formes, les mêmes procédés. L'être nouveau se distinguait des êtres naturels par l'idée de la roue et des engrenages, mais il ne s'en distinguait que par là... » Et Pawlowski de conclure : « Lorsque l'on commença à ne voir dans tout phénomène, matériel ou moral, qu'une simple juxtaposition de forces moléculaires, on se demanda logiquement si les animaux artificiels pouvaient se distinguer autrement que par leur imperfection des animaux naturels. » (P. 209.) Ce que l'on vient de lire là, c'est pratiquement la description, trait par trait, que fait Duchamp de sa *Mariée* : la Mariée « est un moteur », moteur mécanique, moteur à explosion, mais c'est aussi un être vivant dont le mouvement est provoqué par le désir. Toutes les descriptions du moteur participent de cette double nature, machinique et organique. Son « essence d'amour » est une sorte d' « automobile » qui est distribuée au moteur « à cylindres faibles » et, « au contact

des étincelles de sa vie constante (magnéto-désir) », cette essence explose « et épanouit cette vierge arrivée au terme de son désir ». Comme ce moteur est « à deux temps », « le premier temps commande l'arbre-type immobile ». Cet arbre-type est « une sorte de colonne vertébrale » (cf. Pawlowski : la colonne vertébrale de la transmission). Le deuxième temps est celui des « étincelles artificielles de la mise à nu électrique » ; il « commande l'appareil d'horlogerie, traduction graphique de l'épanouissement en mise à nu par les célibataires ». (M.D.S., pp. 54 à 58 et *passim*.)

Or, très curieusement, ces fantasmes automobilistes ont la même origine chez Pawlowski et Duchamp. L'un des points de départ du *Grand Verre*, on le sait, a été le voyage que Duchamp fit en voiture, en 1912, en compagnie de Gabrielle Buffet, d'Apollinaire et de Picabia dans le Jura. L'impression de vitesse, de puissance, si nouvelle pour l'époque, devait le marquer fortement et lui inspirer les premières notes de la *Boîte Verte*. Or Pawlowski, au début de son *Voyage au pays de la Quatrième Dimension*, dit semblablement que c'est un voyage en automobile qui devait la première fois lui donner l'intuition de ce que pouvait être la quatrième dimension. Dans le chapitre v, intitulé « *Abstractions d'espace* », il écrit : « Ce fut tout d'abord en automobile, sur de très longs parcours,

qu'il me fut donné de réaliser les premières abstractions de distance dont j'ai conservé le souvenir. Une première fois, en revenant de Florence à Paris par Aoste, j'oubliai complètement le fragment de route situé entre Ambérieu et Tournus. Une autre fois, ce furent les environs directs de Tours que j'omis de parcourir. » (P. 71.)

A partir de ces « abstractions d'espace » éprouvées sur parcours automobile, Pawlowski est conduit à imaginer des abstractions de temps, des sortes de voyages immobiles ou *instantanés* qui matérialisent devant ses yeux des configurations venues d'ailleurs. Ce qui nous vaut cette description qui évoque irrésistiblement un tableau de Chirico : « Un jour, sans raison apparente, je dirai presque sans intérêt, je me trouvais dans Paris, après avoir dépassé la Gare du Nord et la Gare de l'Est, sur une petite place déserte, d'aspect provincial, où se trouvait la Gare du Midi. Je ne puis décrire l'impression étrange que me fit cette maison en apparence abandonnée, aux toits élevés, aux murs de briques et de pierres dont toutes les fenêtres étaient fermées et dont la façade portait, en lettres banales de zinc doré, les simples mots : *Gare du Midi*. Derrière le bâtiment, aucune voie de chemin de fer, aucun mouvement. En vertu de quelles matérialisations d'idées cette gare inutile et absurde se trouvait-elle là et pourquoi ce carrefour de souvenirs s'était-il édifié pour moi en cet endroit de Paris ? » (P. 75.)

Immédiatement avant ces chapitres, Pawlowski avait imaginé d'autres paradoxes spatiaux et temporels, tous nés du sentiment que tout voyageur a pu éprouver qu'un déplacement rapide dans l'espace, d'un lieu éloigné à un autre, entraîne une sorte de bouleversement de notre perception du temps, comme s'il y avait là l'intuition naïve de ce que les théories sur la relativité d'Einstein allaient établir.

Dans le chapitre III, intitulé « La Diligence innombrable », Pawlowski imagine la chose suivante : qu'une entreprise de messagerie, pour perfectionner la qualité du trafic, remplace la vieille diligence par une voiture automobile. Grâce à quoi, une seule voiture peut accomplir le même trajet cinquante fois dans la même journée, en raison de l'accroissement de la vitesse, et la ligne être desservie cinquante fois mieux sans qu'il soit besoin d'augmenter le nombre des voitures.

Puis il extrapole : « 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. Ceci, pratiquement ne paraît pas réalisable parce que nos forces matérielles sont insuffisantes et que nous ne pouvons concevoir le mouvement que dans un espace à trois dimensions, c'est-à-dire comme une

succession de situations. Dès que nous avons, au contraire, une conception totale de l'univers à quatre dimensions, ce qui était absurde jusque-là devient aisément réalisable, et nous comprenons clairement que la même voiture pourrait se trouver simultanément dans toutes les situations différentes, à tous les moments de la journée, puisque la vitesse supprime le temps, donc cette journée. » (P. 64.) Rappelons maintenant la série d'œuvres, dessins et toiles, que Duchamp réalise en 1912 autour du thème de la nudité et de la vitesse : « *Deux Nus : un fort et un vite* », « *Le Roi et la Reine traversés par des nus vites* », « *Le Roi et la Reine traversés par des nus en vitesse* »... où se mêlent, comme plus tard dans *La Mariée du Verre*, l'idée d'érotisme et celle de célérité. Rappelons les émotions d'automobiliste qu'il éprouve dans son voyage dans le Jura et relisons, à la lumière des « analyses » de Pawlowski, les *notes marginales* de la *Boîte Verte*, pourtant si énigmatiques à leur prime abord : « La route Jura-Paris devant être infinie seulement humainement, ne perdra rien de son caractère d'infinité en trouvant un terme d'un côté dans le chef des cinq nus, de l'autre dans l'enfant-phare.

« Le terme " indéfini " ne semble plus juste qu'infini. Elle aura un commencement dans le chef des 5 nus, et n'aura pas de fin dans l'enfant-phare. » (M.D.S., p. 35.)

L'impression que donnent ces lignes est que le projet initial du *Grand Verre* aurait été, ainsi, d'y établir une sorte de transcription graphique des émotions soulevées par ce voyage en automobile où se seraient retrouvés les éléments qui figuraient dans les œuvres précédentes que nous avons citées : les nus et l'idée de vitesse. Mais un élément tout à fait nouveau est intervenu entre-temps : c'est l'extrapolation d'une vitesse « infinie », c'est-à-dire le passage à une réalité autre que la simple transcription cinématique ou proto-futuriste de corps en mouvement qu'on trouvait encore dans les œuvres de 1912.

On sait désormais où Duchamp a trouvé la source de cette extrapolation...

Autrement dit, c'est à partir de ce moment-là que se serait produit le basculement vers l'idée de la transcription d'une autre dimension que les trois dimensions de l'espace naturaliste et euclidien, que serait née l'idée de la représentation d' « abstractions d'espace » capables d'opérer des « transports instantanés ». « Soigneur de gravité », Duchamp aussi bien, a été cet « abstracteur d'espace ».

Tenant d'imaginer le rendu de cette ligne idéale, il dit : « Graphiquement, cette route tendra vers la ligne pure sans épaisseur » qu'il imagine possible « par la rencontre de deux plans ». Mais, ajoute-t-il, « à son commencement, elle sera très finie en largeur, épaisseur, etc., pour petit à petit,

devenir sans forme topographique, en se rapprochant de cette droite idéale qui trouve son trou vers l'infini ». (M.D.S., pp. 35-36.)

Ce passage progressif du monde matériel à trois dimensions vers un autre monde à n dimensions, monde idéal de l'infini ou de l'indéfini, cette remontée néo-platonicienne des « apparences » aux « apparitions », les notes consignées dans *A l'Infinitif* les commentent, selon le même cheminement qu'on a vu à l'œuvre dans la *Boîte Verte*, mais avec une précision accrue. « Dans le plan, dit-il, l'indigène bi-dimensionnel est d'un côté ou de l'autre d'une ligne droite infinie » ; cette ligne est « coupure », « charnière » : on retrouve là les idées familières à Pawlowski supposant un monde à deux dimensions et un œil qui « ignorant l'accommodation, ne puisse concevoir que des surfaces planes » : un signal carré qui tournerait devant lui s'aplatirait en forme de losange puis s'évanouirait complètement pour laisser place à une ligne droite. « Peut-être annoncerons-nous gravement que ce plan s'est réduit à l'infini, peut-être dirons-nous qu'il n'appartient plus qu'à un monde à une dimension ? » (G. de P., p. 30.) Et, partant de là, Duchamp « rétablit » ce qui se passerait en réalité dans un univers tridimensionnel : « Dans l'espace à trois dimensions (la ligne de coupure) devient un plan que nous devons traverser pour reconnaître l'autre face. »

Écoutons alors Pawlowski pratiquer, parallè-

lement, l'extrapolation pour la quatrième dimension : « Nos impressions sont analogues, dans notre monde à trois dimensions, en voyant un corps primitivement rond devenir ovale en prenant de la vitesse puis infiniment plat lorsque cette vitesse atteint celle de la lumière. Ici aussi, le signe a-t-il " tourné " dans une nouvelle dimension ? Oui, si l'on nous permet cette image rudimentaire : il s'est évanoui dans la quatrième dimension d'Einstein, c'est-à-dire dans le temps... » (G. de P., p. 37.)



Suivons maintenant la fin de la démonstration de Duchamp, toujours dans *A l'Infinif* : « Dans l'étendue à quatre dimensions, les parties quadridimensionnelles séparées (par la coupure) seront symétriques par rapport à un espace-3 (c'est-à-dire tridimensionnel) médian (...). L'indigène quadridimensionnel (qui est situé d'un côté de la coupure) percevant le corps quadridimensionnel symétrique, passera de l'autre côté en *traversant instantanément* l'espace-3 médian. » Et il précise encore : « On peut imaginer cette traversée instantanée d'un espace tridimensionnel en se

les vapeurs de la mariée

rappelant certains effets de glaces à trois faces dans lesquelles les images disparaissent derrière de nouvelles images. »

Autrement dit, le *Grand Verre* ne serait autre que le récit de ce voyage, à l'origine automobile et à la fin amoureux, au pays de la quatrième dimension ; il serait tout à la fois cette traversée « instantanée », dont Pawlowski donne des illustrations dans ses « abstractions d'espace » et dans sa « diligence innombrable » et ce transport amoureux dont la Mariée est, *en même temps*, l'instrument et le terme.

palingénésies

Peut-on définir, dans la structure du *Grand Verre*, les étapes de ce voyage, les divers « renvois miroiriques » de cette « traversée instantanée » ?

Il y a une lecture en quelque sorte spatiale du *Verre* : tout un parcours, minutieusement décrit par Duchamp et repris par ses commentateurs : circuit circulaire, bouclé sur lui-même, qui passe par le *Chariot*, la *Broyeuse*, les *Témoins oculistes*, le *Seigneur de gravité*, la *Mariée*, les *Moules mâliques* et qu'empruntent le gaz et les étincelles, etc. C'est le schéma du fonctionnement de ce moteur complexe qu'est le *Grand Verre* et qui montre les rouages de ses divers éléments et leurs interactions.

Existe-t-il une autre lecture possible ?

Revenons en arrière et toujours en nous aidant d'une lecture parallèle de Pawlowski. La morphologie de la *Broyeuse*, on l'a vu, est une morpho-

logie hybride : elle semble avoir été conçue en ces « temps barbares, dit Pawlowski, où l'on dissimulait les parties mécaniques des automobiles sous une carrosserie de style Louis XV ». Par contre, on peut penser que la morphologie de la *Mariée* réalise quant à elle « la structure logique et complète d'un animal nouveau », puisqu'elle est le moteur qui a conquis sa forme nouvelle et qu'elle relève de l'univers de la quatrième dimension.

Entre l'âge archaïque représenté par la *Broyeuse* et l'âge futur représenté par la *Mariée*, s'étend le temps présent, temps « futuriste » où les artistes célèbrent l' « harmonie nouvelle et l'harmonieuse beauté » de la machine, mais sans toutefois pouvoir encore imaginer une forme de beauté nouvelle. Temps présent qui est celui que Duchamp refuse et qu'en quelque sorte il escamote dans le *Grand Verre*, après avoir été bien près de l'illustrer lui aussi dans ses tableaux proto-futuristes de 1911-1912.

Autrement dit, superposée à une lecture spatiale du *Verre*, on peut imaginer une lecture temporelle : le *Grand Verre* illustrerait les diverses étapes de cette marche de l'humanité vers la quatrième dimension que décrit le roman de Pawlowski, depuis les temps archaïques de la *Broyeuse* et tout cet appareillage lourd et ferraillant que Duchamp nomme, par ailleurs, « machine agricole » jusqu'aux temps futurs et glorieux de la *Mariée*. Cette lecture se ferait verticalement de

bas en haut, comme une stratification temporelle.

Dans le bas du *Grand Verre*, nous sommes, comme on l'a déjà dit, dans le royaume du nécessaire : royaume où les formes sont « forcées » par le jeu perspectif et par le point de vue unique mais où elles manifestent leur désir d' « émancipation » et, d'autre part, donnent naissance à des hybrides barbares.

Par contre, dans le haut du *Grand Verre*, nous sommes dans l'espace ouvert et aléatoire où les formes se donnent à partir de n'importe quel point de vue, de n'importe quelle projection. Comme si, au fur et à mesure que l'on montait, le *Verre* semblait basculer, tourner sur lui-même, pivoter dans une autre dimension, s'ouvrir en effet à l'espace de la quatrième dimension. Phénomène qui nous rappelle à la fois la démonstration de Pawlowski faite à partir d'un cercle qui « tournerait » dans un monde tridimensionnel et de la façon dont son apparence serait perçue par des « indigènes » tantôt bidimensionnel et tantôt tridimensionnel puis, par après, d'une sphère qui à son tour « tournerait » dans un univers quadridimensionnel — mais phénomène qui nous rappelle aussi bien l'idée initiale de Duchamp selon laquelle son œuvre se serait présentée sous la forme d'un « tableau de charnière » capable de se mouvoir, « 1° dans le plan, 2° dans l'espace ».

A la lisière supérieure du *Verre* et toujours en suivant les explications de Pawlowski, se trou-

verait le lieu de l'aplatissement maximal, là où le corps considéré « devient ovale en prenant la vitesse, puis infiniment plat lorsque cette vitesse atteint celle de la lumière ». (G. de P., p. 37.)

Or, cette lisière supérieure du *Verre* est occupée par la figure effectivement aplatie, allongée, ovale, comme en expansion continue que Duchamp nomme la *Voie lactée* et qui symbolise, très précisément, « l'épanouissement cinématique » de la Mariée : son passage à la vitesse infinie.

Quant au corps de la *Mariée* elle-même, il résulte de ce qui précède qu'il est envisagé lui aussi, en quelque sorte, dans un univers quadridimensionnel et, par conséquent, qu'il n'est pas reconnaissable par un observateur — nous-mêmes, ses spectateurs vivant dans le monde à trois dimensions. Bien malin, en effet, qui peut reconnaître dans ces agrégats de formes organiques la figuration d'un corps féminin. Tout au plus, l'indication d'un « cylindre-sexe » semble nous faire croire que nous nous trouvons là en présence d'une sorte d'*écorché*, mais d'un écorché qui ne respecterait pas les lois de l'anatomie courante.

Plus tard, Duchamp dira : « J'ai basé *La Mariée* dans le *Grand Verre*, comme étant une projection d'un objet à quatre dimensions. » (P.C., p. 68.) Dans la *Boîte Verte*, il dit : « Le Pendu femelle est la forme en *perspective ordinaire* d'un Pendu femelle dont on pourrait peut-être essayer de retrouver la *vraie forme*.









« Cela venant de ce qui n'importe quelle forme est la perspective d'une autre forme selon certain *point de fuite* et certaine distance. » (M.D.S., p. 63.)

Phrases qui s'éclairent tout à fait si l'on remarque, en effet, 1° qu'à la différence des figures de la moitié inférieure du *Verre* qui sont traitées selon les lois d'une perspective scientifique et par des tons *en à plat*, les formes de la *Mariée* sont traitées « classiquement » par des arrondis, des modelés, en « perspective ordinaire », comme s'il s'agissait de faire ici illusion, c'est-à-dire aussi bien allusion à cette quatrième dimension dont le Pendu ainsi « modelé » n'est qu'une apparence contingente, aléatoire et discontinue ; 2° si on lit ensuite ce que Pawlowski écrit des formes du corps humain dans le chapitre XLIV, intitulé : *Au-delà des formes naturelles*, c'est-à-dire dans cette étape ultime que marquera la marche de l'humanité vers l'idéal et, aussi bien, vers son « épanouissement cinématique » :

« 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 (...). On le sait, en effet, le corps humain est construit d'après les données de l'espace à trois dimensions. La charpente osseuse est établie suivant cette vision provisoire de l'univers, les organes sont contenus par les muscles, par la peau dans un espace à trois

dimensions. Du jour où l'on voulut plier le corps humain aux exigences de la quatrième dimension, il fut exposé aux désordres les plus graves. Sans blessure apparente, sans ouverture visible, certains organes 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.

« On ne pouvait pas dire, certes, que le corps, ainsi modifié, se trouvait écrasé, broyé ou désagrégé ; il continuait à vivre, mais sans présenter l'apparence habituelle du corps humain dans un espace à trois dimensions. » (P. 215.)

On ne peut guère décrire la figure du Pendu femelle avec plus de justesse...

Qu'au fur et à mesure que nous nous élevons dans le *Grand Verre*, nous passions à un univers dont les propriétés physiques se modifient et, plus précisément, du monde tridimensionnel au monde quadridimensionnel, c'est ce qu'indiquent encore ces notes de Duchamp : « Les *formes principales* de la machine célibataire, dit-il, sont imparfaites (...), c'est-à-dire elles sont mesurées. » Par contre, la *Mariée* et le *Pendu femelle* perdent « tout caractère de situation mesurée ». (M.D.S., p. 60.) Autrement dit, dans le panneau inférieur, monde tridimensionnel, les formes sont soumises à la géométrie euclidienne. Dans le panneau supérieur, qui « tourne » dans la quatrième dimension, les formes échappent à toute mesure : « Une

sphère, dans la Mariée, sera de rayon quelconque. » Mais encore, dans ce panneau supérieur, « La représentation matérielle ne sera qu'un *exemple* de chacune de ces *formes principales libres*. » (M.D.S., p. 60.)

Autrement dit encore, puisque le corps réel de la Mariée — entité imaginaire à quatre dimensions — ne peut pas être perçu par un observateur tridimensionnel, tout ce qui « matériellement » peut le représenter, c'est un fragment aléatoire, comme une échappée sur tel ou tel de ses aspects.

Ou bien encore, au fur et à mesure que l'on montre dans le *Verre*, la force de gravité diminue puisque dans la zone supérieure « les formes n'ont plus par rapport à leur destination, une mensuration ».

A sa limite supérieure, le panneau du bas est bordé par la lisière du cadre ; celle-ci se trouve très exactement coïncider avec la ligne d'horizon de l'espace dans lequel les machines s'inscrivent : leurs lignes de fuite convergent en effet sur elle. C'est donc l'horizon même qui borde le monde tridimensionnel. A partir de lui et au-dessus se déploie un autre monde qui, lui-même, comme « en tournant », fait apparaître son propre horizon, à sa limite supérieure, là où les formes s'aplatissent, s'évanouissent, deviennent infinies, en même temps que leur vitesse s'accroît jusqu'à approcher celle de la lumière dans la zone de l'épanouissement cinématique.

C'est aussi la « Voie lactée », bornant notre univers...

Dans le dessin très postérieur au *Verre des Cols alités* (1959), dont le titre est à la fois un calembour ironique sur la « causalité » et une indication sur son souci de ramener le *Grand Verre* « sur la terre », à l'inscrire dans les lignes des cols et des collines de la réalité sensible, si « infirme » soit celle-ci une fois couchée au lit de Procuste de la perspective traditionnelle, Duchamp a esquissé les figures du *Verre* sur un paysage montagneux. La machinerie célibataire repose sur le sol comme une sorte de mécanisme primitif et laborieux (« la machine agricole », « l'instrument aratoire » dont il parle par ailleurs). Par contre, dans cet espace réunifié et naturalisé par la présence de l'horizon, c'est-à-dire là où se marque la coupure, entre les deux parties du *Verre*, d'une ligne de montagnes — la figure de la Mariée semble flotter dans le ciel comme une apparition extra-terrestre, la matérialisation d'une entité qui n'appartiendrait pas à ce sol, ni à ce ciel ; elle est bien cet « être extra-humain » que Breton, avec clairvoyance, avait cru distinguer.

Tout se passe donc comme si, « lu » de bas en haut, le *Grand Verre* s'étagait comme une histoire, histoire qui serait tout à la fois une cos-

mogonie, une palingénésie et une histoire des formes.

Histoire de formes, celle où l'on passe des formes « archaïques » de la partie inférieure, formes hybrides et contraintes, héritées des temps barbares, formes proprement bricolées — de la « camelote », dit Duchamp à propos du *Chariot*, « construction à bon marché », faite de « fer-blanc », de « cordes », de « fils de fer », de « poulies grossières en bois » (M.D.S., p. 75), jusqu'aux formes « naturelles bien qu'absolument neuves » de la partie supérieure, formes échappant à toutes les lois physiques et chimiques connues, formes infiniment souples et subtiles, formes labiles et de vif-argent, animées qu'elles sont d'une vitesse infinie, qui seront les formes futures.

Cosmogonie où l'on passe de la terre au ciel et jusqu'aux frontières de la galaxie même (la Voie lactée), selon l'image simplifiée du dessin des *Colossalités*, c'est-à-dire en fait de l'univers clos des réalités tridimensionnelles au monde ouvert des entités quadridimensionnelles.

Palingénésie enfin qui semble raconter l'ascension de l'humanité depuis les formes barbares, pesantes et hybrides des temps anciens, formes enchaînées à des mouvements lents et répétitifs comme les litanies du *Chariot* jusqu'aux formes légères, délivrées de la pesanteur¹ et animées d'une

1. On objectera que le Chariot, situé dans la partie

célérité qui approche la vitesse de la lumière, formes présentes en tous temps et en tous lieux, capables de « traversée instantanée », à travers des « abstractions d'espace ». Palingénésie encore qui postule que la femme — tout à la fois vierge et future mariée — est placée sur cette trajectoire pour y apparaître comme le futur de l'homme. Elle est l'avenir des célibataires, elle est littéralement leur forme future, leur réalité sortie du moule, celle qui se cache, quadridimensionnelle, au cœur de la « matrice d'Eros ». Autrement dit, elle est leur Mère primitive, la Grande Mère, l'*Urmutter*, celle où viendra s'abolir la différence des sexes...

inférieure, est délivré de la pesanteur. Mais, il ne l'est, précise Duchamp, que dans le sens horizontal ; pour le reste, il est au contraire solidement enchaîné au toujours même mouvement, pris entre ses « butoirs de vie ». Les formes de la partie supérieure échappent au contraire à la pesanteur dans *toutes* les directions, n'ayant plus de mensurations.

le triomphe d'Éros

Duchamp a beaucoup insisté sur ce point : la Mariée n'est pas seulement la figure femelle qui figure dans la moitié supérieure du *Verre*, mais elle *est* le *Verre* tout entier.

Si nous lisons celui-ci en surface, ou synchroniquement, selon le schéma circulaire de sa machinerie, la Mariée — le *Verre* en son entier — est bien, en effet, un *moteur*, l'agent automobile d'un voyage, d'une traversée instantanée qui est l'effet de son désir, de son érotisme propre, de son énergie d'amour. Par contre, si on lit le *Verre* en hauteur, dans une perspective non plus spatiale mais temporelle, archéologique ou diachronique, comme on vient de le faire, la Mariée est alors considérée comme le terme ou le but du voyage : c'est la figure femelle de la partie supérieure. En même temps, dans l'optique du voyage, elle est ce point où la ligne Jura-Paris, « épaisse et large

au départ », liée qu'elle est encore au monde tridimensionnel devient, au fur et à mesure qu'elle pointe vers la quatrième dimension « sans forme topographique », pour tendre vers une droite idéale et infinie en basculant dans l'univers de l'épanouissement cinématique.

La Mariée est donc bien, à la fois, la cause et l'agent du voyage et, par là même, elle est le *Verre* dans son entier, dans toute sa machinerie, mais elle est aussi son but, sa finalité.

Autrement dit, le *Verre*, dans son entier, est lui-même l'apparence d'une apparition, l'effet d'une projection quadridimensionnelle : un moule. Mais, dans le même temps, à l'intérieur de ce moule, se retrouvent, comme mis en abîme, en « renvois miroiriques » là aussi, comme « dans les glaces à trois faces », les figures d'autres moules : les moules mâliques qui recueillent le principe masculin qui « tend vers » la Mariée dans une lecture diachronique et qui suscite son désir dans une lecture synchrone.

Tout se passe comme si le grand moule du *Verre* renfermait d'autres moules, contenus en son sein, qui se trouve être aussi le sein de la Mariée. Moules qui sont des germes : ceux des célibataires. Attachés au monde tridimensionnel, ceux-ci ne nous apparaissent que sous la forme prisonnière de leurs « uniformes et livrées », qui sont aussi bien leurs tombeaux tridimensionnels, leur « cimetière ». Mais, dépassé le plan de la « coupure » qui est

celui de l'horizon fermant le monde tridimensionnel, « l'indigène quadridimensionnel » (selon l'expression de Duchamp dans *A l'Infinitif*), qui gît à l'intérieur du moule mâlique (c'est aussi bien l'étymologie du nom « indigène » : celui qui est « né dedans »), qui s'y trouve comme en gestation, peut « en percevant le corps quadridimensionnel symétrique » (c'est-à-dire celui de la Mariée), naître au monde de la quatrième dimension et, passant de l'autre côté « en traversant instantanément l'espace tridimensionnel médian », atteindre enfin à cet orgasme cosmique où espace et temps s'abolissent dans la longue traînée de la Voie Lactée ou de l'épanouissement cinématique.

Cette espèce d'épopée érotico-cosmique et, tout aussi bien, héroïco-comique renvoie là encore, par maints de ses aspects, aux diverses péripéties du roman de Pawlowski.

Sous le règne du Léviathan, c'est-à-dire sous le règne de l'Etat totalitaire dominé par les Savants — un consistoire de vieillards qui, seuls, détiennent le savoir et la connaissance du passé — Pawlowski imagine que l'amour a disparu. « L'amour, dit-il, avait été discrédité par les légistes du Gouvernement comme il avait été dédaigné par les sages d'autrefois ; les procédés artificiels de reproduction

furent seuls en honneur ; l'étude désabusée et les tristes recherches scientifiques sans issue de l'âge mûr furent réputées, comme au temps des philosophes anciens, représenter ce qu'il y avait de plus élevé dans l'humanité tout entière. » (G. de P., pp. 106-107.)

L'humanité est ainsi réduite à une population d' « hommes-cellules », qui sont conçus dans une « machine à naître », puis soumis ensuite à une « admirable gavageuse électrique » qui sert à leur « éducation instantanée ». En effet, « depuis de longues années, la reproduction du genre humain avait été confiée à des laboratoires spéciaux de biologie et l'amour sexuel, joie du monde ancien, était inconnu des citoyens à cerveau mécanique du nouvel Etat scientifique ». (Pp. 130-131.) Ceux-ci, par la suite « abondamment nourris avec de l'arsenic phéniqué, pourvus de bras en bismuth, de cerveaux électrifiés et de housses à bactéries, n'avaient qu'à se laisser fonctionner dans des conditions étroitement délimitées et leur bonheur, suivant les données exactes de la science, ne pouvait plus s'accroître ». (Pp. 134-135.)

Si l'on se souvient de la méfiance de Duchamp pour les découvertes de la science, on est bien là dans le climat singulier de la « machine érotique », décrite dans la partie basse du *Grand Verre* : monde stérile des machineries célibataires, monde onaniste de la répétition, des litanies, de la

réduplication machinale, monde où les mécanismes miment stupidement et indéfiniment l'acte sexuel, monde « égal » où tout se répète sans variation énergétique, sans ces sautes d'intensité par quoi se traduisent les flux d'énergie libidinale, monde où le bonheur « ne peut plus s'accroître », comme dit Pawlowski.

Mais, si l'amour semble avoir disparu, sous le règne des Savants absolus, des rapports entre les hommes, en revanche, la pulsion sexuelle y subit d'étranges déplacements et d'étranges sublimations. Dans le chapitre XXVIII, intitulé « L'Amour industriel », Pawlowski imagine que l'énergie sexuelle, ainsi détournée de sa finalité naturelle, est réinvestie dans les rapports des chevaliers d'industrie... avec leurs entreprises :

« Ce fut seulement vers le milieu du XX^e siècle que l'on finit par entrevoir ce que pouvait être l'Amour (...). On sentait bien au fond, toute l'absurdité, toute la petitesse des passions sexuelles entre hommes et femmes, mais on n'en pouvait nier la force. Pour le moindre penchant, les plus grands hommes n'hésitaient point à briser toute leur vie, à renoncer aux plus nobles espérances ; et l'on entrevoyait qu'il y avait là une énergie colossale inutilisée ou mal dirigée.

« Ce fut un soulagement lorsque l'on comprit, avec les progrès de la civilisation, que ce n'était là qu'un obscur instinct primitif qui attendait,

pour se développer normalement, l'apparition du monde scientifique, des usines colossales et des affaires gigantesques. »

« A l'amour de la femme, qui n'était qu'un bas penchant physique, devait succéder l'amour de l'homme civilisé pour ses créations industrielles, pour l'œuvre qu'il avait conçue et à laquelle il consacrait toute sa vie (...). Les grands industriels se consacrèrent entièrement à leurs œuvres et ne tardèrent point à retrouver, colossalement agrandis, tous les désespoirs, toutes les joies amoureuses, tous les triomphes et toutes les déceptions de l'amour primitif. Il ne s'agissait plus, dans la lutte féroce des industries, de gagner de l'argent si ce n'était pour rendre une usine plus belle et plus prospère et la passion amoureuse dépassa de beaucoup le simple amour du lucre... » (G. de P., pp. 160-161.)

Etonnante fiction d'un monde où toute l'énergie libidinale serait investie dans les forces de production, au point de négliger entièrement les fonctions naturelles de reproduction, elles-mêmes assumées désormais par les machines ! Il est difficile de ne pas y voir une belle illustration du fonctionnement de ces « machines désirantes » de l'économie libidinale dans la société capitaliste, avec leurs flux, leurs grands transports molaires et moléculaires que Deleuze et Guattari ont décrites dans *l'Anti-Œdipe*, en citant d'ailleurs, mais en ignorant

la source de cette machinerie célibataire, le *Grand Verre* de Duchamp¹.

Machineries désirantes en effet car, ni chez Pawlowski ni chez Duchamp, on l'a vu, ces machines ne sont envisagées comme de simples prolongements de l'organisme à la façon naïve dont les envisageaient encore les Futuristes, mais « elles sont réellement, comme dit l'*Anti-Cédipe*, des membres et des organes gisant sur le corps sans organe d'une société, que les hommes s'approprient suivant leur puissance et leur richesse et dont la pauvreté les prive comme s'ils étaient des organismes mutilés² ». En retour, les organismes humains eux-mêmes sont assimilés à des machines, bien plus à des machines articulées, machinées les unes aux autres. Comme si, à la faveur de ce rabattement de la pulsion sexuelle du corps humain sur le corps de la machinerie industrielle, organisme et machine échangeaient leur propriété au point qu'il devienne « indifférent de dire que les machines sont des organes, ou les organes des machines³ ».

Faite de métaux « émancipés », parcourue par un gaz soumis à de curieux malaises, la machine célibataire, dit Duchamp est « grasse, lubrique »

1. *L'Anti-Cédipe*, Paris, 1972, p. 24.

2. *Ibid.*, p. 338.

3. *Ibid.*, p. 339.

(M.D.S., p. 53), comme pourrait l'être une prostituée de bas étage.

La Mariée, par contre, est un « moteur » de même que chez Pawlowski, l'être humain prend l'apparence du robot, avec son cerveau mécanique, sa housse à bactéries et ses bras en bismuth...

« Une fois défaite l'unité structurale de la machine, une fois déposée l'unité personnelle et spécifique du vivant, un lien direct apparaît entre la machine et le désir, la machine passe au cœur du désir, la machine est désirante et le désir, machiné. Ce n'est pas le désir qui est dans le sujet, mais la machine dans le désir⁴. »

Aussi bien, « l'érotisme est un des grands rouages de la machine célibataire » (M.D.S., p. 53). Elle consomme sans cesse et ce qu'elle produit, comme dit l'*Anti-Edipe*, ce sont bien des quantités intensives.

Une nouvelle étape se fait alors jour ; dans cette « surchauffe » perpétuelle de la machine célibataire⁵ et, à travers sa propre révolte qui est son passage, chez Pawlowski, à l'état d'un organisme vivant, ce qui s'annonce, c'est sa propre décadence ; au-delà de l'âge machinique et du règne

4. *Ibid.*, p. 339.

5. Aussi bien Duchamp nomme-t-il précisément « refroidisseur » le dispositif fait de trois lamelles de verre horizontales qui sépare la région célibataire de la région mariée.

des Savants Absolus, pointe l'âge de l'Aigle d'Or, c'est-à-dire le retour de l'Amour.

Déjà, au moment où l'amour avait disparu, un incident avait annoncé son retour. Pawlowski le raconte dans le chapitre de « L'Amour mort ». Il imagine qu'un jeune savant, Antimoine, réussissant à échapper au conditionnement scientifique (il fait sauter les plombs de toutes les gavageuses électriques !) est devenu la proie d'un sentiment mystérieux et très violent pour sa compagne de laboratoire qui répond au doux nom de Benzamide. Vite traduit devant un tribunal où siègent les Savants Absolus qu'affole cette renaissance inattendue de l'amour, il se livre à un manifeste où il prétend :

« Que l'homme, par la culture de sa propre *volonté*, aurait pu dompter les éléments, s'élever dans les airs, planer sans appui matériel et même écarter la mort. Qu'avec l'accroissement de cette *volonté individuelle*, l'homme aurait pu se déplacer instantanément d'un lieu dans un autre et ne plus se soumettre aux règles enfantines de l'espace.

« Que cette augmentation formidable des forces individuelles ne pouvait sans doute se produire *qu'en fonction d'autres passions, aujourd'hui inconnues, mais dont il y aurait urgence à rechercher la nature dans l'histoire des siècles passés...* » (G. de P., p. 136.)

Il est aisé de reconnaître dans ces « passions » capables de déplacer « instantanément » un homme

d'un lieu dans un autre sans souci des lois « enfantines » de l'espace, le même effet que celui de cette formidable énergie érotique qui, chez Duchamp, transporte semblablement de façon « instantanée », « l'indigène quadridimensionnel » dont il parle dans *A l'Infinitif*, vers la Mariée, une fois qu'échappé au cimetière tridimensionnel où il repose (le moule), il peut renaître, resurgir, manifester sa résurrection et, traversant le *Grand Verre*, qui se trouve être aussi bien sa « grande mère », rejoindre le corps quadridimensionnel, de l'autre côté de la coupure.

Ce que retracent ces étranges avatars du principe érotique, nié, détourné, investi ici et là, triomphant enfin dans l'apothéose orgasmique d'une humanité régénérée et d'un organisme glorieux, véritables illustrations d'une économie libidinale, c'est le cheminement même que nous avons déjà parcouru à propos de l'histoire des formes décrites dans le *Verre* et dans le roman de Pawlowski, depuis les formes archaïques et hybrides où l'énergie érotique reste liée, jusqu'aux formes libérées de la quatrième dimension. Ces dernières sont des « formes naturelles » et semblent donc un retour aux formes des temps primitifs de l'humanité. Mais ce sont en fait, dit Pawlowski, des formes « absolu-

ment nouvelles » qui ont intégré les découvertes de la science. Ici, de même, l'amour, après son éclipse et son passage dans le corps de la machine célibataire où il demeure sous une forme dégradée, « lubrique, grasse », semble recouvrir une pureté native. Mais son retour est là aussi le retour d'une énergie différente de celle de l'Eros primitif, ayant gagné quelque chose de radicalement nouveau de son passage dans la machinerie. Ce qui se célèbre dans l'épanouissement cinématique, dans la sphère la plus haute du *Verre*, ce sont bien, comme le dit encore *l'Anti-Œdipe*, « les noces d'une nouvelle alliance, nouvelle naissance, extase éblouissante, comme si l'érotisme machinal libérait d'autres puissances illimitées⁶ ».

Plus tard, dans ses entretiens avec Cabanne, Duchamp reviendra longuement sur cette notion d'érotisme, en donnant du mot une acception très large et quasi cosmique, en faisant de lui une sorte de règle de vie, tant éthique qu'esthétique. A la question : « Quelle est la place de l'érotisme dans votre œuvre ? », il répondra : « Enorme. Visible ou voyante, ou en tout cas sous-jacente. » Dans le *Grand Verre*, ce sera « une sorte de climat érotique ». Et il ajoute : « Je crois beaucoup à l'érotisme parce que c'est vraiment une chose assez

6. *L'Anti-Œdipe*, p. 25.

générale dans le monde entier, une chose que les gens comprennent. Cela remplace, si vous voulez, ce que d'autres écoles de littérature appelaient Symbolisme, Romantisme. Cela pourrait être, pour ainsi dire, un autre "isme". Vous me direz qu'on peut avoir de l'érotisme dans le romantisme aussi. Mais si on se sert de l'érotisme comme base principale, alors, cela prend la forme d'isme, au sens école du mot. » (P.C., pp. 165-166.)

Cette énergie capable de transcender toutes les catégories esthétiques qui furent celles des temps passés, cette sorte de terme ultime de toutes les expériences sensibles de l'homme, correspondent aussi bien à la définition que Pawlowski donnera de l'amour à la fin de son roman. Dans les derniers chapitres, là où succédant à la période scientifique et totalitaire, s'ouvre l'âge idéaliste (et quadridimensionnel) qui est aussi celui de « la Résurrection » (chap. XLIX) :

« On commença à comprendre que l'Amour avait une signification infiniment plus haute qu'on ne l'avait cru autrefois et que cet obscur instinct qui conduisait un amant passionné à désirer toutes les femmes ou un philosophe à aimer toute l'humanité et même la nature entière, n'était en somme que la naïve expression de la *conscience commune* qui unit tous les êtres.

« Bientôt les grandes aspirations panthéistiques des siècles passés trouvèrent leur justification définitive dans la réalisation de ce *grand œuvre*

deus ex machina

qu'avaient entrevu les alchimistes d'autrefois. Ce ne fut plus simplement le métal que l'on put transmuier à volonté par l'entremise d'un agent commun, ce furent toutes les manifestations de la nature, les êtres et les choses les plus dissemblables que l'on put transmuier dans ce qu'on appelait jadis l'espace et le temps, grâce à l'intelligence complète que l'on eut alors de la quatrième dimension. » (G. de P., p. 237.)

A ce point il n'est sans doute pas exagéré de dire que, suivant de très près les instructions et les imaginations du roman de Pawlowski, le *Grand Verre* de Marcel Duchamp a bien été la tentative de réaliser ce *grand œuvre*.

un scénario initiatique

Ce que le roman et le tableau semblent en fait décrire, ce sont les étapes d'un même scénario initiatique.

A partir d'une expérience concrète, d'un déplacement réel — le voyage automobile effectué par Pawlowski et celui effectué par Duchamp —, il semble qu'il y ait eu l'intuition chez l'un et chez l'autre d'un autre voyage, imaginaire et symbolique celui-là, et débouchant sur un but qui n'aurait plus rien eu de terrestre.

Que nous cherchions une définition de cette initiation, c'est peut-être Michel Serres qui, à propos de Jules Verne, nous fournira celle qui convient le mieux ici. Evoquer Jules Verne, c'est évoquer en effet cette littérature populaire qui, comme chez Pawlowski, sous couvert du conte d'anticipation et du récit fantastique, a réintroduit dans le roman bourgeois réaliste tout un arsenal mythique,

tout un ensemble de figures archétypales dont on peut comprendre la fascination qu'ils exerceront sur un écrivain comme Raymond Roussel ou sur un artiste comme Marcel Duchamp. On a maintes fois souligné les curieuses affinités qui rapprochent Duchamp et Roussel. Mais celles-ci existent moins parce que celui-ci aurait influencé celui-là — sans qu'on sache bien par quel canal — que parce que l'un et l'autre — ce que l'on sait mieux — ont puisé aux mêmes sources, ont subi les mêmes fascinations, ont eu sans doute les mêmes lectures, ont participé enfin du même climat où se mêlaient, encore une fois, d'une façon qui nous paraît aujourd'hui singulière, préoccupations scientifiques et spéculations spiritualistes, curiosités mathématiques et goût pour l'occulte : Poincaré, mais aussi Camille Flammarion, Einstein mais aussi Princet, merveilles de la science mais aussi prodiges des spectacles forains¹.

1. En particulier, on rapprochera ce que Jean Cocteau disait de la passion de Roussel pour les « vieux décors de casino, scènes comme on en voit peintes sur les orgues, les baraques foraines du bague, du coupeur de tête, du musée Dupuytren » (in *Opium*, cité par François Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, Paris, 1973, pp. 113-114) de ce que Marcel Duchamp a confié à Jean Schuster : « Le thème de la Mariée m'avait été suggérée par ces baraques foraines qui pullulaient à l'époque, où des mannequins, figurant souvent les per-

Evoquer Jules Verne, c'est se placer dans le même climat où se retrouvent pêle-mêle Pawlowski, Duchamp, Roussel, Villiers de l'Isle-Adam, Jarry...

L'initiation, Michel Serres la définit donc comme : « Un déplacement quelconque (immobile parfois, imaginaire, amoureux, spatial, en tout cas dans une étendue plusieurs fois symbolique), un déplacement muni d'une loi martiale : perte de quelque chose, et recouvrement avec supplément, après retard. Cette règle est de croissance : en définitive, la perte est totale au plus près voisinage de l'épiphanie, de la complétude reprise. Rien,

sonnages d'une noce, s'offraient à être décapités grâce à l'adresse des lanceurs de boules » (in *Le Surréalisme, même*, n° 2, printemps 1957). Mais on ne finirait pas de signaler toutes les correspondances qui donnent aux deux œuvres un si curieux air de famille. Comment ne pas rapprocher la féerie optique (et foraine, une fois encore) de l'environnement de Philadelphie, *Etant donnés* 1° *La Chute d'eau* 2° *Le Gaz d'éclairage*, de cet écrit de Raymond Roussel, *La Vue*, dont les lignes lui avaient été inspirées, on le sait, par la fascination du paysage découvert dans la loupe d'un porte-plume d'enfant ? Ce mélange d'une candeur tout enfantine et d'une cérébralité froide, compliqué, chez l'un et l'autre, d'une même passion pour les échecs — on sait que l'une des plus grandes joies de Roussel fut l'article que lui consacra Tartakower — devrait inciter quelque psychanalyste un peu curieux à rechercher les sources communes de telles obsessions.

un instant, tout². » Elle s'applique en tout point au roman de Pawlowski comme à l'œuvre de Duchamp.

Examinons une fois encore le livre de Pawlowski. Il s'agit bien d'un déplacement plusieurs fois symbolique, à la fois dans l'espace — ou plus exactement trans-spatial puisqu'il s'effectue dans un monde « parallèle » qui est celui de la quatrième dimension — et dans le temps puisqu'il commence dans le présent pour s'achever dans le futur. On peut aussi bien le considérer comme un déplacement imaginaire rêvé par le narrateur. « Voyage » en tout cas, c'est un itinéraire, semé d'embûches et d'épreuves, suivi par un héros qui n'est autre que le genre humain dans son ensemble, l'humanité dans sa marche continue depuis le monde à trois dimensions jusqu'à l'éblouissement de l'univers quadridimensionnel. Comme dans toute initiation rituelle, si l'on se réfère aux caractéristiques et aux constantes que Mircea Eliade y distingue, par delà les différences de culture et de lieu³, trois étapes se succèdent avec précision.

2. *Œdipe-Messager* in *Critique*, n° 272, janvier 1970, pp. 19-20.

3. In *Naissances mystiques, Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, 1959.

La première est celle de la préparation au voyage. Le novice, le myste, est ici incarné par le narrateur lui-même. Dans les premiers chapitres de son roman, on l'a vu, il est soumis à diverses expériences sensibles : « le ruban défait », « la maison plate », « la diligence innombrable », « l'escalier horizontal » etc., qui se présentent à lui comme autant de mises en cause de sa perception « profane » du monde, comme autant de signes d'une autre réalité qu'il doit à mesure déchiffrer, comme autant d'épreuves qui lui montrent que l'Autre Monde de la quatrième dimension est difficile à atteindre.

Commence alors, à partir du chapitre IX, « Le Léviathan », le voyage proprement dit. Sans entrer à nouveau dans toutes les péripéties du récit, remarquons que les passages essentiels obéissent au rituel de l'initiation dans sa seconde phase, qui est un rituel de *mise à mort* et de *démembrement*. Mise à mort, c'est celle du principe même qui caractérise le genre humain et lui assure sa reproduction : l'amour. Le règne du Léviathan signifie la fin de l'amour humain. Sous le règne des Savants Absolus, l'amour n'est plus considéré que « comme une déchéance animale intéressant uniquement l'histoire naturelle » (G. de P., p. 201). Symboliquement, la mise à mort est effectuée sur la personne du poète Antimoine. Quant au mythe du démembrement, il est le thème de nombreux chapitre qui se suivent, en particulier le chapitre

xxv, « L'Homme coupé en deux » qui traite de la tentative de sectionner un homme dans le sens *vertical* pour réaliser deux êtres complets, le chapitre xxix, déjà cité, sur « La Révolte des Machines », le chapitre xxxii sur « Les Surhommes », etc. Un peu partout le corps humain est soumis à d'innombrables dissections, greffes et prothèses aboutissant à la création d'organismes artificiels préfigurant l'humanité future. Au creux des alambics, une nouvelle race s'élabore.

Mais encore, avant d'atteindre à la lumière, lui faut-il, fidèlement au mythe, affronter un Monstre et le vaincre. Le Monstre, c'est le Léviathan, incarnation de l'Etat totalitaire.

Le Léviathan vaincu, s'ouvre la dernière étape de l'initiation. C'est l'âge de l'Aigle d'Or, l'âge idéaliste de la seconde période scientifique, l'ouverture au monde de la quatrième dimension. Elle marque la « résurrection » du principe érotique, mais d'un Eros nouveau, régénéré, transfiguré par son passage et par sa mort provisoire au sein de l'univers machinique des Savants Absolus.

Examinons maintenant le *Grand Verre*. Le même cycle s'y retrouve, et les trois mêmes phases.

Au départ, une sorte de *materia prima* : ce sont les litanies du Chariot. Elles égrènent les

plaisirs moroses de la vie du célibataire, c'est-à-dire du néophyte avant son entrée dans l'Autre Monde et son union mystique. Vie enchaînée au temps profane, où tout se répète indéfiniment. Nous sommes bien là dans « la solitude... de la mécanique érotique... des amours novices » qu'a évoquée Rimbaud. Apparence de vie, « camelote de vie » dit Duchamp (M.D.S., p. 75), caricature de cette vraie vie à laquelle l'initiation doit mener.

Mais le *Chariot* lui-même, fait de métaux qui sont « émancipés », qui n'obéissent déjà plus à la pesanteur à laquelle sont soumises les choses d'ici-bas, semble être en même temps le véhicule qui permet et prépare ce voyage. Véhicule symbolique du passage dans l'Autre Monde, n'est-il pas, à certains égards, la résurgence de ces chariots, de ces chars du soleil qui, dans les religions nordiques primitives, emportaient les âmes dans l'au-delà ?

Viennent alors les épreuves physiques qui accompagnent le passage. Le novice, dit Mircea Eliade, doit être *broyé* pour pouvoir devenir autre. A cela, la *Broyeuse de chocolat* ne peut qu'efficacement s'employer ! Il peut aussi être démembré : dominant la *Broyeuse*, les *Grands Ciseaux* sont là pour mener l'opération...

Aussi bien la symbolique du *regressus ad uterum*, centrale au rituel, est-elle dans le *Grand Verre* parfaitement claire. Selon l'initiation, le myste doit retourner au chaos primitif avant de renaître. Il doit être placé dans une tombe, dans

un creux, dans tout ce qui rappelle la terre-mère. Cette tombe, ce sont les *moules mâliques*, que Duchamp, très explicitement, nomme « la matrice d'Eros ». (M.D.S., p. 69.)

Après quoi, ne subsiste plus qu'un principe érotique subtil et fluide, c'est le gaz. Lui-même, on l'a vu, subit diverses épreuves qui sont comme autant de degrés initiatiques. Le plus important reste sa mort symbolique, sa « perte de connaissance », nécessaire avant sa renaissance.

Cette dernière intervient dans la partie haute du Verre. C'est la troisième phase, celle de la résurrection. L'indigène quadridimensionnel, être absolument nouveau, pourvu de qualités nouvelles, renaît de son tombeau/matrice, de son moule, pour s'accoupler à la Mariée (ou s'assimiler à elle plus exactement), de l'autre côté de la coupure, dans l'univers glorieux de la quatrième dimension, où toute chose, libérée des répétitions machinales du temps profane, est animée, dans un épanouissement tout à la fois érotique et cinématique, d'une vitesse infinie qui le transforme en lumière (la Voie Lactée).

Rituel initiatique qui débouche donc, comme le dit si justement *L'Anti-Œdipe*, encore une fois, sur « les noces d'une nouvelle alliance, nouvelle naissance, extase éblouissante⁴... »

4. *L'Anti-Œdipe*, p. 25.

Or cette union d'un principe viril (mâlique) et d'un principe féminin (la vierge *et* la mariée) n'est pas, bien entendu, de l'ordre de la procréation qui ne serait, elle encore, que répétition, réplication, elle ne débouche pas sur la naissance d'un être qui serait identique dans sa différenciation sexuelle à l'un ou à l'autre de ses géniteurs. Mais elle est la naissance d'un organisme absolument nouveau résultant de la fusion de ces deux principes que tenait jusqu'alors séparés la « coupure » du Verre.

Point n'est besoin, là encore, de recourir à l'alchimie pour expliquer le mythe : c'est, dans tous ses détails, celui de l'Androgyne, développé dans le discours d'Aristophane du *Banquet* de Platon. « Ce que vous désirez pour vous deux, demande Héphaïstos aux amants, n'est-ce pas surtout d'être tellement unis ensemble que, ni le jour ni la nuit, vous ne puissiez plus vous quitter ? Si c'est là votre vœu, je vais vous unir et vous fondre de telle façon que vous ne soyez plus deux personnes mais une seule, de telle manière que, tant que vous vivrez, vous ne puissiez vivre tous les deux que de la vie d'un seul être ...⁵ » « Une telle nécessité, commente Aristophane, procède de ce que notre nature primitive était une, et de ce que nous ne

5. Traduction Mario Meunier, Paris, 1947, pp. 98-99.

formions alors qu'un tout complet chacun. Aujourd'hui, nous appelons amour le désir et la poursuite de cette unité...⁶ »

Or les métamorphoses d'Eros qui accompagnent l'humanité dans son ascension vers la quatrième dimension selon Pawlowski sont identiques aux changements de la nature humaine que décrit Aristophane dans *Le Banquet*. Car la découverte de la quatrième dimension *est* la découverte de l'unité perdue : elle est à la fois, sur le plan scientifique, la révélation du vrai absolu et, sur le plan érotique, le retour à l'état primordial de l'être qui est son état le plus parfait.

L'être « absolument nouveau » dont rêve Pawlowski au terme de son Voyage n'est plus celui qui « refendu (est) pareil à ces figures profilées en relief sur les stèles, le nez scié en deux, ou rendues semblables à des tessères d'hospitalité rompues⁷ », c'est celui qui, ayant recouvré sa moitié perdue, sa dimension absente, a acquis enfin le relief quadridimensionnel de l'Etre.

Et de même, dans le *Grand Verre*, au sortir de cette caverne platonicienne que sont les moules mâliques, l'« indigène » qui s'y trouve enclos — fœtus attendant de naître ou mort attendant sa résurrection — découvre, au-delà de cette « coupure » du Verre qui est la coupure du sexe même,

6. *Ibid.*, pp. 99-100.

celle qui a fendu l'être en deux, l'illumination de la quatrième dimension en fusionnant avec son double — son double, la vierge qui l'attend depuis toujours et depuis toujours la mariée dont il est issu.

Mais ici s'arrête le parallèle avec le mythe platonicien. Car l'*epopteia*, l'illumination n'est plus celle qui résulte de l'union du myste à Dieu — cette union parfaite et absolue des âmes qui est le retour, par l'Amour, vers le Divin dont elles émanent —, elle est celle qui procède de l'union intime de l'homme à la machine et de l'échange de leur principe, organique et machinique, de cette fusion de l'éros humain et de l'énergie machinale qui doit déboucher sur une nouvelle forme de puissance illimitée et sur une nouvelle forme d'humanité.

La structure du mythe primitif, dans ses principaux épisodes, est respectée mais un élément structurel a changé : c'est la nature de la religion même, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire du lien qui unit désormais le novice au monde du Sacré.

Pour Duchamp, comme pour Pawlowski, le sens de ce changement est très clair : c'est la Machine, désormais qui remplace le principe divin.

perpetuum
mobile

le mythe de la machine

Au terme de ces lectures croisées de l'œuvre de Duchamp et de celle de Pawlowski, il est assez frappant de constater qu'aucune des herméneutiques précédemment proposées du *Grand Verre*, depuis Breton jusqu'à Arturo Schwarz, ne contredit celle que nous développons ici. Elles apparaissent plutôt, par rapport à notre analyse, comme autant de fragments d'un puzzle dont il manquerait l'essentiel : la figure directrice qui permet d'ordonner ces fragments.

Oui, *La Mariée* est bien une sorte d'Assomption, un passage du monde terrestre au ciel des réalités supérieures. Mais cette Assomption n'a rien de religieux : elle est une spéculation métaphysique, développée dans l'influence des écrits de Poincaré et de Flammarion à travers Pawlowski, sur l'existence, au-delà de leur « coupure » respective, d'univers à deux, trois, quatre ou n dimensions.

Oui, *La Mariée* est bien un poème d'amour, une sorte d'épopée érotique et cosmique où les grands bouleversements de l'univers accompagnent les avanies des humains. Elle l'est parce qu'elle est encore redevable au symbolisme du tournant du siècle de tout un climat. Et c'est parce que nous sommes souvent ici en plein symbolisme qu'il est à la limite indifférent que, sans arrêt poussés par le démon de l'analogie, nous nous attachions à telle exégèse plutôt qu'à telle autre. Nous y retrouvons toutes les figures qui apparaissent dans les mythes d'un amour initiatique rituel, tour à tour contrarié ou glorieux où il est question de naissance, de mort et de résurrection. Si l'on a si souvent eu recours à l'alchimie, pourquoi pas alors au mythe de Tristan et Iseut, ou bien encore au *Songe de Polyphile* dont on pourrait dire que le *Grand Verre* est une transposition moderne, racontant à l'instar de Colonna les métamorphoses de l'amour charnel en Eros divin, où la Mariée tiendrait le rôle de Vénus Physizoé ?

Oui, *La Mariée* est bien un essai de réaliser « le grand œuvre qu'avaient entrevu les alchimistes d'autrefois ». Mais non pas parce que Duchamp aurait été versé dans la science alchimique, non pas parce qu'il aurait lu Basilius Valentinus ou Erich Neumann, mais tout simplement parce que ses références à l'alchimie sont celles qui se trouvent dans le roman de Pawlowski. Références, pour dire le vrai, on ne peut plus analogiques, va-

gues et profanes et ceci parce que les mystères de l'alchimie étaient sans doute les approximations des plus faciles à user pour les écrivains de science-fiction de l'époque. On ne peut qu'imaginer avec quelle malice Duchamp a laissé ses commentateurs développer leurs subtiles analyses, tout en protestant timidement de sa totale ignorance de l'alchimie, secrètement et ironiquement ravi qu'on accorde tant de sérieux occulte à ce qui, dans le *Grand Verre* comme dans le *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension*, n'est jamais qu'une fantaisie littéraire.

Oui, surtout, les machineries du *Grand Verre* et leurs machinations ont un étrange air de famille avec d'autres machineries imaginées à peu près au même moment par des écrivains, Jarry dans le *Surmâle*, Roussel dans *Locus Solus*, Kafka dans *La Colonie pénitentiaire* parmi d'autres...

Et il nous faut ici rendre hommage à Michel Carrouges pour avoir, en 1950, dans son essai sur *Les Machines célibataires*, eu le trait de génie de les rapprocher. Que l'on ait condamné méchamment ce livre à sa parution en raison des convictions religieuses de son auteur¹, alors qu'on n'a jamais osé, dans les cercles bien pensants de l'intelligentsia parisienne, dénoncer les interprétations mystago-

1. Voir en particulier l'article de Jehan Mayoux in *Bizarre*, n° 1 et n° 2, mai et octobre 1955.

giques, occultistes et mystifiantes de Duchamp, voilà qui montre assez l'intolérance et l'étroitesse d'esprit de certains attardés du Surréalisme.

Car il importe peu, rétrospectivement, que Carrouges, « égaré » par son catholicisme, se soit mépris sur le sens de l'« inscription du haut ». Ce qui importe, c'est qu'il ait pressenti confusément que l'apparition quasi simultanée, en littérature et en art en l'espace de peu d'années, de machineries imaginaires, au fonctionnement étrangement semblable et à la finalité identique, marquait la naissance, à l'aube du ^{xx}e siècle, d'une mythologie nouvelle où s'inscriraient les terreurs et les espoirs de notre temps. Ce qui importe, c'est qu'il ait vu, avec une grande lucidité, que « le mythe des machines célibataires signifie de façon évidente l'empire simultané du machinisme et du monde de la terreur (...). Le plus extraordinaire peut-être, à ce point de vue, est que les terrifiantes machines inventées par Duchamp, Kafka et Roussel dressent côte à côte leurs silhouettes fantastiques sur le seuil de l'ère scientifique et concentrationnaire ² ».

Ce qui importe enfin, c'est qu'il ait refusé les interprétations usuelles qui courent sur l'œuvre de Duchamp et font de celle-ci un jeu cérébral gratuit mais, la débarrassant des oripeaux dont tant de charlatans de la critique l'ont affublée, qu'il

2. *Les Machines célibataires*, op. cit., p. 24.

l'ait rendue à son sens véritable de prophétie à la fois ironique et angoissée de notre propre sort.

« L'idée délirante moderne typique est d'être mû et influencé par une machine.

« Tout comme les anges et les saints d'une ère profondément religieuse nous aident à concevoir ce qu'étaient les plus grands espoirs de l'homme de cette époque, et les diables ce dont il avait le plus peur, les idées délirantes de l'homme dans le monde de la machine semblent être une indication de nos espoirs et de nos peurs de ce que les machines feront pour nous ou contre nous. »

On pourrait croire que ces lignes ont été écrites par Carrouges en 1950. Elles sont en fait du docteur Bruno Bettelheim en 1967 et elles annoncent l'un des trois cas d'enfants autistiques qu'il expose dans *La Forteresse vide*³ : le plus fascinant et le plus terrible, celui de Joey, « l'enfant-machine », celui qui ne peut vivre que lorsqu'il est mû par des machines qu'il a créées et qui échappent à son contrôle : l'enfant qu'avait déjà préfiguré la mythologie du *Grand Verre*...

3. *La Forteresse vide*, Paris, 1969, p. 302.

perpetuum mobile

Si Carrouges s'attache à la signification du rapprochement qui s'opère entre ces diverses machines folles, en revanche, il passe sous silence les affiliations ou les filiations possibles qui ont pu permettre un tel rapprochement.

Car — fait sur lequel on n'a peut-être pas suffisamment insisté — toutes les œuvres dont il s'agit sont, à la seule exception du *Grand Verre*, des œuvres littéraires. De l'une à l'autre, il est possible d'imaginer des influences, des contaminations : problème de sources littéraires que nous laissons aux historiens.

En ce qui concerne Duchamp, un maillon manque, qui expliquerait qu'il ait pu, par un biais, participer d'une thématique exclusivement littéraire. Ce chaînon manquant, il ne fait guère de doute que ce soit Pawlowski.

Personnage extrêmement cultivé, ouvert à

toutes les nouveautés littéraires, artistiques et scientifiques de son temps, il dresse dans son *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension* le résumé de toute une thématique, à mi-chemin, on l'a dit, entre la spéculation philosophique, l'essai sur les mœurs et le récit d'anticipation, qu'on retrouve, à l'époque chez de nombreux autres écrivains, de Villiers de l'Isle-Adam dans son *Eve future* jusqu'à Roussel.

Le fait est qu'au tournant du siècle et en marge de la production classique, s'est développée toute une littérature populaire qu'est la littérature de science-fiction. Par rapport à elle, les écrits de Jarry, de Villiers, de Roussel occupent la place qu'occupe le *Grand Verre* par rapport, par exemple, aux dessins de Robida. Et, dans ce carrefour d'idées, Pawlowski semble avoir tenu une place majeure.

Son roman, encore une fois simple feuilleton au départ, publié semaine après semaine, puis remanié pour en faire un livre, est un condensé de toutes les obsessions para-scientifiques du temps. Duchamp y trouvera aussi bien l'exemple de machineries délirantes et désirantes, analogues à celles qu'on rencontre chez Jarry et chez Roussel, et qui formeront la base de la « physique amusante » de son *Verre*, que l'essentiel des théories sur la quatrième dimension et sur la notion de « coupure » chez Poincaré qui alimenteront ses recherches perspectivistes, et les « calculs » sur lesquels, dit-il, le *Verre* est fondé.

Que *La Mariée* participe de ce courant de la science-fiction du temps, nous en citerons quelques exemples.

Nous n'avons pas d'abord épuisé toutes les rencontres entre ce qui se passe dans le *Verre* et ce qui se passe dans le roman de Pawlowski.

En 1920, le *Verre*, on le sait, devait devenir, avec la complicité de l'appareil photographique de Man Ray, le terrain provisoire d'*Elevage de poussières*. Le titre, dans sa formulation farfelue, est déjà pawlowskien. Mais l'idée même de ces cultures *in vitro* qui miment des croissances naturelles n'est pas sans évoquer le chapitre que Pawlowski consacre aux « Plantes industrielles » : « Capter la vie, *puisque'on ne pouvait pas la reproduire*, n'était-ce pas infiniment plus habile que s'efforcer en vain de la contrefaire ? Bientôt, le progrès aidant, on assista à une véritable éclosion de plantes industrielles (...) capables de reproduire en gros les phénomènes que la nature n'avait jusqu'alors réalisés, pour ainsi dire, qu'à titre d'échantillons... » (G. de P., p. 168, souligné par nous).

On se souviendra encore qu'une œuvre postérieure, la *Pendule de profil*, évoque curieusement, autant dans son titre que dans son idée, la « mai-

son plate » ou « l'escalier horizontal » de Pawlowski...

De cette commune sensibilité, on citera encore un exemple. En 1916, quatre ans après son *Voyage*, Pawlowski publiait un recueil d'articles, précédemment parus dans des journaux : *Inventions nouvelles et dernières nouveautés*. Articles pseudo-scientifiques, dit Pierre Versins ¹, ils étaient uniquement consacrés « à une sorte de concours Lépine farfelu et ininterrompu », relevant d'un humour à mi-chemin entre Alphonse Allais et Raymond Roussel. Parmi ces « inventions », « on ne saurait trop recommander les *nouveaux murs et plafonds électro-aimants* proposés pour les logements étroits et insalubres. Ce dispositif que j'appellerai volontiers le *Xavier de Maistre électrique* permet au locataire muni de semelles en fer de se promener tout autour de sa chambre et de marcher indifféremment contre les murs ou au plafond ² »...

L'esprit en effet farfelu qui préside à ces inventions est bien de même nature que celui qui poussera Duchamp — d'une part à participer effectivement au concours Lépine avec ses *Roto-*

1. *Op. cit.*

2. Jean Ferry a publié un certain nombre de ces *Inventions nouvelles* in *Bizarre*, n° 3, décembre 1955, pp. 18 à 31.

reliefs —, mais encore à imaginer un « *Transformateur destiné à utiliser les petites énergies gaspillées comme :*

- « l'excès de pression sur un bouton électrique ;
 - « l'exhalaison de la fumée de tabac ;
 - « la poussée des cheveux, des poils et des ongles ;
 - « la chute de l'urine et des excréments ;
 - « les mouvements de peur, d'étonnement, d'ennui, de colère ;
 - « le rire ;
 - « la chute des larmes. »
- Etc. (M.D.S., pp. 196-197.)

Il est assez aisé de reconnaître dans cette « invention » une paraphrase humoristique des trouvailles des petits inventeurs de la fin du siècle — de celles qu'exposait le concours Lépine précisément — et que recensait le journal *La Nature*, journal qui était au demeurant l'une des lectures favorites de Raymond Roussel³. Trouvailles la plupart de temps désopilantes, où revenait comme un *leitmotiv* l'obsession d'économiser les gestes ou de démultiplier les applications d'une source d'énergie unique, si bien qu'on débouchait vite sur

3. Cf. François Caradec, *op. cit.*, p. 229.

de véritables délires d'économique énergétique. Nous en citerons trois exemples :

« *La Berceuse de rêves* » :

« L'inventeur du dispositif que nous présentons ici ne se contente pas d'utiliser l'énergie féminine inemployée pour faire basculer un berceau, mais il l'emploie en même temps à actionner le batteur d'une baratte. Ainsi, les mains de l'opératrice sont libres pour reprendre des chaussettes, coudre ou faire quelque autre menu travail ; l'énergie de la personne tout entière étant mise à profit (...) Bien entendu, ce dispositif peut servir à quantité d'usages ; il peut ainsi fournir l'énergie nécessaire à actionner une machine à laver, une essoreuse et d'autres instruments ménagers... »

Et encore :

« *L'Energie chevaline* » :

« Notre illustration montre un mécanisme qui permet à un cheval de nettoyer sa propre stalle, de couper menu son fourrage, d'extraire du sucre de canne, d'actionner un moulin, un émondeur de maïs ou un soufflet, ou même de pomper de l'eau pour irriguer le sol, boire ou éteindre un incendie (...) L'énergie chevaline ainsi développée peut, bien entendu, être utilisée à d'autres fins telles que la production d'électricité pour l'éclairage... »

Et enfin, cet accouplement, que Lautréamont n'aurait pas renié, d'une machine à coudre et d'un fourneau :

« *Une Bonne à tout faire par la vapeur* » :

« ... un nouveau type de moteur à vapeur : pour le mettre en action, il suffit de le placer sur un fourneau de cuisine ordinaire. Ainsi le poêle qui chauffe la cuisine de l'ouvrier et cuit son humble repas peut en même temps servir de moteur à une mécanique telle qu'une machine à coudre⁴. »

Toujours dans le goût d'une science-fiction populaire, nous avons relevé dans les premiers numéros de *Comœdia* ce placard publicitaire qui revenait avec insistance et que Duchamp a probablement vu, sur un appareil électrique destiné à redonner de l'énergie à l'organisme humain et qui n'est pas sans évoquer les étincelles électriques qui parcourent la Mariée pour mettre à feu son moteur automobile :

4. On trouvera les textes intégraux de ces « inventions » et leurs illustrations dans Léonard de Vries, *Les Folles inventions du XIX^e siècle*, Paris, 1972, respectivement aux pp. 184, 202 et 185.



« *L'Electro-vigueur du Dr. MacLaughlin* » :

« Il régénère les hommes épuisés, car c'est de l'électricité, et « *l'Electricité, c'est la vie* » ; considérez-la comme l'essence qui met en marche les pièces essentielles de la machine qu'est votre corps. »

Outre la parenté d'inspiration — ce cliché qu'était devenu le parallèle entre l'organisme humain et la machine —, on remarquera le goût de l'époque pour les mots composés, véritables greffes, eux aussi, d'éléments mécaniques sur des organes : « l'électro-vigueur » du docteur MacLaughlin est un hybride de même nature que la « magnéto-désir » de Marcel Duchamp...

Nous pourrions continuer ainsi les exemples : ces inventions de machines délirantes ont toutes un point commun ; elles imaginent des dispositifs qui pourraient produire *plus* d'énergie qu'ils n'en consomment eux-mêmes dans leur fonctionnement. Ce sont donc autant de variations sur le thème d'un *perpetuum mobile* où toute perte par entropie serait nulle et qui, de proche en proche, entraînerait dans sa ronde tous les objets environnants.

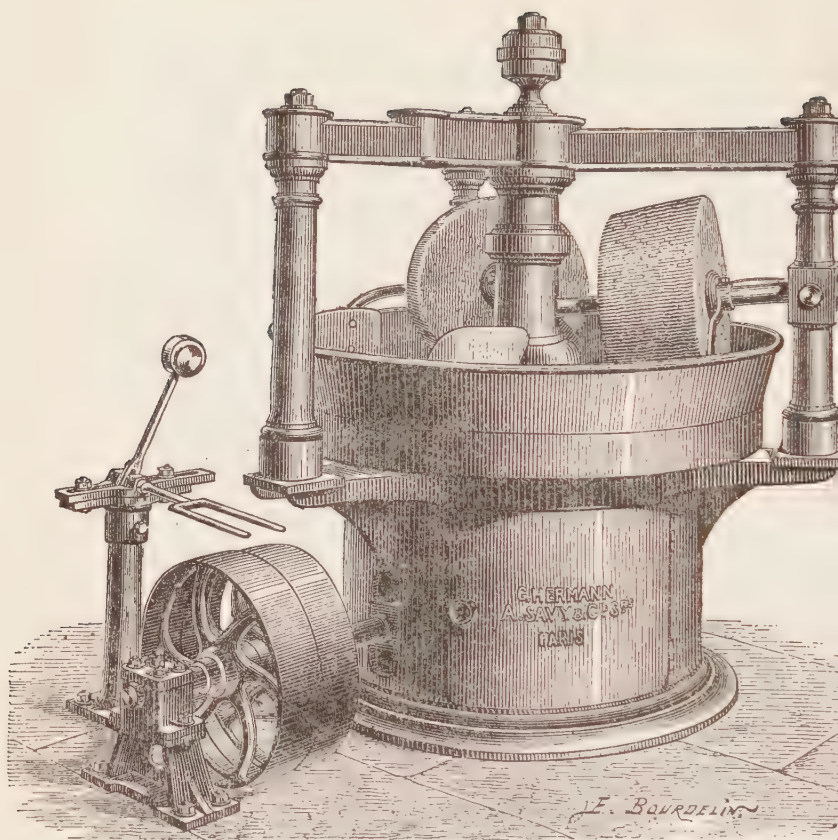
Nous sommes ici, sans doute, au cœur de la problématique de ces machines désirantes et célibataires. Machines fantastiques et fantasmatiques

perpetuum mobile

où la consommation se transformerait en production d'énergie. Étonnant rabattement du libidinal sur le machinique, rêveries heuristiques sur une énergie qui serait totalement libre et capable d'inverser le principe de réalité, en l'occurrence le second principe de la thermodynamique, en principe de plaisir.

Elles se rencontrent au même moment, aussi bien de la façon la plus déliée chez un artiste comme Duchamp qui imagine des machines « déliées de la pesanteur horizontale » selon le principe de « l'inversion de frottement » que de la façon la plus naïve chez les petits inventeurs du temps, comme on vient de le voir.

Elles marquent cette époque singulière des premiers étonnements devant les découvertes de la science et caractérisent cette rencontre entre l'homme et ce nouvel univers des machines qu'il investit immédiatement de tout son désir pour mieux y dissimuler toute sa crainte.



Broyeuse à chocolat.

Illustration tirée du catalogue des Etab. A. Savy et C^o,
matériel pour confiseurs, vers 1900.

(Document aimablement communiqué
par M. Philippe Collin.)

magia naturae et artis

Le tort de beaucoup des commentateurs du *Grand Verre* aura été, en emboîtant le pas aveuglément à André Breton, de tirer Marcel Duchamp dans les eaux troubles des préoccupations mystagogiques en sacrifiant à ce qu'il peut y avoir de plus suspect dans le surréalisme, son goût pour la magie et pour l'occulte.

L'ésotérisme qu'on a voulu y mettre pour prétendre ensuite le déchiffrer selon le procédé courant qui consiste à glisser dans les prémisses ce qu'on espère trouver dans les conclusions, n'y est pas. Ni alchimie, ni cabale, ni gnose, ni jeu du Tarot. Ce qui s'y trouve, c'est, dans les marges des préoccupations parascientifiques du temps et la fascination pour les découvertes réelles ou supposées de la science — l'électricité, le moteur automobile, la quatrième dimension... —, une spéculation formelle, copieusement alimentée par la lec-

ture de Pawlowski, aux confins de la science-fiction, de la philosophie et de la pataphysique.

On n'a pas pris garde suffisamment peut-être à la date à laquelle Duchamp laisse son œuvre inachevée (ce n'est que sur les instances de ses proches, d'Arturo Schwarz en particulier, qu'il fera, vers la fin de sa vie, une gravure du « *Grand Verre complété* » qui n'apprend rien d'ailleurs qu'on ne sût déjà d'après les croquis et les notes de la *Boîte Verte*).

Quoi qu'il ait dit de cet abandon, il est peu probable que Duchamp ait laissé le *Grand Verre* par lassitude. Sa paresse dissimulait une forme d'activité particulièrement tyrannique et l'on sait que sa dernière œuvre, *Etant donnés* 1° *La Chute d'eau* 2° *Le Gaz d'éclairage* a été imaginée et réalisée pendant une vingtaine d'années. C'est donc ailleurs qu'il convient plutôt de chercher la raison de cet abandon.

Or 1923, l'année où il laisse le *Grand Verre*, est marquée par deux événements : c'est l'élaboration du premier manifeste surréaliste et c'est la constitution du groupe surréaliste lui-même. L'année marque un tournant dans la sensibilité européenne, le moment où le climat intellectuel change. L'heure n'est plus aux émerveillements naïfs ou ironiques devant les merveilles de la science, ni aux spéculations mondaines ou solitaires sur la réalité ou sur l'inanité de la quatrième dimension. La belle époque de la littérature de

science-fiction est close. Aussi bien, les préoccupations mises en œuvre dans *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* sont-elles devenues, en 1923, anachroniques. La même année, on le sait, Pawlowski publiera l'édition définitive de son roman et n'y reviendra plus.

Or le paradoxe veut que c'est à ce moment-là que les surréalistes vont commencer à s'intéresser à Duchamp. Une dizaine d'années plus tard paraîtra l'essai de Breton : un *Phare* à l'éblouissement trop court. A sa suite, une nuée exégétique, plus noire que ciel d'orage, s'abattra sur le *Grand Verre* et l'obscurcira, déchiffreurs de tout poil, à la limite parfois de la boule de cristal et du charlatanisme.

Le fait est qu'on ne peut pas expliquer le *Grand Verre* à partir d'une problématique ou d'une sensibilité qui lui sont de dix ans au moins postérieures¹. Car c'est précisément l'apparition de cette nouvelle problématique et de cette nouvelle sensibilité qui marqueront la fin prématurée du *Verre*.

Expliquer le *Grand Verre*, lui redonner sa

1. La beauté « surréaliste » de *La Mariée* vient bien de la qualité de l'étincelle qui naît de la rencontre fortuite, sur la surface d'un *Verre*, d'une machine (célibataire) et d'une mariée. Mais Duchamp donne un *sens* à cette rencontre en faisant de son hasard le créateur d'un organisme nouveau, le moteur de la Mariée, chez qui l'étincelle prend une qualité en quelque sorte fonctionnelle...

transparence, c'est tenter de le retransporter dans l'époque, dans le milieu, dans le climat qui furent les siens, si étrangers ou insolites nous soient-ils devenus.

Démystifier le *Grand Verre*, c'est aussi bien rendre le meilleur des hommages à l'une des intelligences les plus lucides de notre temps.

A un étudiant américain qui lui demandait quelle impression cela lui avait fait de retrouver en 1926 son *Grand Verre* brisé, Duchamp eut cette réponse curieuse : « Les fêlures ont fait redescendre l'œuvre sur terre². » Entendait-il par là signifier, ou rappeler, que son œuvre avait initialement été ce projet proprement métaphysique d'atteindre à la quatrième dimension et qu'aérolithe venu d'un autre monde, le *Grand Verre* avait fini par se briser au choc des réalités tridimensionnelles soumises à la gravité ? Ou bien — ce qui ne serait pas en contradiction avec cette première explication — un peu fatigué de tout le flot d'hermétisme dont on entourait son œuvre, entendait-il rappeler que le *Grand Verre* n'était après tout qu'un

2. « The cracks brought the work back into the world. » Cité par John Golding, *Duchamp, The Bride stripped bare by her bachelors, even*, Londres, 1973. Cette phrase fut prononcée en 1956.

objet matériel et contingent, soumis aux aléas du temps ?

Pour nous, cette phrase nous a fait souvenir de certains curieux trompe-l'œil français du XVIII^e siècle. De l'un d'entre eux en particulier qui se trouve être l'imitation peinte d'une gravure ; elle représente une jeune fille qui laisse échapper un oiseau qu'elle tenait captif dans sa main ; l'oiseau essaie de s'envoler, mais un fil à sa patte le retient prisonnier de son tourmenteur. Ce premier trompe-l'œil se double d'un second : celui du verre qui est censé protéger la pseudo-gravure : il est brisé. La gravure s'appelle : « La Tromperie ».

juin septembre 1974

Index des noms cités

- Abbott, Edwin A., 32, 35.
Alberti, Léon-Battista, 59.
Alexandre, Arsène, 28, 29.
Allais, Alphonse, 153.
Apollinaire, Guillaume, 101.
Arman, 11.
Ben, Benjamin Vautier (dit), 12.
Beuys, Josef, 11, 24.
Bettelheim, Bruno, 149.
Boltanski, Christian, 12.
Breton, André, 18, 19, 22, 43, 116, 145, 160, 162.
Buffet, Gabrielle, 101.
Burnham, Jack, 21, 22.
Brisset, Jean-Paul, 78, 79.
Cabanne, Pierre, 26, 27, 43, 63, 67, 70, 129.
Cocteau, Jean, 29, 133.
Cage, John, 10.
Caillois, Roger, 10.
Calas, Nicolas, 21 .
Colonna, 146.
Caradec, François, 133, 154.
Carrouges, Michel, 19, 22, 147, 148, 149, 150.
Chirico, Giorgio de, 102.
Collin, Philippe,
Courbet, Gustave, 45.
Deleuze, Gilles, 22, 124.
Diderot, François, 33.
Dine, Jim, 11.
Dominiquin, Domenico Zampieri, dit le, 67.
Dreier, Katherine, 45.
Dubreuil, R.P., 61.
Einstein, Albert, 44, 133.
Elgin, Thomas Bruce (lord), 9.
Ernst, Max, 97.
Ferry, Jean, 153.
Filliou, Robert, 11.
Flamel, Nicolas, 22, 81.
Flammarion, Camille, 44, 133, 145.
Freud, Sigmund, 22, 75.
Fulcanelli, 22.
Gleizes, Albert, 33.
Golding, John, 163.
Grosseteste, Robert, 56.
Guattari, Félix, 22, 124.
Hamilton, Richard, 11.
Held, René, 21, 22.
Henner, Jean-Jacques, 29.
Hinton, C.M., 33.
Janis, Harriet Sidney, 20, 22, 57.
Jarry, Alfred, 19, 78, 79, 134, 147, 151.

- Johns, Jasper, 11.
 Jung, Carl-G., 22.
 Kafka, Franz, 19, 148.
 Klein, Mélanie, 11, 22.
 Kosuth, Joseph, 11.
 Lafargue, Paul, 91.
 Langevin, Paul, 44.
 Lebel, Robert, 19, 22, 23.
 Levi-Strauss, Claude, 22.
 Levy-Bruhl, Lucien, 22.
 Mac Laughlin, 158.
 Mayoux Jehan, 147.
 Mallarmé, Stéphane, 19, 20.
 Malraux, André, 9, 10.
 Matta, Roberto, 10.
 Mauss, Marcel, 22.
 Metzinger, 33.
 Mircea, Eliade, 22, 135, 138.
 Moebius, 49.
 Moris, Robert, 11.
 Nauman, Bruce, 11.
 Neumann, Erich, 22, 146.
 Niceron, J.F., 61.
 Pach, Walter, 67.
 Paz, Octavio, 19, 20.
 Picasso, Pablo, 12.
 Picabia, Francis, 97, 101.
 Platon, 140.
 Poincaré, Raymond, 44, 133, 145, 151.
 Princet, 133.
 Rabelais, François, 30.
 Rauschenberg, Robert, 11.
 Ray, Man, 97, 152.
 Robida, 151.
 Roussel, Raymond, 19, 25, 29, 35, 78, 79, 133, 134, 147, 148, 151, 153, 154.
 Sarluis, Léonard, 34.
 Schuster, Jean, 43, 70, 133.
 Schwarz, Arturo, 20, 22, 68, 145, 161.
 Serres, Michel, 132, 134.
 Spoorri, Daniel, 11.
 Suquet, Jean, 20.
 Sweeney, J.J., 45, 46.
 Tauriac, Jean, 34.
 Tartakower, 134.
 Tinguely, Jean, 11.
 Valentinus, Basilius, 146.
 Van Hoogstraeten, Samuel, 62.
 Vermot, Joseph, 75.
 Verne, Jules, 95, 132, 134.
 Versins, Pierre, 31, 32, 33, 36, 153.
 Villiers de l'Isle-Adam, 134, 151.
 Voltaire, François Marie Arouet, dit, 33, 74.
 Vries (de), Léonard, 156.
 Warhol, Andy, 11.
 Warnod, André, 28, 30, 99.
 Ziem, Félix, 29.

Table des matières

DÉPLACEMENTS	9
--------------------	---

- | | |
|---|----|
| 1. « Le silence de Marcel Duchamp est surestimé » | 15 |
| 2. « Un journaliste pas comme les autres » | 26 |

THAUMATURGUS OPTICUS

3. Camera obscura	41
4. Praxis perspectivae	58
5. De vanitate scientiarum	70
6. Physica bouffa	78

DEUS EX MACHINA

7. Les vapeurs de la mariée	95
8. Palingénésies	109
9. Le triomphe d'Eros	119
10. Un scénario initiatique	132

table

PERPETUUM MOBILE

11. Le mythe de la machine	145
12. Perpetuum mobile	150

MAGIA NATURAE ET ARTIS	161
----------------------------------	-----

Table des illustrations hors-texte

Planche 1. *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1912-1923.

Huile, feuilles et filets de plomb, poussière et vernis sur verre. En deux parties. 272 × 170. The Philadelphia Museum of Art ; legs Katherine S. Dreier.

© The Philadelphia Museum of Art.

Planche 2. Gaston de Pawlowski.

© Colomb. Gérard/Bibl. de l'Arsenal.

Planche 3. Numéro de *Comœdia* du 29 mars 1912 où est apparu le début du *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension*.

© Bibliothèque Nationale.

Planche 4. Couverture de l'édition de 1923 (dessins de Léonard Sarluis).

© Bibliothèque Nationale.

Planche 5. *Nu descendant un escalier*, n° 1. Décembre 1911.

Huile sur carton. 96 × 90. The Philadelphia Museum of Art (Collection Louise et Walter Arensberg).

© The Philadelphia Museum of Art.

Planche 6. Détail du *Grand Verre* : les *Témoins oculistes*.

© The Philadelphia Museum of Art.

Planche 7. Détail du *Grand Verre* : le *Cimetière des Uniformes et Livrées* (« *Matrice d'Eros* »).

© The Philadelphia Museum of Art.

Planche 8. Etude pour le *Cimetière des Uniformes et Livrées*, dessin, 1913.

The Philadelphia Museum of Art (Coll. Louise et Walter Arensberg).

© The Philadelphia Museum of Art.

Planche 9. *Tu m'*, 1918.

Huile et crayon sur toile, 3 épingles de sûreté et un goupillon, 69,8 × 313.

Galerie d'Art de l'Université de Yale.

© Université de Yale.

Planche 10. Détail du *Grand Verre* : les *Tamis* et les *Ciseaux*.

© The Philadelphia Museum of Art.

Planche 11. Détail du *Grand Verre* : le *Pendu femelle* et la *Voie Lactée*.

© The Philadelphia Museum of Art.

Planche 12. « Le goût des prodiges forains... »
(Affiche, coll. du Musée des Arts Décoratifs).

© J. P. Couderc.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
L'IMPRIMERIE AUBIN



SUR LES PRESSES DE
86 LIGUGÉ / VIENNE

LE 5 FÉVRIER 1975

D. L., 1^{er} trim. 1975. — Imprimeur, 8094.
Numéro d'édition, 24.
Imprimé en France

THE VOWELS

Bibliothèques
Université d'Ottawa
Echéance

Libraries
University of Ottawa
Date Due

DEC 05 1991

06 DEC. 1991

22 JAN. 1992

22 JAN. 1992

22 NOV. 1993

06 DEC. 1993

07 DEC. 1993

03 JAN. 1994

05 JAN. 1994

MAR 04 1996

APR 01 1996

APR 30 1996

MAY 02 1996

MAR 02 1998

02 MARS 1998

CE



39003 015212870

marcel duchamp
ou le
grand fictif

Lecture révolutionnaire de l'*opus magnum* de Rose Sélavy, destinée à bouleverser le champ des études duchampiennes qui, en dégagant l'œuvre de ses interprétations mystagogiques et surréalisantes, la restitue synchroniquement au climat intellectuel de son époque mais la réinscrit également dans l'actualité la plus vive de notre époque.

Incarnation, à l'aube du XX^e siècle, du mythe majeur de notre temps comme l'avait pressenti Carrouges, le *Grand Verre* est bien ce moteur célibataire qui, délivré de la pesanteur par le « principe de l'inversion de frottement », dénie sur un mode fantasmatique le second principe de la thermodynamique et qui, « succédant à la machine paranoïaque, comme l'écrira *L'Anti-Œdipe*, noue l'alliance entre les machines désirantes et le corps sans organes pour la naissance d'une humanité nouvelle ou d'un organisme glorieux ».

Elle est aussi bien, en fusionnant économie libidinale et économique machinique, l'illustration prophétique et la plus saisissante que l'art contemporain ait produite des « cas » les plus obsédants de la psychopathologie actuelle, qu'il s'agisse du Président Schreber ou de « l'enfant-machine » décrit par Bruno Bettelheim.

Ainsi « démystifiée », l'œuvre de Duchamp est aussi rendue à sa véritable importance.