Université de Montréal

MARCEL DUCHAMP ET LE MULTIPLE DANS L'ART MODERNE

par
François Raymond

Département de philosophie

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
(PH.D.) en philosophie

mars 1999

© François Raymond, 1999

National Library of Canada
Acquisitions and Bibliographic Services
395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale du Canada
Acquisitions et services bibliographiques
395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-56699-4

Canada

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée

MARCEL DUCHAMP ET LE MULTIPLE DANS L'ART MODERNE

Présentée par

François Raymond

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

M. Claude Lévesque, prés. rapporteur
en remplacement de D. Dumouchel
M. Yvon Gauthier, dir. recherche
M. Maurice Lagueux, membre
Mme Suzanne Foisy, ex. externe
(U.Q.T.R)
M. Luis De Moura Sobral, représentant du doyen

Thèse acceptée le: 18 août 1999

Sommaire

Nous nous proposons d'explorer les relations entre le multiple et l'œuvre de Marcel Duchamp. La forme générale sous laquelle se présente le multiple est la suite ou la multiplicité. Nous trouvons plusieurs formes de suites qui se retrouvent sous toutes sortes de manières dans l'œuvre de Duchamp. Il y a d'abord les suites finies qui se subdivisent en suites homogènes, combinatoires et stochastiques. Il y a aussi des suites finies et indéfinies. Toutes ces formes de multiples se retrouvent dans une seule œuvre complexe qui est **La Mariée mise à nu pas ses célibataires, même** que nous analysons suffisamment en profondeur pour y trouver plusieurs occurrences de ces différents types de multiples à l'aide de concepts empruntés à Goodman, Genette, Schaeffer, Prieto. Cette œuvre propose un modèle d'œuvre qui est aussi bien allographique qu'autographique et elle est issue d'une esthétique pluraliste et non dualiste.

Dans un premier temps il s'agit de dégager les sources d'un tel programme et il y en a. Ce sont, du côté de la littérature, Mallarmé et Jarry, Brisset et Roussel dans un milieu anarchiste et symboliste où le multiple se manifestait. Ensuite nous trouvons les sources philosophiques de cette attention au multiple chez les anarchistes comme Stirner et chez les Américains James et Peirce et du chez les français Renouvier et Bergson.

Dans un deuxième temps, nous portons notre attention sur l'œuvre de Duchamp tout d'abord à **La Mariée mise à nu** comme telle avec toute sa complexité. Ensuite dans le détail, nous découvrons l'esthétique stochastique que Duchamp a faite avec ses deux **Erratum musical** qui présentent tous les deux des suites de notes stochastiques. Le multiple apparaît encore dans l'usage assez courant et très varié que Duchamp fait de l'infinitif dans les cas où il fonctionne comme un script au sens de Goodman et celui-ci entretient des rapports avec la suite mathématique. Duchamp médite également sur la quatrième dimension et sur ses rapports avec les autres dimensions où se manifeste aussi une sérialisation des objets; on y trouve des suites disparates ou des suites homogènes. Enfin la contradiction que Duchamp pratique sur son propre goût donne naissance à deux suites d'interprétations contraires également valides. Un dernier aspect du multiple chez Duchamp concerne la combinatoire d'éléments que l'on forme avec les phonèmes et les lettres, bref avec ce que l'on nomme les jeux de mots comme les anagrammes, les contrepets, etc. qui sont des suites combinatoires.

Bref Duchamp présente un modèle d'œuvre qui est le catalogue de grand magasin. Ce modèle est très riche et diversifié, il est allographique comme les readymades et il est constitué de suites disparates d'images et de petits textes couplés. Le **Grand verre** est une extension de ce modèle mais en plus compliqué, il est allographique et autographique mais aussi le lieu d'autres types de suites. Le moderne n'est pas mort.

Table des matières

Sommaire ..... page i

Table des matières ..... page iii

Liste des figures ..... page v

Remerciements ..... page vi

Introduction ..... page 2

PREMIÈRE PARTIE Les sources littéraires et philosophiques

Chapitre I : Milieu et affinités ..... page 51

Chapitre II : Duchamp et le pluralisme ..... page 72

DEUXIÈME PARTIE Le multiple chez Duchamp

Chapitre III : Duchamp en son temps ..... page 111

Chapitre IV : Duchamp et la permutation des sons ..... page 133

Chapitre V : Lecture de Duchamp à partir des infinitifs ..... page 153

Chapitre VI : Contradiction et 4e dimension ..... page 190

Chapitre VII : Permutation avec les mots et les lettres ..... page 208

Chapitre VIII : Conclusion : la dispersion du multiple ..... page 225

Bibliographie ..... page 252

Appendice A ..... page 259

Appendice B ..... page 262

Appendice C ..... page 263

Appendice D ..... page 265

Appendice E ..... page 266

Appendice F ..... page 271

Appendice G ..... page 272

Liste des figures

Figure 1: Schème de la quadruple indétermination de l'infinitif ..... page 156

Figure 2: Plan des infinitifs et ses sous-ensembles ..... page 158

Figure 3: Dispersion englobée ..... page 160

Figure 4: Dispersion en archipel ..... page 160

Figure 5: Dispersion en arborescence ..... page 161

Figure 6: Dispersion au hasard ..... page 162

Figure 7: Classement des infinitifs ..... page 165

Figure 8: Infinitif général ..... page 170

Figure 9: Schème d'un infinitif premier du Grand Verre ..... page 172

Schéma du Grand verre selon Jean Suquet ..... page 110

REMERCIEMENTS

Je remercie mes parents Maurice Raymond et Cécile Gravel qui m'ont introduit très tôt dans le domaine des arts et qui m'ont encouragé pendant la rédaction de ce travail. Je remercie également Marjoleine, mon épouse, qui a dactylographié pour moi des centaines de pages et qui a toujours été présente dans les moments difficiles. Yvon Gauthier doit aussi être remercié pour son humeur entraînante, sa générosité, ses critiques et ses connaissances. Enfin je remercie Ghyslaine Guertin et Frédérick Tremblay pour leurs critiques et leurs encouragements.

1.1 Introduction

De même que, jadis, l'unité d'une œuvre d'art devait réfléchir l'unité du monde, de même une œuvre qui se présente sous la forme d'une suite disparate est le miroir d'un monde qui est lui-même une suite disparate. L'art n'est plus une sphère pleine et idéale car il a perdu son unicité matérielle aussi bien qu'idéale et s'est transformé en un complexe de réalités de différents ordres. Depuis plus d'un siècle, le multiple s'insinue dans le monde de l'art occidental et propose un autre regard sur les choses. Notre propos est de trouver une définition de l'art qui soit assez vaste et complexe pour rendre compte de certaines œuvres de Marcel Duchamp dans leur multiplicité. Nous montrerons que Duchamp a recours à un pluralisme qui est aussi un trait des récentes tendances modernes et qu'il transforme l'appréhension de l'œuvre de sorte qu'elle cesse d'être là pour ses qualités sensibles flatteuses ou expressives et devient l'exemplaire prétexte à tout un monde d'idées. Avec lui, l'objet d'art s'est transformé profondément, il est devenu une suite ou une multiplicité disparate. Et son modèle est le catalogue de grand magasin qui contient deux suites disparates de textes et de représentations conjointes deux à deux et corrélées à des exemplaires en entrepôt sur certains emplacements du territoire.

«Mettre l'art au service de l'esprit»[1] comme le déclare Duchamp, n'est pas nécessairement mettre l'art au service du monisme ou d'une règle précisément articulable. L'art est complexe, il est multiple et même quand il meurt, il meurt plusieurs fois. Ce n'est pas l'art qui meurt, ce n'est qu'une façon de voir ou de faire qui meurt. Au début du

siècle l'art n'est pas mort, mais l'intérêt de certains peintres pour la mimésis et la beauté idéale s'est étiolé à mesure qu'un nouveau paradigme de l'œuvre d'art est apparu. Ce nouveau paradigme qui a eu une grande fortune au XXe siècle est celui de l'œuvre d'art comme expression de l'artiste. Mais Duchamp introduit encore un autre paradigme qui est celui de l'art comme pure liberté de faire des écarts les uns par rapport aux autres, ce qui nous donne une suite elle-même constituée de divers types de suites.

Mais qu'est-ce qui peut donc se dire dans le disparate? L'œuvre est devenue une conjonction d'objets ou d'éléments sans rapport. Ce qui s'y dit c'est la distance entre des formes hétéroclites, comme un archipel dont les îles ne sont pas de la même forme. Des tensions entre des mots, des objets, des actions, des représentations. Les disparates s'affirment eux-mêmes comme des soleils erratiques, imprédictibles et indécidables. Si l'écart esthétique[2] avec sa distance disparate pouvait être déduit du moment technique antérieur ou construit avec des règles précises et univoques, nous n'aurions plus raison de parler d'écart, nous serions en présence de quelque chose de hautement prédictible. Et un écart n'est pas un vecteur temporel. Il est introduit dans un milieu qui, en quelque sorte, est le réceptacle des écarts antérieurs avec un accent marqué pour les plus récents. Les écarts esthétiques existent aussi bien entre des œuvres de différents artistes qu'entre les œuvres d'un même artiste et même entre les éléments d'une même œuvre.

Qu'en est-il en effet de cette notion de multiple et comment peut-on dire qu'elle s'applique à Duchamp? Un coup d'œil rapide sur l'œuvre de Duchamp montre son effort

pour copier, multiplier les objets, réfléchir à des suites d'objets, on remarque son goût pour les infinitifs, pour la contradiction, pour l'anarchie, pour les assemblages très disparates et les éparpillements fragmentaires, pour la permutation des mots, pour les suites stochastiques de sons, pour les rapports entre la troisième et la quatrième dimension, pour les changements d'identité, le plaisir de la rotation, etc. Il est visible aussi que Duchamp prend une place importante, à Paris et à New York, sur l'échiquier artistique de ce siècle. Et il prend cette place, entre autres, grâce à cette prédilection pour le multiple. Bref le multiple et le nombre se retrouvent un peu partout chez Duchamp et le texte qui suit en retracera les effets dans plusieurs œuvres et écrits qui ont bouleversé l'«horizon d'attente»[3] européen et américain de différentes manières en introduisant un autre type d'objets artistiques qui n'y correspondaient pas ou qui n'y avaient pas son lieu précédemment. Tout ceci a changé d'une façon profonde notre façon de penser et de recevoir l'œuvre d'art. Afin d'obtenir une définition de l'œuvre d'art de telle sorte qu'elle inclue certaines œuvres de Duchamp, nous devons la définir comme suite disparate dont certains éléments sont, d'après les notions de Goodman[4], autographiques c'est-à-dire faits main ou non reproductibles et d'autres allographiques tels les mots, les diagrammes et les plans qui sont reproductibles à la façon du catalogue de grand magasin pris comme modèle d'œuvre.

Nous avons l'intention de montrer que l'œuvre de Duchamp et d'autres modernes dans leurs grandes lignes et de toutes sortes de façons développent une tendance inverse à celle de l'unité de l'œuvre longtemps privilégiée puisque ces artistes réfléchissent sur le

multiple et l'aspect multiple des œuvres. Déjà l'impressionnisme tente un rapport à l'œuvre par une accumulation de touches contrastantes qui en fait une suite ou une multiplicité. D'autres suivront en accentuant le recours à des unités indépendantes les unes des autres comme le pointillisme et le divisionnisme. D'autres encore ont cessé de tenir compte du ton local en inscrivant un écart entre la couleur de la nature et la couleur du tableau. Puis vient le cubisme qui est une construction de points de vue différents, etc.

Paris et New York sont les principaux «horizons d'attente» où Duchamp s'est manifesté. C'est sur ces deux horizons que s'effectue notre recherche. La période qui va de 1860 à 1980 n'est pas tout à fait arbitraire puisqu'elle s'ouvre avant la naissance de Marcel Duchamp et qu'ensuite elle s'étend jusqu'à douze ans après sa mort, date de parution de ses dernières notes. Durant cette période surgissent plusieurs avant-gardes qui s'adressent chacune à certains aspects de la technique et se trouvent en résonance avec un milieu intellectuel et artistique et les questions soulevées par Duchamp. Mais voyons d'abord qui est Duchamp.

1.2 Marcel Duchamp

Les grands peintres sont les instaurateurs d'une plasticité[5] nouvelle, d'une façon singulière de manipuler les éléments techniques de l'art. Cette nouvelle façon de faire ils en sont aussi les premiers explorateurs, c'est-à-dire qu'ils sont les explorateurs de la plage

technique qu'ils ont découverte en inscrivant un «écart esthétique» dans le milieu. Certains travaillent à l'intérieur d'un domaine ouvert par d'autres et l'explorent plus en profondeur ou autrement. Duchamp, lui, et c'est ce qui le caractérise, a été l'instaurateur soit d'une plasticité multiple, soit de plusieurs types différents de plasticité: ce qui est une double façon de dire la même chose. Bien sûr, il a d'abord été quelqu'un d'autre avant d'être lui-même. Il en a été plusieurs, même. Et paradoxalement, étant ce qu'il était devenu, il ne put s'empêcher de l'être d'une façon énigmatiquement séquentielle parce qu'une réussite dans un domaine n'a jamais été pour lui un signe d'encouragement à continuer de la même manière, mais plutôt le signe qu'il faut chercher ailleurs comme si le succès était l'indicateur d'un changement désormais obligé. Ainsi, Duchamp existe-t-il sous formes distribuées et ses œuvres forment une suite pleine d'écarts: art du détachement, détaché, détachant, art des écarts et des distances, art des limites reconnues et débordées, art des suites.

Duchamp est une éminence grise de l'art moderne et son influence durant une bonne partie de sa vie de créateur se fera sentir avec un certain retard. La première grande exposition de Duchamp a lieu alors qu'il a passé la soixantaine et la première collection de textes de Duchamp apparaît, traduite en anglais, en 1957 alors qu'il a déjà 70 ans et en français deux ans plus tard. Comparé à Picasso qui a fait plus de deux mille œuvres avec la collaboration des potiers de Valauris, de Duchamp il ne reste, en tout et pour tout, qu'environ 700 œuvres différentes (en excluant le nombre des copies). Les deux plus importantes ont été longtemps cachées. **La Mariée mise à nu**[6] est apparue

brièvement dans les années '20 pour ne reparaître en permanence que dans les années '50 à Philadelphie. Durant les années '60 les choses commencent à changer et en 1966 les éditeurs de la série grand public **Le monde des arts** de Time-Life représentent le XXe siècle par cinq artistes dont Duchamp fait partie. Il y a quelques grandes rétrospectives de son œuvre à Londres et à New York. Mort en 1968, Duchamp a laissé courir, pendant plus de vingt ans, le bruit qu'il ne faisait plus rien alors qu'en cachette il assemblait **Étant données: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage ...**[7] qui fut présenté à l'étonnement public en 1969. Sa fortune posthume se poursuit dans une édition plus complète de ses écrits à New York en 1973 et à Paris en 1975[8] à quoi s'ajoutent des notes en 1980. Depuis les années '60 une suite de rétrospectives avec des catalogues faits avec soin dont l'une des dernières fut à Venise d'avril à juillet 1993, permet d'avoir accès à la complexité de l'œuvre de Duchamp. La bibliographie au sujet de son personnage, de ses œuvres et de ses écrits croît à chaque année. Et dans celle-ci un débat s'est élevé entre philosophes, théoriciens, critiques et historiens de l'art autour d'une de ses inventions: le readymade [9]. Bref, il apparaît de plus en plus évident que Marcel Duchamp nous adresse plusieurs questions sur le statut de l'œuvre ou de l'objet d'art et sur l'importance dans le milieu artistique du regard, de l'esprit, de l'humour, de l'onirisme.

Une longue citation de Calvin Tomkins montre bien l'importance et la diversité de l'influence duchampienne sur le milieu de l'art:

> En raison de ce refus aristocratique d'être un peintre purement rétinien ou de se limiter au seul côté artisanal de la peinture, on a parfois comparé Duchamp à ce génie mystérieux qu'était Léonard de Vinci. Dans un certain sens,

> les deux hommes se sont consacrés au concept illimité de l'art en tant qu'idée, en tant qu'acte mental, et tous deux ont considéré la peinture uniquement comme une des nombreuses activités possibles de l'esprit. Mais, à la différence de Vinci, Duchamp n'est jamais vraiment sorti du domaine de l'art et toutes ses inventions et expériences - même celles taxées anti-art - ont servi de tremplin à ses successeurs. Par exemple, les *ready-mades* - ces objets utilitaires tels que pelles et porte-chapeaux que Duchamp promut au rang «d'œuvres d'art» par le simple fait de les signer - ont leur écho dans les «objets trouvés» des surréalistes et la sculpture en ferraille de la génération suivante. En outre, les questions troublantes soulevées par les *ready-mades* au sujet de la nature de l'art et de la fonction de l'artiste sont posées aujourd'hui de façon assez semblable par tout un groupe de jeunes artistes auquel on attache l'étiquette «Pop». Les premières expériences de Duchamp avec des objets en mouvement - machines rotatives, disques tournants, cinéma abstrait - annonçaient la fascination qu'exercent aujourd'hui la sculpture cinétique et la fabrication de films. La couverture qu'il dessina pour un numéro de 1936 de la revue *Cahiers d'art* - deux cœurs superposés dont les couleurs violemment contrastées émettent une forte vibration chromatique - a introduit un principe optique redécouvert vingt-cinq ans plus tard par les inventeurs de l'«Op Art»; quant à ses étonnantes mises en scène de plusieurs expositions surréalistes internationales pendant les années 1930 et 1940, elles annoncent les «happenings» et les «environnements» des années 1950 et 1960 qui entraînent la participation des spectateurs [10].

Notons que Tomkins oublie de mentionner le dadaïsme et l'art conceptuel, il ne mentionne pas non plus l'orphisme, mouvement où Duchamp n'a pas manqué d'exercer son influence au début des années '10. Déjà en 1934, à la parution des notes accompagnant **La Mariée mise à nu par ses célibataires, même**, appelé la **Boîte verte**, Breton écrit: « (...) ceux qui l'ont quelque peu fréquenté ne se feront aucun scrupule de reconnaître que jamais originalité plus profonde n'a, en effet, paru plus clairement

découler chez un être d'un dessein de *négation* porté plus haut» [11]. Malgré un accent hégélien, cet énoncé épistémologique sur les conditions de la création souligne la capacité que Duchamp a manifestée de mettre à distance certains types d'activités créatrices dont la peinture à l'huile est l'exemple le plus connu. Introduire un «écart esthétique» dans un certain milieu est une des intentions de Duchamp et il a réussi puisque le **Grand Verre** et bon nombre de ses œuvres sont réunies depuis plus de trente ans au Musée d'art de Philadelphie.

Il est visible ici que Duchamp prend une place importante sur l'échiquier artistique de ce siècle. L'objet d'art le plus richement articulé qu'il ait produit pour susciter l'effet d'écart est sans aucun doute **La Mariée mise à nu par ses célibataires, même**. L'«horizon d'attente» dans lequel s'est produit le déploiement de cette œuvre archi-complexe s'étend sur plus de six décennies. On peut dire que la publication des notes tardives qu'on a vu paraître en 1980 et qui concernent directement le **Grand Verre** n'a pas été reçue avec la même attitude qu'avec le **Nu descendant un escalier** à l'Armory Show une soixantaine d'années plus tôt. D'abord le **Grand Verre** fut soumis à l'attention d'une minorité d'amis et de connaissances. En 1923, il est exposé au grand public à New York pour ensuite disparaître jusque dans les années '30 où, éclaté, il est patiemment reconstruit par Duchamp.

La Mariée mise à nu malmène fortement le genre traditionnel de la peinture, c'est-à-dire la peinture telle qu'on l'entend au début du siècle. Le canevas et le traitement

de la couleur sont complètement modifiés, et faire cette œuvre donne lieu à un grand nombre d'expérimentations de tout ordre. Les deux parties du **Grand Verre** restent inachevées et plusieurs notes qui les concernent sont comme des plans ou des scripts sans contreparties. Peinture sur verre et notes éparses sont deux formes reliées au multiple parce que les parties du **Grand Verre** sont des objets disparates et parce qu'elles ont été copiées en un certain nombre d'exemplaires. De plus, les plans et scripts qui sont dans les notes ont permis deux copies que Duchamp a signées qui se trouvent à Londres et à Stockholm.

L'écart que réalise **La Mariée mise à nu** est lui-même complexe et se manifeste de diverses façons. Là où une œuvre est un ensemble relativement cohérent sur une toile, maintenant on a des mécanismes disparates et dont certains ne sont accessibles que par les notes et invisibles pour les yeux, mais faisant partie des intentions ou du plan. L'écart réside aussi dans l'introduction du readymade et d'une suite stochastique dans la production de certains des éléments du **Grand Verre**. Il réside dans la tentative d'inventer des langages qui correspondent à leur manière à la présentation duelle organomorphe et mécanomorphe. L'écart réside dans le fait de produire intentionnellement des objets qui arborent une beauté d'indifférence. Duchamp tente d'explorer une esthétique de l'équilibre entre le plaisir et le déplaisir, une esthétique de l'indifférence avec une «beauté d'indifférence» comme expression d'équanimité esthétique. Enfin l'écart réside dans l'introduction de l'art conceptuel de même que dans l'utilisation de l'ironie, de l'humour et de l'onirisme. En fait, la théorie des genres est

malmenée ici puisqu'on a peine à savoir à quel genre appartient **La Mariée mise à nu** qui foisonne d'inventions artistiques.

1.3 Le multiple

Le multiple et le nombre se trouvent un peu partout chez Duchamp et le texte qui suit présentera certaines notions qui permettent de reconnaître le multiple qui nous intéresse et de le distinguer des usages qui ne nous concernent pas. Qu'en est-il en effet de cette notion de multiple et comment peut-on dire que des œuvres sont multiples?

La notion de multiple est plurivoque et il importe de décrire succinctement les différents sens de cette notion que nous nommons aussi multiplicité ou suite. Par la même occasion notre attention se tourne sur l'un ou l'unité qui est soit le contraire du multiple soit une partie de celui-ci. Nous distinguons deux types de multiplicité, les multiplicités finies et les multiplicités infinies qui comprennent des éléments divers et dénombrables. La notion de multiple est donc liée à quatre notions: la diversité qui indique que les éléments de la multiplicité sont distincts les uns des autres, l'énumérabilité qui indique le fait qu'on puisse les compter et enfin le multiple peut être fini ou infini. Parmi les suites finies on trouve 1- des suites à éléments homogènes ou semblables comme par exemple les automobiles qui sortent d'une chaîne de montage, 2- des suites à éléments disparates dont les éléments sont non coordonnés ou hétéroclites, 3- des suites à éléments stochastiques c'est-à-dire dont les éléments sont engendrés par le

recours au hasard. 4- des suites à éléments combinatoires et sans doute peut-on trouver d'autres types de suites, mais pour celles qui sont finies nous nous arrêtons ici. Il y a aussi, théoriquement, des suites infinies homogènes comme la suite des points sur une ligne, des suites infinies hétérogènes, disparates ou hétéroclites. Les éléments de ces suites sont séparés. Elles peuvent être disposées dans un tableau de types de suites que voici qui n'est pas nécessairement exhaustif mais qui montre les types de suites présents chez Duchamp ou en art moderne.

Suite finie	Suite infinie
1 homogène	1 homogène
2 disparate	2 hétérogène ou disparate
3 stochastique	
4 combinatoire	

Comme le mot lui-même est couplé depuis l'Antiquité à son opposé qui exprime l'unité, il faut nous démarquer de certaines questions soulevées depuis son occurrence. Parménide le premier pose l'unité de l'être avant la multiplicité des opinions erronées et Zénon d'Élée qui le suit présente des arguments contre le multiple et l'attribution. Un long débat s'en est suivi sur l'un et le multiple au sujet de l'attribution. Le problème peut être énoncé ainsi : comment plusieurs choses peuvent-elles être une même chose et la difficulté consiste à expliquer comment des prédicats peuvent être reliées à une chose sans prendre pour acquis la solution, c'est-à-dire sans prendre pour acquis les universaux.

Par exemple, comment Henriette, Marjolaine et Marcel peuvent-ils être myopes? La réponse à ces questions n'est pas de notre ressort puisque la notion de multiple ou de multiplicité ou de suite qui nous intéresse est plus près du nombre et de l'ensemble d'objets différents ou semblables que d'un problème d'attribution et d'universaux.

Beaucoup plus tard, au tout début du XIXe siècle, la théorie spéculative de l'art conçoit que l'unité du monde aurait plus de plénitude que la pluralité des mondes. L'incapacité grandissante de totaliser le monde torturait Novalis et Friedrich Schlegel et les a poussés à chercher refuge dans le monisme catholique romain où l'unité annule cette dispersion, résout les discontinuités du monde et apaise l'angoisse issue de l'instabilité. Mais la notion d'unité a d'autres formes qu'ontologique, métaphysique et religieuse.

Considérons plutôt les deux types d'unité ou d'identité que nous a fait connaître Prieto[12]: l'une est numérique et l'autre spécifique. Ces deux formes d'unité sont plus discrètes et moins englobantes. Cet exemplaire d'un livre, par exemple, envisagé dans son identité numérique, est ici sur cette table. Si cet exemplaire-ci vient à être détruit, l'identité spécifique du livre n'en est pas touchée pour autant parce qu'elle est en quelque sorte au-delà de ses propres exemplaires, tant qu'il en reste encore un. C'est ce que Genette[13] nomme la transcendance de l'œuvre allographique. L'unité spécifique allographique fait qu'il n'y a qu'un seul roman **Madame Bovary** et un certain nombre d'exemplaires semblables et numériquement distincts. Par contre ce n'est pas parce qu'un livre possède une unité spécifique que son contenu ne sera pas plein de disparates comme

nous le montre bien **Les Caractères** de La Bruyère, livre essentiellement fragmentaire [14] ou comme on le verra à propos du contenu de la **Boîte verte**. Ce qui veut dire qu'il y a compatibilité entre les suites en ce sens qu'une suite homogène de livres peut contenir dans chacun de ses éléments une suite disparate ou stochastique ou combinatoire ou toutes en même temps. Au cas où tous les exemplaires d'une œuvre sont détruits celle-ci existera dans son identité spécifique sous le mode transcendant à la manière de ces œuvres de l'Antiquité dont nous ne connaissons plus que le titre ou quelques vagues descriptions.

L'unité numérique d'une œuvre concerne son caractère séquentiel, la cardinalité de ses exemplaires, leur nombre, tandis que son unité spécifique contient toutes les différences incluses dans l'œuvre qu'elles soient compatibles entre elles ou non. Ces deux types d'unité selon Prieto s'allient facilement au couple catégoriel de Goodman autographique / allographique puisqu'elles en sont comme la nuance. Une œuvre d'art autographique n'existe qu'en un seul exemplaire, son unité spécifique et son unité numérique se trouvent soudées ensemble et toute violence à l'exemplaire unique transformera d'autant son unité spécifique.

Du côté des arts, on aura encore une autre forme de l'unité. Il s'agit de l'unité interne d'une œuvre conçue comme intégration de ses parties. C'est ce qu'on appelle l'harmonie des formes, des couleurs ou de la lumière, des proportions, de l'expression des émotions, etc. La notion de l'harmonie est le pendant artistique et pictural de l'affirmation

de l'unité ontologique du monde ou des trois unités de temps, de lieu et d'action pour la tragédie classique. Cette unité harmonieuse des éléments d'une œuvre sera attaquée en art, durant la période que nous parcourons, entre autres par le pointillisme, le divisionnisme, le fauvisme, le postimpressionnisme, le cubisme, le futurisme, le dadaïsme, l'école métaphysique, etc. qui sont toutes des façons de regarder le tableau en mettant l'accent sur la séparation des éléments du tableau plutôt que sur leur intégration sans à-coup dans l'unité d'un ensemble. Autrement dit, l'œuvre d'art à travers toutes ces transformations se trouve de plus en plus morcelée d'une façon essentielle par les artistes et son sens s'en trouve d'autant transformé puisqu'elle culmine dans une œuvre énigmatique dont nous avons parlé plus haut qui représente une suite d'objets disparates dont plusieurs éléments sont composés eux-mêmes de divers types de suites d'objets. Et, en effet, **La Mariée mise à nu** peut être pensée comme une suite de suites.

Au point de vue purement logique, l'opposition un et multiple ne comporte pas de connotation péjorative, les deux notions s'équilibrent comme si l'une était la loi de l'autre, c'est-à-dire comme si l'une était la règle qui permet d'attribuer des objets à une seule classe. D'un côté on aura une suite d'objets sous leur aspect nombreux, de l'autre leur totalisation. On peut ajouter que l'attribution du couple un et multiple en même temps et sous un même rapport à un même objet constitue une contradiction. À ce sujet on verra que Duchamp avait une intention claire d'user de la contradiction et comment celle-ci entretient des relations précises avec une forme de multiple grâce à la règle d'inférence *ex falso sequitur quodlibet*.

Un autre sens du multiple affleure dans l'horizon culturel qui nous intéresse. On le trouve d'abord dans l'horizon intellectuel des années de formation de Duchamp sous le nom de pluralisme. Celui-ci désigne la vision d'un monde non totalisable et dispersé. Le monde, pour un pluraliste, est un peu comme une immense suite disparate qui peut contenir toutes sortes de suites qui ne sont pas des émanations d'une réalité unique et absolue. Cette notion de pluralisme nous la retrouvons dans l'horizon intellectuel de la fin du XIXe siècle et du début du XXe, dans lequel Duchamp a été formé, sous la forme de la simultanéité d'inconciliables; elle est exposée d'une façon exemplaire chez William James. **La Mariée mise à nu** sera l'objet multiple et pluraliste par excellence. En effet, dans celui-ci les composantes sont présentées à côté les unes des autres par juxtaposition et par rapports tendus. Pleins de contradictions, nous sommes en présence d'une constellation d'inconciliables. Comme nous l'avons rapidement esquissé plus haut, diverses œuvres d'art modernes peuvent être décrites comme multiplicités ou suites d'inconciliables ou de disparates. Des suites disparates ou non sont différentes de ce qu'il est convenu de nommer le multiple comme l'opposé dialectique, duel ou antonyme de l'unité. Le sens du multiple dont il est question dans le pluralisme implique directement celui de multiplicités dont on peut difficilement rabattre les éléments sur un seul et même plan ou les penser dans une idée simple.

Un bel exemple de suite disparate, d'un multiple irréductible, c'est la suite que Michel Foucault attribue à Borges dans sa préface à *Les mots et les choses*:

> Ce texte cite "une certaine encyclopédie chinoise" où il est écrit que "les animaux se divisent en: a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et caetera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches.[15]

Et sans doute faut-il ajouter le commentaire de Foucault pour que les choses soient plus claires:

> Ce texte de Borges m'a fait rire longtemps, non sans un malaise certain et difficile à vaincre. Peut-être parce que dans son sillage naissait le soupçon qu'il y a pire désordre que celui de l'incongru et du rapprochement de ce qui ne convient pas; ce serait le désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie, de l'hétéroclite; et il faut entendre ce mot au plus près de son étymologie: les choses y sont "couchées", "posées", "disposées", dans des sites à ce point différents qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil, de définir au-dessous des unes et des autres un lieu commun. [16]

C'est une suite disparate que décrit Foucault. Duchamp se meut dans cette «dimension de l'hétéroclite» à qui mieux mieux et dans ce texte de Foucault il est possible d'entendre l'écho de **La Mariée mise à nu**[17].

Avec les notions de Goodman, le multiple disparate peut être pensé comme la réunion de plusieurs objets autographiques. Il faut ajouter aussi que Goodman établit une grande disparité entre le dessin et l'écriture, l'un étant non reproductible et l'autre éminemment reproductible, l'un est analogique l'autre est digital. Ceci nous permet de marquer conceptuellement une disparité fondamentale au cœur du **Grand Verre** puisqu'une part est écrite et qu'une autre est un dessin.

Poursuivons avec une autre forme de multiplicité. Selon Jean-Marie Schaeffer, un même objet peut être le lieu ou non d'une multiplicité de type d'attentions différentes. Une attention d'ordre cognitif se distingue d'une attention pratique ou technique, elle se distingue aussi d'une attention réceptive esthétique. On peut supposer de la même façon une attention pluraliste comme quête de l'aspect dispersé des choses qui nous sont données à percevoir ou à penser. Déjà dans la **Boîte de 1914** Duchamp écrit: «L'écart est une opération»[18]. C'est dans ce sens, par exemple, qu'il s'interroge sur la différence entre voir et entendre: «voir On peut regarder voir; On ne peut pas entendre entendre.»[19] Une attention pluraliste est une attention aux écarts entre les choses (dans le sens le plus large du terme). Ici le multiple ou la multiplicité n'est pas un effet des choses puisqu'il surgit au gré de l'attention du spectateur ou du «regardeur» comme dit Duchamp, c'est un *pluralisme esthétique* qu'il faut distinguer d'un *pluralisme artistique* qui est actif et productif, l'autre est contemplatif. En 1914 on n'avait pas cette notion qu'une attention différente modifie la réception d'un objet. Duchamp l'introduit avec les readymades. La multiplicité des attentions est une multiplicité disparate puisque si les attentions n'étaient pas différentes une attention esthétique serait immédiatement une attention pratique ou technique ou cognitive ou encore religieuse, ce qui n'est pas le cas.

L'attention au pluralisme et au multiple séquentiel nous pouvons la penser à l'aide de ce que von Uexküll[20] nomme un schéma de recherche. Celui-ci consiste à chercher un objet non pas à partir de l'image mentale que nous avons de lui mais à chercher un objet pour une action à faire qui consisterait ici dans l'élaboration d'une suite homogène ou

dans la recherche d'une suite homogène ou disparate. Cette attention à une suite d'objets identiques qui ne diffèrent que par leur ordinalité est une attention séquentielle tandis que l'attention qui cherche les différences et les écarts est une attention pluraliste à quoi correspondent les multiplicités disparates. Ces deux attentions se nourrissent d'un aspect pluriel des choses.

Plus près de nous, la notion de multiple réfère à un groupe particulier d'objets d'art dans lequel les readymades, inventions de Duchamp, sont inclus. L'objet de la grande industrie, produit en série, est allographique mais sa fonction n'est pas au départ une fonction esthétique mais pratique, le tabouret sert à s'asseoir et la roue de bicyclette à se mouvoir. Le projet de Duchamp a été de transformer un multiple de répétition industrielle en un multiple à son sens, c'est-à-dire en readymade. On nomme multiple un objet d'art produit en plusieurs exemplaires, le nombre de ces exemplaires variant au choix selon les artistes et les circonstances. Ici la notion de multiple s'applique à un même objet d'art qui se répète plusieurs fois (sans qu'il soit question pour autant d'une gravure ou d'une sculpture de fonte qui sont aussi en un sens des multiples). La notion de multiple a ses théoriciens comme Arturo Schwarz. «Marcel Duchamp poussé par le (...) désir de multiplier ses originaux, pionnier dans différents champs de la recherche artistique, est également l'artiste qui inventa ce qu'on appelle aujourd'hui le "multiple"» [21].

Plusieurs de ces objets produits par des artistes ont été regroupés à Londres en 1973, lors d'une exposition d'ailleurs dédiée à Marcel Duchamp. Nelson Goodman a

introduit la notion d'allographe au sujet des objets d'art reproductibles, comme le livre ou le film ou la gravure dans sa deuxième phase et les readymades sont, dans ce sens-là, des multiples et des objets d'art allographiques. Le readymade est un objet industriel dont il existe plusieurs exemplaires et, dans ce cas-ci, quelques-uns sont prélevés par le choix de l'artiste et soumis ou proposés à une attention anesthétique comme nous l'avons vu plus haut. Pour marquer le passage de son statut de readymade comme objet de production industrielle à celui d'objet d'art, Schwarz ajoute la majuscule à Readymade. Nous nous contentons de la minuscule pour plus de simplicité.

Le multiple, au sens de A. Schwarz, est une suite homogène puisque les copies sont identiques. Le catalogue de la Manufacture française d'armes et cycles et les différentes **Boîtes** que Duchamp a faites sont des multiples de ce genre, de même que la **Boîte en valise**[22], qui sera reproduite aussi à plusieurs exemplaires. Ici nous avons un multiple de répétition qui n'exclut pas nécessairement comme éléments le multiple à objets inconciliables et disparates que nous avons vu plus haut au sujet du pluralisme. La **Boîte Verte**, par exemple, tout en étant un objet allographique parce qu'il en existe un certain nombre d'exemplaires, est également en chacun de ceux-ci un complexe d'inconciliables. Elle est une constellation de disparates intentionnellement choisis à partir de matières diverses par le travail de Duchamp. Bien des œuvres de Duchamp sont des multiples au sens de Arturo Schwarz.

Duchamp est l'inventeur du multiple au sens de Arturo Schwarz mais en même temps, il s'est ingénié à mettre en conjonction des objets qui se contredisent ou sont simplement disjoints. La notion de multiple réfère donc du côté des objets matériels à des readymades et à des constellations de disparates et du côté des idées à l'exploration des rapports entre les dimensions 2e, 3e et 4e où une suite homogène d'objets identiques est directement impliquée.

Dans l'usage que fait Duchamp des infinitifs, le multiple se manifeste également sous une forme de l'indéfini, en un certain nombre d'objets ou de choses plus ou moins semblables. Les infinitifs vont avoir une fonction de scripts, pouvant être réalisés un nombre indéfini de fois ou d'une façon indéfinie de manières. Dans certains cas, les scripts correspondent à des objets qui ont été réalisés par Duchamp lui-même, dans d'autres cas ils restent à l'état intentionnel.

La notion de multiple dénote donc plusieurs choses tant matérielles qu'intellectuelles ou même tant intentionnelles qu'attentionnelles. Tout ceci a des répercussions sur l'esthétique et la théorie de l'art. Par son œuvre révolutionnaire, Duchamp étend la notion d'art de même que la sensibilité esthétique ou anesthétique si l'on veut. En effet on ne reçoit plus aujourd'hui les objets d'art de la même façon qu'on les recevait au début du siècle dans le grand public attentif aux choses de l'art. On ne fait plus les mêmes objets non plus.

Doit-on recevoir comme œuvre d'art une production de la grande industrie? Ou encore doit-on prendre comme matière première les produits de la grande industrie? Ne le faisait-on pas déjà en ayant recours à un tube de peinture Windsor & Newton au siècle passé comme nous le souligne Duchamp lui-même en suggérant que toutes les peintures faites à l'aide de tubes sont des «travaux assemblages»[23]? Un tournant s'est opéré à partir de la révolution industrielle puisque celle-ci a d'abord produit les canevas puis les pigments, introduisant des couleurs jusque-là inédites, transformant le paysage urbain autant que la campagne. L'avènement de la révolution industrielle supprime de plus en plus la multiplicité disparate des objets artisanaux dont la suite est pleine de différences dues à l'influence de la main de l'artisan. Ce grand tournant voit s'étaler la suite des objets produits par les machines de la grande industrie qui présentent un fini sur les objets qui n'était pas celui de la main de l'artisan, toujours près du geste singulier et des décisions plus ou moins arbitraires. Les objets de la grande industrie offrent un nouveau *look*. Autrement dit, l'artisan ouvrier produit, dans une suite d'objets semblables, plus de différences qualitatives que la machinerie industrielle dans laquelle la singularité du geste de l'ouvrier disparaît pour laisser place à une parfaite stéréotypie machinique, le pur nombre différenciera les objets, leur unité numérique.

1.4 Qu'appelle-t-on moderne?

Peu après le milieu du siècle passé, le monde de l'art a été saisi par une suite d'avant-gardes qui ont remplacé, chacune à sa façon, l'unification harmonieuse des

éléments du tableau par un assemblage ou un montage d'éléments pensés comme discrets. Marcel Duchamp a été au cœur de plusieurs de ces avant-gardes qui ont changé les usages, en inventant, avec d'autres, un dadaïsme, un non-art, un art cinétique, les readymades, l'art conceptuel, etc. L'œuvre d'art a cessé de s'adresser à l'unité qu'elle explorait encore au début du XIXe siècle. Elle a été transformée successivement sous la poussée d'un bon nombre d'avant-gardes en art à caractéristiques multiples. Notre moderne est composé de la suite de ces avant-gardes.

"Moderne" est relié étymologiquement à *modo* qui veut dire "récemment". Au sens technique "moderne" s'oppose à "médiéval" et à "contemporain". Ceci montre les glissements sémantiques auxquels est sujette cette notion qui signifie aussi bien le nouveau que le révolu, ou différentes périodes assez espacées ou même encore une attitude mentale. Moderne ne désigne pas seulement une période mais aussi bien une qualité qui, selon les contextes, veut dire deux choses différentes. Dans un cas, moderne signifiera un souci pour les connaissances nouvelles, un bouleversement des habitudes, un esprit libre et ouvert et, dans l'autre cas, on aura une insouciance esclave de la mode et du changement pour le changement et un abandon aux impressions du moment. On voit que "moderne" ne réfère pas ici à une période mais à des contenus émotifs, à des jugements de valeur et à des considérations épistémologiques au sujet de ce qui vient tout juste d'arriver ou de ce qui est durable.

Suivant ses glissements sémantiques l'idée de modernité évoque, dans des directions différentes, des artistes qui n'ont pas du tout vécu durant la même période avec des «horizons d'attente» ou des milieux de l'art fort différents. Mais elle est également évaluative parce que celui qui se dit moderne ou qui projette cette notion porte une attention appréciative sur certaines œuvres et une autre imprécative à propos d'usages techniques révolus auxquels s'attachent encore certains artistes. Cette notion est également normative parce qu'elle se donne en modèle. Et le modèle est celui-ci: par une prise de distance majeure avec un certain type d'art antérieur, l'artiste moderne, en produisant son œuvre d'art, inscrit un «écart esthétique», pour reprendre la notion de Jauss. Bien entendu toutes les œuvres d'un même artiste ne produisent pas chacune leur propre «écart esthétique». La majeure partie des œuvres d'un milieu de l'art ne font que reproduire certains types d'«écart esthétique» avec quelques-unes de leurs variations exemplaires, pensons à toutes ces peintures qui ont été inspirées par **Les demoiselles d'Avignon,** toile racine qui introduit le Cubisme et l'Art nègre en 1907. C'est là toute la différence entre une œuvre qui marque la naissance d'un écart esthétique et les autres, nombreuses, qui en explorent la diversité et le développent.

Le repérage et l'identification d'un nouvel «écart esthétique» donne naissance à tout un débat à savoir: où commence l'art moderne et où finit-il? où commence telle avant-garde et quelle est celle qui la suit, s'il y a un postmoderne, une fin des avant-gardes? De même se pose la question de savoir si le postmoderne est bien la fin du moderne ou simplement le nom d'une période qui n'est qu'un autre événement moderne?

Corinne Robins et Arthur Danto[24] situent le moment où se termine le moderne dans les années '70 et l'associent avec l'avènement d'un pluralisme en art. Ceci fait problème parce qu'il y a en art, dès la fin du siècle passé, une composante pluraliste qui est devenue au début du XXe siècle clairement visible dans le cubisme ou les collages.

La période qui nous intéresse fait remonter le début de notre modernité, c'est-à-dire de la modernité dont Duchamp faisait partie et dont nous faisons peut-être encore partie, à un texte de Baudelaire datant de 1859: "Le peintre de la vie moderne"[25]. Ce texte n'oppose plus les Modernes aux Antiques, aux Classiques ou aux Académiques ou encore à une beauté idéale intemporelle mais à la dernière mode picturale qui vient tout juste de tomber dans l'obsolescence et la désuétude. L'art moderne s'oppose à lui-même et se manifeste sous la forme d'une suite de groupes d'artistes qui se démarquent de leurs prédécesseurs, ils reçoivent le nom commun d'avant-garde. Chaque avant-garde jette la précédente dans les replis de l'histoire récente puis se fait bientôt éjecter de l'avant-scène culturelle et artistique à mesure que le temps avance pour devenir à son tour un objet ou un événement d'histoire, de musée et de bibliothèque. Telle est notre modernité, une séquence d'avant-gardes bien vite désuètes[26].

Donc, selon les contextes, "moderne" désigne aussi bien un personnage ou un groupe de personnes, qu'un certain type d'attitudes mentales ou que des périodes historiques, philosophiques ou artistiques elles-mêmes échelonnées sur plusieurs siècles. Ce qui caractérise la modernité historique c'est un événement avec les conséquences qu'il

a entraînées. Ce qui caractérise la modernité philosophique c'est l'avènement soit du rationalisme cartésien, soit du criticisme kantien. Et la question se pose donc de savoir ce qui caractérise le moderne depuis la fin du siècle passé et qui courre sur une bonne partie du nôtre.

Selon Thierry de Duve, ce qui caractérise le moderne et constitue sa règle se résume dans ce simple impératif: «fais n'importe quoi de sorte que ce soit nommé art» [27]. Cette caractéristique de l'art moderne nous jette au cœur de notre problématique en ce sens qu'elle réunit les questions du moderne, de l'art et de la technique, du multiple sous forme d'un indéfini qu'est "n'importe quoi" et la séquence des formes d'art qu'on dit être des exemplifications de cette maxime. Considérons comme un *a priori* cette maxime dont l'élément essentiel est une locution pronominale indéfinie. Elle désigne un ensemble aussi vaste que peut l'être l'indéfini. "N'importe quoi" est une désignation très ouverte, cependant, vue du point de vue d'un *a priori*, elle ne pointe en fait vers rien de particulier ni même d'approchant de sorte que l'on se retrouve devant rien. En en faisant une paraphrase, nous pouvons lui trouver un contenu différent: "une absence de contenu *a priori* recevra une forme particulière qu'on tentera de faire nommer "œuvre d'art". Ce qui implique ou semble faire supposer qu'on tente de faire passer pour de l'art ce qui n'en est pas. Peut-être doit-on imaginer ici les autorités compétentes du monde de l'art qui poseront ce jugement "ceci est une œuvre d'art".

À ce sujet, Jean-Marie Schaeffer, par le biais de la théorie des genres, résume la maxime ainsi: «(...) libérer l'exemplification artistique de toute spécificité générique»[28] c'est-à-dire que, selon cette maxime, l'œuvre d'art pourra être autre chose que l'exemplification d'un genre déjà connu comme la peinture, la sculpture de taille, la gravure, etc. Et la question se pose à savoir si le recours à des genres reconnus antérieurement est exclu? Si l'usage d'un genre antérieur bien identifiable telle la peinture ou la sculpture de taille est exclu cela veut dire que la règle du moderne est plus restreinte que le "n'importe quoi" qui devrait, étant donnée sa grande indifférence, référer ou inclure aussi bien les objets d'art des nouveaux genres que ceux des genres déjà connus. Le moderne ainsi consiste à faire éclater les genres connus depuis des siècles, en somme à faire comme dit Duchamp des "œuvres qui ne soient pas d'art", des œuvres d'un nouveau genre en jouant un peu sur les mots. Le moderne serait la séquence (commençant où?) des manières par lesquelles les genres antérieurs à un temps donné sont abandonnés, bouleversés et remplacés par des manières différentes qui finissent par faire un genre comme c'est le cas avec les readymades.

Pour que la maxime de de Duve ait quelque signification et ne soit pas vide de référents, toujours en la regardant comme un a priori, il faut lui trouver une instance effective, sous la forme d'une œuvre ou d'un geste qui sera n'importe quoi tout en étant "quelque chose", et cette œuvre ou ce geste seront l'exemplification de cette maxime. Mais rien ne nous permet a priori de trouver cet objet même si le fait d'exclure les anciens genres est un résultat plus déterminé que tout à l'heure. Il faut pouvoir distinguer

l'exemplification-du-n'importe-quoi d'une chose qui est l'exemplification d'une autre maxime. Prenons par exemple l'impératif par lequel Brecht se propose de produire sur le spectateur un effet de distanciation face à la dure réalité de la lutte des classes. **Mère courage** est une exemplification de cette maxime théâtrale brechtienne mais non pas de celle de de Duve. Il y a beaucoup moins d'arbitraire ou en tout cas beaucoup moins d'indifférence quant à l'objet chez Brecht parce qu'il est axé surtout autour du politico-socio-économique.

T. de Duve poursuit et nuance sa définition ainsi: «Mais fais-le aussi de sorte qu'à travers ce que tu auras fait, objet ou déjet résultant de ta maxime, tu fasses sentir que cette chose quelconque t'est imposée par une idée qui est sa règle.» On voit que même si on est dans l'impossibilité de donner un objet a priori à cette maxime, cette deuxième partie de la définition précise que l'objet moderne en question correspond à une règle qui se résume dans une idée. Ce qui nous laisse avec une règle ou un impératif dont la paraphrase s'énonce ainsi: le moderne consiste dans l'insistance d'une idée qui, comme règle, prescrit un objet exemplaire de "n'importe quoi" et voit à ce que, dans le milieu de l'art on prenne cet objet pour une œuvre d'art. Mais comme ces exemplifications peuvent être choisies parmi quatre groupes différents d'objets: les objets représentés, les objets imaginaires, les objets non représentatifs et les mots, il y a quatre domaines d'exemples de "n'importe quoi", clairement discernables, ce qui n'est pas rien. On les distingue bien avec Goodman puisque la représentation est dénotative[29], la représentation imaginaire aura une dénotation nulle[30], quant à la non-représentation, pensée comme expression, elle est

dénotée par une qualité et se représente elle-même. enfin les mots dénotent des idées ou des choses mais ne sont pas des représentations, ni des non-représentations. Ce qui fait que n'importe quoi n'est pas tout à fait n'importe quoi puisqu'il consiste en au moins quatre classes d'objets différentiables et le choix d'une classe exclut les autres classes. Nous nous retrouvons ici avec quelque chose de beaucoup plus déterminé que ne le laissait entendre "n'importe quoi".

Une autre difficulté vient du fait que pour être n'importe quoi un objet ou un événement ne peut pas être, par exemple, une Crucifixion, une Annonciation, une Nativité, etc. et ce en vertu du fait que ces représentations ne sont pas des exemplifications de n'importe quoi. De même que des bronzes des pays de l'est qui représentent des ouvriers brisant leurs chaînes ne sont pas n'importe quoi non plus. Bref, nous sommes amenés à penser que l'objet ou l'événement idoine n'exemplifiera pas les grandes idéologies du siècle. Pour exemplifier quoi que ce soit qui réponde à la règle de de Duve, ces objets d'art devraient être humbles et discrets ou passer inaperçus comme ceux que Kurt Schwitters utilise pour composer ses œuvres de la fin des années '10: bouts de ficelle, de papiers, de bois, vieux ticket de métro et autres traînasseries qui jonchent les rues des grandes villes comme déchets urbains. Mais à ce moment-là nous sommes loin du n'importe quoi puisque c'est un ensemble d'objets assez facilement définissables comme objets de rebuts urbains.

Si nous avons des difficultés avec cette maxime c'est qu'elle n'est pas a priori. Elle a d'abord été inférée à partir d'œuvres données et elle est *a posteriori*. De Duve donne en exemple les **Casseurs de pierres** de Courbet, la **Botte d'asperges** de Manet qui appartiennent au domaine de la mimésis et le readymade de Duchamp qui, pour sa part, est en dehors de ce domaine.

L'éclatement des genres traditionnels ou l'impératif indéfini "fais n'importe quoi" sont des idées qui sont soulevées à l'occasion d'un phénomène artistique qui s'est annoncé dans la deuxième moitié du XIXe siècle et qui s'est accéléré au début des années 1900 donnant naissance à un foisonnement de techniques jusque-là inouïes et clairement hors des genres déjà connus. L'association de la période moderne à cet impératif pose quelques difficultés. C'est qu'induire la maxime d'une période à partir d'un sous-ensemble d'objets d'art composé d'une suite hétéroclite de produits de la grande industrie considéré comme objets trouvés, fait violence aux autres genres artistiques qui ne construisent pas de suites d'œuvres hétéroclites et qui n'ont pas comme intention de faire éclater leur genre.

Nous retenons donc que la définition de de Duve en vertu de l'ambiguïté de la notion de "n'importe quoi" nous semble à la fois floue et inappropriée. De plus, si l'on tient à cette définition du moderne on est obligé d'en exclure les readymades qui sont des objets éminemment modernes et que de Duve donne lui-même en exemple. Les

readymades sont définis par Duchamp comme des objets hors de la «délectation esthétique», ni de bon ou de mauvais goût.

> Il est un point que je veux établir très clairement, c'est que le choix de ces **ready-mades** ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence **visuelle**, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût... en fait une anesthésie complète [31].

On conçoit facilement que ce ne sont pas n'importe quels objets qui correspondent à cette définition, et à cette attention. D'après cette explication on pourrait dire que les readymades sont des objets qui sont tels qu'ils peuvent se prêter à une attention "d'indifférence visuelle" et n'entraînent pas avec le temps la délectation ou le dégoût. Plutôt que d'être n'importe quoi, les readymades constituent une suite finie d'objets produits de la grande industrie, et retirés de la circulation marchande pour être exposés dans des lieux où sont des objets d'art. Les readymades sont eux-mêmes des suites homogènes de copies et dans bon nombre de cas les originaux sont disparus. La définition du readymade par Duchamp contient trop de déterminations pour représenter une suite de n'importe quoi et, comme nous l'avons indiqué plus haut en note, ils sont un sous-ensemble de recherche en vue de constituer **La Mariée mise à nu** qui est très clairement autre chose que n'importe quoi. Pour toutes ces raisons il est difficile de garder comme définition du moderne la maxime de Thierry de Duve.

Alexis Nouss donne une autre définition du moderne artistique qui nous semble plus adéquate puisqu'elle indique, suivant Baudelaire, la possibilité que plusieurs

modernes se succèdent comme des modes. Selon Nouss «(...) l'art moderne se manifeste par le changement de la conscience esthétique (la visée ou la fonction de l'art), quelle que soit la forme que prend ce changement» [32]. Ainsi les readymades appartiendront à une nouvelle classe d'œuvre d'art nommé Art conceptuel et la périodisation fait commencer cette forme d'art avec les premiers readymades c'est-à-dire en 1914. C'est de ce côté que se range également Jean- Marie Schaeffer:

> L'œuvre conceptuelle est donc tout autant déterminée génériquement que peut l'être un tableau ou une œuvre littéraire, cette détermination passant par son «objet d'immanence» (...) spécifique: simplement, alors que l'objet d'immanence d'une œuvre picturale est son support visuel et que celui d'une œuvre littéraire est son texte, l'objet d'immanence d'une œuvre conceptuelle est son concept, et non pas l'objet physique quelconque (urinoir, ou autre chose) qui lui sert d'occasion. Cette explication s'accorde d'ailleurs avec le fait que de nos jours l'*art conceptuel* est devenu un genre éminemment projectible : loin d'avoir remplacé tous les genres existants, il n'a fait que s'ajouter à eux.[33]

Cette caractérisation permet d'inclure les readymades et l'art conceptuel comme appartenant à un nouveau genre du moderne alors que celle de de Duve, même si elle est inférée à partir du readymade, semble devoir l'en exclure en raison de l'ouverture de la désignation "n'importe quoi" qui semble a priori beaucoup plus inclusive que la caractérisation du readymade entendu comme la classe des objets-qui-ne-sont-ni-beaux-ni-laids qui est beaucoup plus restreinte que la classe des objets désignés comme n'importe quoi. Au lieu de parler de l'éclatement des genres traditionnels nous passons ici à la création d'un nouveau genre.

En accord avec Jauss, nous faisons commencer l'art moderne avec les peintres que Baudelaire présente dans ses écrits sur les modernes autour des années 1860. À partir de là, l'histoire de l'Art aligne sa succession d'avant-gardes qui se suivent au-delà du milieu du XXe siècle et c'est durant cette période que Duchamp a été le plus influent. Duchamp est moderne car il touche plusieurs avant-gardes directement c'est-à-dire qu'il est lié à plusieurs «écarts esthétiques» et à plusieurs états du moderne.

Par conséquent, quand il est question d'art moderne dans ce texte il est question des activités et des productions des artistes d'une certaine période de l'histoire avec leur horizon d'attente particulier. Ces individus sont plus ou moins associés les uns avec les autres et forment un ensemble complexe qui n'est pas en vase clos et qu'on nomme le monde de l'art. Ce milieu peut aisément être divisé en deux parties interreliées: 1- l'une, d'abord, est constituée des «écarts esthétiques» comme tels sous forme d'œuvres ou d'événements divers produits par les artistes et accompagnés de groupes d'œuvres inspirées par l'œuvre qui introduit un écart; 2- l'autre partie est constituée par les réflexions sur l'Art et les œuvres et les appréciations lancées dans le milieu. C'est dans un milieu plus ou moins restreint et parfois auprès d'un public plus vaste que perce une nouvelle forme du moderne, quelquefois discrètement, quelquefois avec un fracas que la mort des hommes fera disparaître.

L'art moderne, nous venons de le voir, implique au moins deux types d'«écarts esthétiques». Un écart qui caractérise le moderne par rapport à sa période antécédente et

un autre type d'écart qui caractérise et distingue, dans un même moment du moderne, les avant-gardes les unes des autres. Ce dernier type d'écart est moins profond par définition que celui qui distingue le moderne de la période qui le précède, puisque si l'écart était plus profond que celui qui distingue le moderne de sa période antérieure non-moderne il serait lui-même un nouveau moderne et ce qu'on appelait moderne ne le serait déjà plus. Les avant-gardes se succèdent dans l'histoire: tel un phénix, l'art moderne renaît chaque fois de ses cendres. Il faudrait plutôt dire qu'il renaît dans une succession de groupes d'artistes qui refont la perception qu'on avait d'une œuvre d'art et qui sollicitent l'interrogation des théoriciens et philosophes de l'art.

1.5 L'œuvre d'art

Quand nous parlons d'un peintre à une certaine époque, nous référons à une activité complexe qui, dans un milieu, produit des peintures ou des œuvres d'art, des sculptures, des dessins, des gravures, des événements, etc. et nous référons à un type de réception tel qu'il peut être documenté pour ce moment de l'actualité artistique. Les artistes ont leur public composé de propriétaires de galerie, de collectionneurs, de muséologues, de critiques, de journalistes, de théoriciens et de curieux informés ou non. Tous ces individus appartiennent à un groupe que nous nommons avec Jauss un «horizon d'attente» qui, à son tour, détermine une certaine réceptivité des œuvres. Pour une même société, selon le type de public auquel on appartient, il y a plusieurs horizons d'attente

différents plus ou moins inconciliables. Et l'événement que nous nommons, d'après Jauss, un «écart esthétique», différera conséquemment selon l'«horizon d'attente». Un «écart esthétique» pour les uns ne le sera pas nécessairement pour les autres. Comme le dit Schaeffer, en parlant d'un éventuel consensus dans l'horizon d'attente: «(...) il n'existe pas *une* sanction historique, mais *des* sanctions multiples et changeantes, réferables à des goûts souvent incompatibles. L'art n'est jamais le champ pacifié des "grandes œuvres" reconnues universellement - et il ne s'en porte pas plus mal.»[34] La peinture n'est pas une entité purement idéale et sans corps mais au contraire ce sont les œuvres qui constituent son corps ou c'est sur les œuvres que s'établit la relation entre ceux qui s'intéressent aux arts et l'artiste.

Schaeffer regroupe cinq types de questions qui surgissent avec la notion d'œuvre d'art et nous allons rapidement les passer en revue. 1- Une œuvre d'art est ce qui est l'objet d'un jugement. "Ceci est une œuvre d'art" est un jugement esthétique, c'est une évaluation et une appréciation. 2- Une œuvre d'art est aussi le produit d'une technique élaborée, c'est un artefact comme le dit Genette, c'est-à-dire qu'elle est le fruit d'une certaine activité technique appartenant la plupart du temps à un genre comme la gravure avec ses différents procédés et ses instruments ou encore la peinture à l'huile. Mais, nous l'avons vu, les genres traditionnels sont eux-mêmes éclatés ou accompagnés de toutes sortes de nouveaux genres. 3- Une œuvre d'art est un objet issu d'une intention esthétique, d'une intention de faire une œuvre d'art à l'exclusion d'un autre objet utilitaire ou technique. Genette dit «(...) *une œuvre d'art est un objet esthétique intentionnel*, ou,

ce qui revient au même: *une œuvre d'art est un artefact* (ou *produit humain*) *à fonction esthétique*.» [35] 4- Une attention esthétique transforme la nature ou un objet quelconque en objet esthétique et en œuvre d'art. C'est le choix par l'artiste de l'objet trouvé qui fait que cet objet est déclaré et promu au rang d'œuvre d'art. 5- Une œuvre d'art en est une en autant que l'establishment artistique et esthétique l'acceptent. Ce milieu de l'Art, nommé en anglais "The Artworld", comprend des artistes, des conservateurs de Musée, des collectionneurs, des théoriciens par exemple comme Danto et Dickie, des historiens et des critiques, des marchands, etc. À ce sujet George Dickie parle de la «nature institutionnelle de l'art» [36] comme d'une «propriété non apparente»[37] de l'œuvre d'art. «A great deal depends upon the institutional setting: one institutional setting is congenial to conferring the status of art and the other is not» [38].

Quand il est question d'«écart esthétique», ces cinq aspects réapparaissent puisqu'on réfère autant à l'œuvre en tant qu'elle est le produit d'une technique, qu'au jugement qui fait que cette œuvre nouvelle est agréée dans le monde des arts ou rejetée comme ratage. L'œuvre qui incarne cet écart peut avoir été le fruit d'une intention esthétique et peut faire l'objet d'une attention esthétique ou autre.

Il faut aussi distinguer, avec Genette, deux modes d'existence de l'œuvre. Les œuvres ont une immanence et une transcendance[39]. L'immanence se divise en deux formes: il y a les œuvres à objets d'immanence physique telles la peinture ou la sculpture et il y a des œuvres qui ont des objets d'immanence idéales comme la musique ou la

littérature. Dans le premier cas, les œuvres consistent en un objet physique bi- ou tridimentionnel et, dans le deuxième cas, les œuvres consistent en une partition ou un livre ou comme nous l'avons vu plus haut, quand il s'agit d'art conceptuel, en une idée.

C'est ici qu'interviennent les deux types d'identité d'après Prieto que nous avons vu plus haut. Prenons comme exemple la gravure, l'une désignera l'œuvre dans son unité spécifique qui sera son lieu d'immanence idéale et une autre qui concerne l'œuvre en tant qu'exemplaire numériquement distinct, comme par exemple la énième épreuve de cette planche. Une épreuve peut périr dans son unité numérique sans que son unité spécifique n'en soit en quoi que ce soit affectée, s'il existe d'autres épreuves ou la planche à partir de laquelle les tirages ont été faits. Par contre ce n'est pas du tout le cas pour la peinture ou la sculpture de taille qui font des objets d'immanence physique uniques et où la dégradation de l'unité numérique altère en même temps l'unité spécifique puisqu'elles sont la même. La peinture ou la sculpture de taille sont des œuvres à objet unique. La gravure et la sculpture de fonte sont des œuvres à objets multiples comme les readymades. Il y a les arts à une phase comme la peinture ou la littérature et il y a des arts à deux phases comme la gravure ou la musique.

Plusieurs de ces dernières distinctions reposent sur une distinction effectuée par Nelson Goodman entre les œuvres autographiques et les œuvres allographiques qui est, comme nous le souligne Genette, entrée dans les mœurs intellectuelles.

> Le motif originel de ces termes aujourd'hui entrés dans l'usage, et que recommande leur sobriété ontologique, est

> évidemment le statut des manuscrits "autographes" uniques, opposé à celui des exemplaires multiples, baptisés "allographiques" *a contrario*. Le radical commun *graph* - importe moins ici que l'opposition *auto-/allo-*, pertinente pour tous les arts [40].

Autographique et allographique désignent respectivement le caractère pour un objet d'art d'être unique et non-reproductible et le caractère pour un objet d'art de consister en exemplaires multiples que Genette appelle objet d'immanence unique et objet d'immanence multiple ou idéal. Mais comme nous avertit Morizot ces notions peuvent se prêter à un usage plus nuancé:

> Il ne faut pas se laisser abuser par l'apparence extérieure de l'œuvre; à cet égard même la distinction entre une image et un texte peut se révéler trompeuse puisqu'il est possible de faire un usage allographique d'une image (le diagramme) et un usage autographique d'un mot (en graphologie par exemple), voire de leur ôter tout statut symbolique artistiquement significatif (ainsi lorsqu'un poème est utilisé comme code secret). [41]

Ainsi un usage ou une attention allographique explore ce qui apparaît en exemplaires multiples et un usage ou une attention autographique mettra l'accent sur l'aspect unique des choses. Multiple est à allographique ce que un est à autographique. Goodman est allé chercher dans une théorie de la notationalité, c'est-à-dire dans la capacité de faire des copies complètes, les raisons pour lesquelles un objet est multiple comme un livre ou une partition qui existent comme une séquence de copies parfaites les unes à la suite des autres et les raisons pour lesquelles un objet est unique et strictement non copiable comme la Joconde. Les readymades sont des objets allographiques comme nous l'avons

vu plus haut. Ce sont des suites homogènes et dans le vocabulaire de Genette ce sont des objets d'immanence multiple ou idéale.

Mais les objets d'art ont aussi une transcendance. Par exemple, telle œuvre antique qui n'est connue aujourd'hui que par les descriptions qu'on en a faites consiste en une œuvre transcendante seulement. D'une autre façon, si, de retour chez lui, le visiteur d'un musée réfléchit à une œuvre qu'il a vue tout à l'heure, c'est à son existence transcendante qu'il réfléchit parce qu'il n'est plus en présence de l'objet d'immanence physique de cette œuvre.

Il y a des arts à une phase comme la peinture ou la littérature qui sont respectivement autographiques et allographiques et il y a des arts à deux phases comme la gravure ou la musique qui sont chacune allographique. La gravure a un statut autographique en première phase car il n'existe qu'une planche et un statut allographique en deuxième phase, la musique est allographique dans ses deux phases partition et exécution.

On verra que ces notions désignent toutes sortes d'aspects des œuvres de Duchamp et **La Mariée mise à nu** sera désignée par un faisceau complexe de notions. De ce fait certaines conceptions de l'œuvre d'art qui circulent dans l'horizon d'attente se trouvent bousculées, c'est le cas de la théorie spéculative de l'art. Comme l'a montré Jean-Marie Schaeffer[42], la théorie spéculative de l'art se fait fort de théoriser sur l'Art sans faire

référence aux œuvres comme produit d'un artifice technique. Cette théorie s'est emparée de l'avant-scène philosophique et esthétique dès la fin du XVIIIe siècle et s'est étendue jusqu'à la mort de Heidegger dans les années '70. Jean-Marie Schaeffer l'appelle «l'art de l'âge moderne», «la théorie spéculative de l'art», c'est aussi une philosophie de l'art qui tente de saisir le concept de l'art de la façon la plus pure, la plus unifiée. Cette conception de l'art est greffée sur la théorie de Kant et elle reçoit sa première expression dans la théorie romantique de l'art de Novalis, de Friedrich Schlegel, de Schelling, et de Hoelderlin, pour se prolonger ensuite chez Hegel, Schopenhauer, Nietzsche et Heidegger:

> Ainsi, la théorie kantienne du génie sera reprise par les romantiques : elle leur livrera une psychologie de l'artiste en accord avec leur définition de l'Art comme savoir extatique; de même, la thèse de la finalité sans fin spécifique à l'objet esthétique survivra dans la thèse romantique de la nature autotélique et organique de l'œuvre d'art.[43]

Nous avons donc ici trois caractères de la «théorie spéculative de l'art»: 1e l'Art est un savoir extatique, c'est-à-dire hors de la subjectivité et hors des concepts. Ce savoir entre directement en contact avec la Vérité une de l'Être et de la Nature; 2e l'œuvre d'Art est à elle-même sa propre justification, ce n'est pas l'artiste qui lui donne sa justification puisque celui-ci a abandonné sa subjectivité et manifeste la Vérité de la Nature; 3e l'œuvre d'Art se développe comme un organisme, elle a une vie au sens fort du terme, son devenir n'est pas le fruit d'une opération technique complexe trop extérieur à l'œuvre.

Selon Schaeffer «le trait central de toute la théorie spéculative de l'Art»[44] consiste dans «la transformation des artefacts artistiques en des entités quasi naturelles,

radicalement distinctes des autres produits humains»[45]. On reconnaît ici la théorie du génie reprise par les romantiques et qui consiste à définir l'art comme production spirituelle, l'œuvre faite chair d'une génialité transcendante. La création du génie est pensée alors comme une nouvelle loi de la nature. Et, ajoute Schaeffer, le «maître mot de l'idéologie romantique est sans conteste l'Unité»[46]. L'Unité possède deux caractéristiques 1e celle d'être «l'âme d'un Univers organique où tout est vie» et 2e celle d'être de «nature théologique»[47]. Cet aspect spinoziste de la théorie spéculative de l'art rappelle la nature divinisée du *deus sive natura*. Ceci nous importe au plus haut point puisque nous avons l'intention de montrer que l'œuvre de Duchamp et d'autres modernes dans leurs grandes lignes et de toutes sortes de façons développent une tendance inverse à celle de l'Unité dont il vient d'être question puisqu'ils réfléchissent sur le multiple et l'aspect pluraliste des choses et tentent de construire l'œuvre pour en faire une suite ou une multiplicité.

1.6 Description du milieu de l'art

La notion d'art moderne comme pure entité abstraite correspond à cette définition de Alexis Nouss[48]: «La modernité, toujours soumise à la loi d'autofondation et d'autolégitimation, va se chercher une continuité dans la succession des discontinuités, dans la suite des ruptures». «La modernité» est une expression qui désigne des artistes, des œuvres, des intentions et des attentions qui forment une suite d'œuvres disparates. On voit que cette définition de la modernité réfère à deux caractéristiques: son autotélie,

c'est-à-dire son autodétermination et son autofondation qui sont proches aussi des caractéristiques romantiques. Mais les modernes ne considèrent pas l'œuvre d'art comme un absolu qui se développe de lui-même et l'autofondation dont il s'agit vient plutôt du caprice de l'artiste. Ce qui n'est pas romantique non plus, c'est la multiplicité des avant-gardes qui se succèdent rapidement sans attendre dans la discontinuité d'une suite disparate d'écarts esthétiques.

Prenons un exemple précis du milieu de l'art moderne qui est en constante refonte, et examinons rapidement la peinture à l'huile telle qu'elle se pratiquait au XIXe siècle. On trouve alors un ensemble complexe de techniques visuelles comme le dessin, la composition, la perspective et l'anatomie, avec des théories plus abstraites à propos de la beauté, de la mimésis, de la couleur, de la lumière, à quoi il faut ajouter les techniques matérielles du broyage des pigments, de composition des laques ou des vernis, des solvants et de leur rapport, de leur application, de l'huile de lin, du montage de la toile avec sa tension, sans oublier la détermination chez les peintres de rendre une émotion ou même le caractère d'un personnage dans le dessin, la couleur, la composition ou de brosser d'une façon exemplaire un héros moral ou littéraire, un événement politique, etc. Ces éléments techniques et théoriques ont leur correspondance plus ou moins adéquate chez les spectateurs de tous ordres qui perçoivent sous un certain aspect les éléments de techniques et de références à des théories ou à des usages du milieu. Tout ce brassage d'idées et d'inventions évolue et se transforme bientôt pour surgir à la fin du XIXe siècle et au début du siècle suivant dans une attitude différente à l'égard du tableau qui laissera

de plus en plus le spectateur non prévenu dans un désarroi qui se maintiendra chez beaucoup.

Mais cet écart entre les connaissances théoriques et pratiques de l'artiste et celles d'un spectateur plus ou moins bien informé n'est pas spécifique à cette période. Il est clair que le spectateur qui ne possède aucune connaissance hagiographique éprouvera quelques difficultés à expliquer la présence de certains éléments des tableaux de la Renaissance. De même, selon la pratique que l'on a de l'art abstrait, on connaît le statut approprié ou non, de la question: "Qu'est-ce que ça représente?" En ce qui nous concerne, on concevra facilement que le spectateur qui, à Philadelphie, contemple le **Grand Verre** n'y jette pas le même regard s'il est néophyte ou s'il a lu et étudié la centaine de pages que Duchamp a écrites et qu'il concevait comme parties intégrantes de cette œuvre.

Au fond, la périodisation comme nous l'entendons n'est qu'une façon de regrouper une certaine parenté technique qui se trouve chez les artistes du milieu de l'art dans le choix du sujet, l'espace évoqué, le dessin, la palette, l'influence littéraire et scientifique, le type de spectateurs et les collectionneurs publics et privés auquel ils s'adressent. Le système de commande et de vente, les galeries, les musées (depuis deux siècles dans les grandes villes), les écoles et les académies, les revues et critiques, les théories et les esthétiques, etc. accompagnent ces manifestations artistiques.

C'est un phénomène particulièrement moderne qu'à partir des impressionnistes, au rythme de un par décennie au départ, puis ensuite à intervalles de plus en plus courts se succéderont d'une façon quasi linéaire des manières techniquement différentes de produire des œuvres et des façons nouvelles de les envisager. Ceci culminera autour des années 60 et 70 dans une simultanéité d'avant-gardes différentes dans plusieurs capitales[49]. Telles sont certaines des modernités qui se sont suivies chacune avec son ensemble de techniques propres de 1860 à 1970. Elles sont toutes évidemment, dans leur périodisation matérielle, postérieures aux bouleversements qui ont suivi la révolution industrielle et l'avènement du capitalisme avec la mondialisation des marchés.

Depuis 1970 les femmes et les minorités se sont taillé des places beaucoup plus importantes. Ont suivi l'hyperréalisme, le bad painting, la trans avant-garde, le graffiti, etc. Aujourd'hui, il n'y a plus d'avant-garde, c'est comme si l'ancien et le moderne ne sont plus des catégories qui nous permettent de mesurer un écart. Une accumulation d'avant-gardes marque simultanément des «écarts esthétiques», ce qui est voisin du chaos. À ce sujet, Jean-Marie-Schaeffer écrit : «Simplement nous nous trouvons désormais non plus dans un mouvement téléologique mais dans un mouvement brownien.»[50] Nous sommes peut-être maintenant, si l'on tient compte de ce qui se passe dans les grandes capitales, au cours d'une période impériodisable puisqu'il n'y a plus moyen, à cause de la diversité simultanée des usages techniques, de faire des regroupements temporels et locaux. L'idée d'avant-garde avec des contenus nouveaux et des moyens nouveaux implique une dimension temporelle avant / après qui ne s'applique plus.

Paris et New York, les deux principaux «horizons d'attente» qui nous intéressent, sont composés d'un noyau dur constitué d'artistes, de collectionneurs publics et privés, de marchands, de critiques, de journaux spécialisés ou autres, de musées, de penseurs de l'art et d'un grand public comme nous l'avons vu plus haut, à quoi il faut ajouter ceux qui fabriquent la matière première. Chaque époque a ses penseurs de l'art qui, avec un vocabulaire de plus en plus complexe, proposent des conceptions de l'art. Ce qui nous a donné un ensemble riche et discordant de pensées sur ce qu'est l'Art, ce qu'est l'esthétique, quels sont les genres, en quoi une œuvre est-elle belle, etc. Dans l'horizon certains éléments techniques et par le fait même scientifiques et théoriques accompagnent l'activité de l'artiste. On verra que "anarchie", "multiplicité", "pluralisme" et "quatrième dimension" étaient des idées qui circulaient dans l'«horizon d'attente» de Duchamp comme pour nous circulent la distinction importante de Goodman reprise par Genette entre allographique et autographique. Le pluralisme de James que l'on trouve dans les milieux new-yorkais et parisien déjà depuis 1907 trouve son écho dans le pluralisme de Goodman qui pose l'existence d'une diversité conflictuelle de mondes ou de versions de monde[51]. Ceci peut servir de cadre théorique dans la mesure où nous considérons les différentes multiplicités ou suites que nous avons trouvées chez Marcel Duchamp et les modernes comme des versions de monde. De même qu'elle permet de penser le milieu de l'art comme peuplé d'une multiplicité de versions correctes de mondes. De plus, rien n'empêche de penser qu'un milieu social particulier soit toujours baigné d'idéologies conflictuelles qui naissent et qui meurent au gré de l'histoire culturelle, politique et

économique. Par exemple, le socialisme et le communisme ont naguère connu des heures de gloire, alors qu'ils sont moribonds aujourd'hui.

Donc l'art moderne est une période qui a une durée dans l'histoire de l'art, elle a ses artistes, ses mouvements, ses intellectuels, ses collectionneurs, etc. qui ne sont pas ceux, bien entendu, de la Renaissance et qui n'ont pas non plus le même esprit. Duchamp occupe une place importante en art moderne et son usage des multiplicités ou des suites y est pour une bonne part.

Nous avons orienté notre recherche dans deux voies différentes qui constitueront les deux parties de notre propos. La première partie s'attachera à l'exploration des éléments du milieu qui ont pu influencer Duchamp et les deux premiers chapitres porteront respectivement sur les influences littéraires (chap.1) et les influences philosophiques (chap.2) qui ont pu former, ou fortifier cette tendance à l'éparpillement de l'œuvre d'art, à l'abandon de l'unicité de l'œuvre que nous retrouvons chez lui. Dans la deuxième partie nous allons explorer les différents usages et occurrences de suites chez Duchamp en commençant par l'examen de ses peintures et surtout par l'exploration de la complexité de **La Mariée mise à nu** (chap. 3). Les trois chapitres suivants exploreront le multiple sous forme de suites stochastiques de sons (chap. 4), de suite d'infinitifs que Duchamp utilise dans un grand nombre de ses notes (chap. 5). Puis suivront l'exploration de ses réflexions sur la contradiction continuée et la 4e dimension qui entretiennent toutes les deux des relations avec le multiple et sont constituées de suites (chap. 6). Enfin nous

ferons le tour des combinatoires de mots, de lettres ou de phonèmes que l'on trouve dans les aphorismes de Duchamp (chap. 7). Ceci nous permettra de conclure relativement aux œuvres de Duchamp en reconnaissant l'occurrence d'un pluralisme duchampien. Celui-ci force une définition pluraliste de l'œuvre d'art si tant est qu'une œuvre comme **La Mariée mise à nu** soit une œuvre d'art et nous pensons qu'elle l'est.

---

[1] - Cité par Arturo Schwarz dans *Duchamp*, collection Grands Peintres, Hachette, Paris, 1969, sans pagination.

[2] - La notion d'écart esthétique de Jauss nomme d'une certaine façon la distance disparate entre deux façons de faire des œuvres ce peut aussi être vu comme un changement dans les usages techniques. H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard, Paris, 1994, p. 53.

[3] - *Idem* p. 58. Il n'y a pas de raison de penser que cette notion que Jauss utilise dans le cas de la littérature ne puisse pas l'être aussi dans celui des arts ou de la peinture.

[4] - Nous empruntons à Goodman ces notions aujourd'hui assez courantes d'autographe et d'allographe. Cf. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990, p. 147.

[5] - Instaurateur de plasticité: terme repris de Foucault («Qu'est-ce qu'un auteur» in *Bulletin de la société française de philosophie*, juillet-septembre 1969, Librairie Armand Colin, Paris) qui présente l'idée d'un «instaurateur de discursivité» et bricolé pour signifier l'ouverture d'une nouvelle plage technique: par exemple, l'impressionnisme, le pointillisme, le divisionnisme, l'expressionnisme, le cubisme, le dadaïsme, l'abstraction, etc. sont des nouvelles plages techniques dont certaines ont été abondamment reprises.

[6] - Avant que nous l'abordions beaucoup plus en détail **La Mariée mise à nu par ses célibataires, même** (d'une façon générale nous mettons en caractères gras les titres des œuvres de Duchamp), voici, pour éviter des confusions, une description succincte de cette œuvre dont nous utilisons la première partie du titre pour la désigner: **La Mariée mise à nu**. Ce titre désigne l'ensemble de ses parties ainsi constituées: 1- l'une est formée de la superposition de deux peintures sur verre, la partie du haut étant celle de la mariée et l'autre celle des célibataires. Elle est appelée par Duchamp **Grand Verre, verre, retard en verre, Mariée** (nous n'utilisons pas ce dernier nom parce que c'est le titre d'une autre œuvre de Duchamp). Nous désignerons cette partie sur verre par l'expression **Grand Verre** 2- l'autre partie est composée d'un ensemble de notes fragmentaires, de diagrammes, de plans, de scripts, de partitions, de photo et de fac-similés en désordre éparpillés en trois éditions différentes présentées dans des boîtes: la **Boîte de 1914**, la **Boîte verte** (1934), la **Boîte blanche** (1967) aussi appelé **À l'infinitif**. Plus tard ces textes et plusieurs autres, eux aussi reliés à **La Mariée mise à nu**, sont regroupés, en français, en deux livres: *Duchamp du signe* 1975, par la suite nommé DDS et *Marcel Duchamp, Notes* (1980), par la suite nommé Notes. Nous indiquerons la référence aux différentes **Boîtes** et aux autres notes chaque fois que le cas se présentera. 3- directement relié au **Grand verre** on trouve un ensemble de 63 travaux et essais clairement liés à sa confection. Ces œuvres, travaux et essais préliminaires sont listés à l'Appendice A. Duchamp la décrit ainsi: «L'idée d'ensemble, c'était purement et simplement l'exécution, plus des descriptions genre catalogue de la Manufacture française d'Armes et Cycles de Saint-Étienne sur chaque partie». Ailleurs, dans une lettre à Jean Suquet du 25 décembre 1949, il écrit: «Un point important aussi que vous avez senti très exactement porte sur l'idée que le verre enfin de compte n'est pas fait pour être regardé (avec des yeux "esthétiques"): il devait être accompagné d'un texte de "littérature" aussi amorphe que possible qui ne prit jamais forme: et les deux éléments verre pour les yeux, texte pour l'oreille et l'entendement devaient se compléter et surtout s'empêcher l'un l'autre de prendre une forme esthético-plastique ou littéraire» (lettre de Duchamp à Jean Suquet in Jean Suquet *Miroir de la mariée*, Flammarion, Paris, 1974, p. 247.

[7] - Cette œuvre au nom étrange est annoncée dans les notes publiée par Duchamp en 1934, il y travaille de 1946 à 1966. Elle est exposée en 1969, après sa mort. C'est donc la deuxième œuvre la plus importante.

Elle est ce qu'on nomme aujourd'hui un assemblage que Duchamp appelle une «approximation démontable». Cf. Anne d'Harnoncourt et Walter Hopps, *Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage*, Reflections on a New Work by Marcel Duchamp, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, 1973.

[8] - Il s'agit de *Duchamp du Signe Ecrits*, Paris, 1975.

[9] - Les readymades sont des objets allographiques produits par la grande industrie et choisis par Duchamp pour être exposés dans un lieu où l'on expose des objets d'art. Il existe, chez les théoriciens de l'art, une littérature complexe à savoir si ce sont des objets d'art ou non. Étrangement, bien que dans certains cas on va même jusqu'à les présenter comme des œuvres modernes par excellence, comme c'est le cas chez de Duve, personne ne souligne que les readymades font partie des recherches sur le **Grand Verre** et qu'ils doivent être considérés comme des morceaux ou des parties d'autre chose. Readymade est écrit de différentes façons par Duchamp selon les notes: «Ready-made», «ready-made» et «readymade». Nous adoptons partout la dernière manière pour plus de simplicité.

[10] - *Duchamp et son temps 1887-1968*, Calvin Tomkins, Time-Life International, Hollande, 1973, p. 9-10.

[11] - Phare de la mariée (1934), dans *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965, p. 86.

[12] - Luis J. Prieto, Le mythe de l'original, in *Poétique*, no 81, février 1990, p. 4.

[13] - Gérard Genette, *L'œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, Seuil, Paris, 1994, p. 16-17.

[14] - Cf. Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Éditions Fata Morgana, Montpellier, 1986.

[15] - *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, p. 7.

[16] - *Ibid.*, p. 9.

[17] - Ceci n'est pas étonnant puisque Foucault a écrit son livre *Raymond Roussel* en 1963 chez Gallimard, de même qu'il a écrit le texte introductif à *La grammaire logique* suivi de *La science de Dieu* de Jean Pierre Brisset, chez Tchou, Paris, 1970. Sur le revers de la couverture de ce dernier, Duchamp est mentionné. Roussel et Brisset sont deux écrivains dont Duchamp se dit clairement redevable. Nous y reviendrons plus clairement dans les chapitres ultérieurs. Ces éditions par Foucault viennent après la publication du premier recueil de textes de Duchamp par Michel Sanouillet en 1958 où ces deux auteurs assez méconnus, sauf de quelques surréalistes, sont mentionnés.

[18] - DDS, p. 41.

[19] - DDS, p. 37

[20] - J. V. Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, Denoël, Paris, 1965, pp.79-80.

[21] - Arturo Schwarz, Marcel Duchamp et le multiple, in *Marcel Duchamp joue et gagne*, textes réunis par Yves Arman, Marval, Paris, 1984, pp. 36-41.

[22] - Sous ce nom, Duchamp a regroupé plusieurs de ses œuvres antérieures à 1940 en un ensemble de photos, de fac-similés et de miniatures qui forment un musée portatif personnel.

[23] - DDS, p. 192.

[24] - Corinne Robins, *The pluralist Era American Art, 1968-1981*, Harper & Row, New York, 1984 et Arthur Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, Édition de Seuil, Paris, 1993.

[25] - Nous suivons sur ce sujet Jauss, La modernité dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui, dans *Pour une esthétique de la réception*, op. cit. pp. 158-209.

[26] - Dans son recueil d'histoire des avant-gardes, Nikos Stangos établit une liste non exhaustive de 19 avant-gardes en 65 ans s'étendant du Fauvisme à l'Art conceptuel. *Concepts of Modern Art*, Nikos Stangos ed., Thames and Hudson, Londres, 1981.

[27] - de Duve, Thierry, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1989, p. 141.

[28] - *Les célibataires de l'art*, Gallimard, Paris, 1996, p. 33.

[29] - «La dénotation est le cœur de la représentation et elle est indépendante de la ressemblance.» Nelson Goodman, *Langages de l'art*, op. cit. p. 35.

[30] - « D'autres représentations ne possèdent ni dénotation unique ni dénotation multiple. Que représentent par exemple des images de Pickwick ou d'une licorne. Elles ne représentent rien, ce sont des représentations à dénotation nulle.» idem p. 48.

[31] - A propos des "Ready-mades", DDS, P. 191.

[32] - Alexis Nouss. *La modernité*. Presses universitaires de France. Paris. 1995. p. 116.
[33] - *Les célibataires de l'art*. op. cit. p. 34.
[34] -*Idem*. p. 197.
[35] - Gérard Genette. *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance. op. cit*. p. 10.
[36] - George Dickie. Définir l'art. in *Esthétique et poétique*. textes recueillis et présentés par Gérard Genette. Éditions du Seuil. Paris. 1992. p. 18.
[37] - *Idem*.
[38] - George Dickie. *Art and the Aesthetic an institutional analysis*. Cornell University Press. Ithaca. 1974. p. 46.
[39] - Gérard Genette. *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance. op. cit*. p. 17.
[40] - *Idem*. p. 23.
[41] - Jacques Morizot. *Introduction du traducteur*. in Nelson Goodman. *Langages de l'art*. op. cit.. p. 14.
[42] - Jean-Marie Schaeffer. *L'art de l'âge Moderne*. Gallimard. Paris. 1992.
[43] - *Idem*. p. 29.
[44] - *Idem*. p. 71.
[45] - *Idem*. p. 71.
[46] - *Idem*. P. 88.
[47] - *Idem*. p. 88.
[48] - *La modernité*. op. cit. p. 31.
[49]- En prenant comme exemple l'Europe. nous avons eu une séquence de peintres et d'œuvres dominantes et reconnues par le milieu désignées sous divers noms: impressionnisme. pointillisme. postimpressionnisme. divisionnisme. fauvisme. expressionnisme. cubisme. futurisme. orphisme. Métaphysique. dadaïsmes. constructivisme. suprématisme. art cinétique. Bauhaus. surréalisme. expressionnisme abstrait. pop art. op art. body art. land art. minimalisme. art conceptuel. etc.
[50] - *L'Art de l'âge moderne. op. cit* p. 355.
[51] - Nelson Goodman. *Ways of Worldmaking*. Hackett Publishing Company. Cambridge. 1978. p. x.

PREMIÈRE PARTIE : LES SOURCES LITTÉRAIRES ET PHILOSOPHIQUES

CHAPITRE I - MILIEUX ET AFFINITÉS

On peut se demander quels sont les événements et les courants d'idées de l'«horizon d'attente» chez Duchamp qui lui ont servi à suggérer cette rupture avec les anciens moyens de son art et l'élaboration d'une manière qui lui soit propre. Cette manière, nous l'avons vu au chapitre précédent, s'attache à un objet dispersé en morceaux qui forment des suites d'objets disparates et homogènes, etc. traitées d'une façon allographique.

Parmi les événements, Alice Goldfarb Marquis, sa biographe[1], mentionne deux événements techniques: la fabrication par machine et l'apparition de la photographie. La pression conjuguée de la rationalité technologique et de la machine-outil n'a de cesse de se faire sentir dans les milieux artistiques européens, de Paris jusqu'en Russie. «As photography and machine fabrication had robbed art of its social function, so the exclusively rationalist mode of thinking had drained art of its spiritual message.»[2] Les productions des vastes machineries industrielles, ce que Duchamp nomme le «tout fait en séries» occupent une part de plus en plus imposante dans le quotidien de chacun. Tous ces objets faits à la machine-outil sont omniprésents et entraînent la fascination d'un public de plus en plus nombreux qui porte en triomphe les prodiges de la nouvelle technologie industrielle. C'est par ironie que Duchamp choisit son modèle parmi une production de la grande industrie que ce soit le catalogue comme imprimé en un bon nombre d'exemplaires ou les objets vendus par l'entremise de ce catalogue qui eux-mêmes forment des suites d'objets semblables.

Comme ouvrier d'art, Duchamp a travaillé dans une imprimerie où il a pu voir la technique de l'impression des gravures faites à la main, qui était sa spécialité, s'adjoindre une technique d'impression à partir d'un cliché photographique. Les peintres qui s'étaient crus définitivement patentés ont trouvé un puissant intrus dans une chasse-gardée qui leur a retiré leur fonction de portraitiste, d'illustrateur, de maître de la mimésis. La photographie, maintenant c'est mieux connu, avait graduellement forcé les peintres dans les retranchements de la déformation expressionniste, fauve ou cubiste. Duchamp, nous l'avons vu plus haut, se détache de ces courants et se tourne vers des manipulations qui s'apparentent à la gravure et à la photographie qui sont tous les deux des arts autographiques en première phase et allographiques en deuxième phase. **La Mariée mise à nu**, ce monstre au sens propre et au figuré, est constitué de deux parties principales qui ont chacune à leur façon une manière d'être à la fois autographique et allographique. La partie **Grand Verre** subsiste dans un objet autographique surtout à cause des cassures du verre qui ne sont pas reproductibles artificiellement ou autrement. Mais en même temps Duchamp a signé deux copies de ce **Verre**, ce qui lui donne un sens allographique. Pour ce qui est des notes, elles sont allographiques dès le départ comme n'importe quel manuscrit facilement reproductible, mais les notes sont aussi des fac-similés des notes originales qui sont autographiques.

Dans le milieu intellectuel émergent des plages conceptuelles qui accompagneront les deux premières décennies de ce siècle. En toile de fond un événement lent mais

obstiné, le changement profond opéré dans les évaluations et que Nietzsche nous a appris à identifier en tant que nihilisme, cette énigmatique érosion des valeurs morales. À cela s'ajoute l'insistance dans le contexte intellectuel du temps, depuis déjà 50 ans, de l'animalité de l'homme selon la célèbre hypothèse de Darwin. Ce dernier montrait que les humains sont issus d'un coup de dés biologique corrigé par les circonstances fortuites d'une nature locale. Darwin avait érodé l'homme pour en faire le cousin des chimpanzés et de la roulette.

Ces idées et tendances maîtresses sont neuves: le nihilisme, la théorie de l'évolution, le hasard, n'étaient pas tellement conciliables avec celles qui, apparemment, étaient encore toutes en place et flamboyantes. C'est d'ailleurs avec ces dernières qu'on entreprit la grande guerre de 1914. Il faut aussi ajouter cet autre seuil qui n'est pas instantané, constitué par l'apparition de regards indéterministes, relativistes et statistiques par lesquels la physique et la matière sont scrutées. En même temps se creuse, encore un peu plus, ce double fond de la conscience, l'irrationnel que Schopenhauer avait su débusquer chez les Orientaux et dont Freud est en train d'établir la sourde présence.

C'est de cette période au début du siècle dont Duchamp parle comme celle de «l'épanouissement de la liberté absolue en art»[3] et il dit que l'Armory Show «devait unir l'Amérique et l'Europe dans une même et nouvelle aventure sur les terres de la liberté artistique»[4].

1. QUELQUES PRÉCURSEURS: LES ANARCHISTES, MALLARMÉ, JARRY,

Duchamp a mentionné lui-même dans ses écrits et dans des interviews certaines influences littéraires et philosophiques qui se trouvaient dans son «horizon d'attente». Même s'il a conscience d'avoir contribué à opérer un renversement en art, Duchamp sait également qu'il n'est pas seul à avoir eu ce souci essentiel. Parmi les précurseurs qui ont pu prédisposer Duchamp, avant 1912, se trouvent les anarchistes qui étaient à Paris dans ce Montmartre où avaient d'abord été situés les ateliers de ses frères Gaston et Raymond et qui fut le territoire par excellence où fleurit l'anarchisme à la fin du XIXe siècle. Il devait y avoir encore, pour ce jeune homme curieux qui monta à Montmartre en 1905, des relents de culture et de parlers anarchistes qui avaient connu leurs heures de gloire une dizaine d'années auparavant[5]. Duchamp dit qu'à Montmartre il fréquentait entre autres Adolphe Wilette qui avait été un des illustrateurs du numéro spécial que la revue littéraire sympathisante *Les Entretiens Politiques et Littéraires* fit paraître le 1er mai 1893 intitulé "L'Anarchie"[6]. Mais aussi on sait que ses goûts littéraires le menaient vers Jarry et Mallarmé tous deux liés à l'anarchie.

> Many of the writers involved in Symbolism lived in the Latin Quarter of Paris, on the Left Bank; others, in the company of the majority of painters and illustrators, lived in Montmartre. A disproportionate amount of anarchist cultural life revolved around the northern Parisian neighborhood of Montmartre, which was not only the home of bohemian artists but of many anarchist leaders and much of the anarchist press, with the notable exception of Jean Graves's La Révolte. Montmartre was as vital to the anarchist cultural milieu as the Latin Quarter was to the development of Symbolism.[7]

Mais le symbolisme et l'anarchie étaient joints dans les esprits littéraires et artistiques. «On était symboliste en littérature et anarchiste en politique» note Jean Maitron dans son histoire du mouvement anarchiste en France[8], ayant à l'esprit la brève période qui va de 1891 à 1895 et qui coïncide largement avec la phase terroriste de l'épopée anarchiste.

Mallarmé, cette grande figure littéraire, est assez clairement apparenté à l'anarchie. D'ailleurs la moitié du groupe des symbolistes avait ses sympathies pour le mouvement anarchiste et les revues dans lesquelles ils publiaient, comme *Le Mercure de France* ou *La Revue Blanche*, ne s'en cachaient pas non plus. Son nom était sur la liste d'abonnement de *La Révolte* qui était un organe anarchiste. Et en août 1894, quand eut lieu le Procès des Trente, Mallarmé témoigna en faveur des esthètes montmartrois Félix Fénéon, lui-même secrétaire de rédaction à la *Revue Blanche* et Charles Chatel. Grâce à une mise en scène politico-juridique, le gouvernement d'alors pensait pouvoir discréditer dix-neuf écrivains, artistes et théoriciens anarchistes en les jugeant avec un groupe de onze suspects de vol comme faisant partie d'une «grande association de malfaiteurs»[9]. Mais la connivence anarchiste est patente au vu de la définition qu'en donne Remy de Gourmont[10]. «Le symbolisme (...) se traduit littéralement par le mot Liberté et, pour les violents, par le mot anarchie». Et plus loin il ajoute :

> L'idéalisme signifie libre et personnel développement de l'individu intellectuel dans la série intellectuelle; le Symbolisme pourra (et même devra) être considéré par nous comme le libre et personnel développement de l'individu esthétique dans la série esthétique, - et les symboles qu'il imaginera ou qu'il expliquera seront imaginés ou expliqués selon la conception spéciale du monde morphologiquement

> possible à chaque cerveau symbolisateur. D'où ce délicieux chaos, un charmant labyrinthe (...).[11]

C'est un thème qui contient en son germe un principe dérangeant et même stirnérien comme nous le verrons au chapitre qui suit sur les influences philosophiques. Ces «séries esthétiques», soulignons-le au passage, forment le chaos et le labyrinthe qui sont deux images facilement projetables sur **La Mariée mise à nu.** C'est dans ce sens que Duchamp peut être rapproché du symbolisme littéraire.

Mallarmé est aussi l'auteur de deux objets de facture hautement anarchique: son poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* et son *Livre*. L'un a peut-être accompagné Duchamp pendant la rupture et au moment où il travaillait à **La Mariée mise à nu**, mais l'autre pose un problème. En effet *Un coup de dés* paraît en mai 1897 dans la revue internationale *Cosmopolis*, et une autre fois, en 1914, aux éditions de la *Nouvelle revue française*. Duchamp aurait pu y lire ces deux énoncés qui sont près de lui, l'un en filigrane et l'autre comme un point d'orgue: «ce serait le hasard rien n'aura lieu que le lieu excepté peut-être une constellation» et «Toute Pensée émet un Coup de Dés»[12]. L'aléatoire et la dispersion deviennent alors symbole. La plastique disparate et l'insistance sur l'aléatoire n'auront pu que susciter un intérêt chez Duchamp. Intérêt qui dure encore lors du grand interview de 1966 avec Pierre Cabanne, peu avant sa mort.

> PC - Qu'est-ce qui vous intéresse en littérature? MD - Ce sont toujours les mêmes choses que j'ai aimées. Mallarmé beaucoup, parce que c'est plus simple que Rimbaud dans un sens. C'est un peu trop simple probablement pour les gens qui le comprennent bien. C'est un impressionnisme contemporain de celui de Seurat. Comme je ne le

> comprends pas encore complètement. j'ai beaucoup de plaisir à le lire au point de vue de la sonorité, de la poésie audible. Ce n'est pas simplement la construction en vers ou la pensée profonde qui m'attirent.[13]

Mentionnons au passage que Mallarmé est cité par Duchamp en compagnie de Seurat, qu'il appréciait beaucoup, et qui était aussi connu pour sa sympathie pour le mouvement anarchiste. Il est possible de voir certaines relations entre le *Coup de dés* et **La Mariée mise à nu**. Analysant la structure du poème, à l'aide de ce qu'en dit Mallarmé dans la *Préface du coup de dés*, Jean-Pierre Richard montre que la phrase «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» est une épine dorsale qui gouverne des "nœuds" ou des "ventres".

> Certains mot-carrefours (JAMAIS, N'ABOLIRA, LE HASARD), compliqués de mots sous-carrefours (*soit que, le maître, comme si, c'était, ce serait*), constituent ce que Mallarmé nommait ailleurs des "points d'intersection", mais qu'il faudrait plutôt appeler ici des foyers de convergence et des lieux de divergence. Et, certes, les blancs restent ici essentiels, mais ils existent comme une sorte de silence mélodique, comme un espace élastique qui sert d'abord à déployer l'intonation : cette "distance" blanche permet "d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page".[14]

Comment ne pas penser ici à la transparence du **Verre** avec sa constellation scintillante d'objets épars eux-mêmes regroupements de mots et d'images qui "illustrent" la phrase titre? Quant au *Livre de Mallarmé*, ce texte inachevé et énigmatique auquel travailla Mallarmé de 1866 à sa mort, il est sans doute assez près de l'inspiration qui vit la naissance du **Grand Verre**, toutefois il est peu probable qu'il ait pu influencer Duchamp puisqu'il ne parut que trop tard, en 1957, grâce aux soins studieux de Jacques Scherer[15].

Il n'aurait pu influencer la publication que de la **Boîte Blanche** qui date de 1966, ce qui est peu probable. Voilà rapidement pour Mallarmé.

L'anarchie, contre les anciennes idées monarchistes ou bourgeoises, rôdait beaucoup dans les villes en cette fin de siècle. Le credo anarchiste «ni Dieu ni maître» se développait dans une stratégie où chacun y allait pour soi, entraînant un manque de coordination qui rendit le mouvement si faible politiquement. Cette bohème et cette révolte, combattues par les autorités et brisées, furent bientôt remplacées au tournant du siècle par une forme d'anarcho-syndicalisme. Il n'était déjà plus question que Duchamp soit de la partie, et par après, il n'a jamais caché son manque d'intérêt à l'égard de toute politique. Questionné par Cabanne au sujet de cette période montmartroise durant laquelle sa vocation de peintre était encore en question, Duchamp déclare:

> Je n'en sais rien. Il n'y avait vraiment pas de programme ou de plan établi en moi. Je ne me demandais même pas s'il fallait que je vende ma peinture ou que je ne la vende pas. Il n'y avait pas de substratum théorique. Comprenez-vous ce que je veux dire? C'était un peu la bohème de Montmartre; on vit, on peint, on est peintre, tout cela ne veut rien dire au fond. Ça existe encore aujourd'hui certainement. On fait de la peinture parce qu'on veut soi-disant être libre. On ne veut pas aller au bureau tous les matins.[16]

Dans la mesure où l'on peut affirmer de Duchamp qu'il est anarchiste, son anarchie n'est pas formée d'antithèses. Quand il fait un jeu de mots avec "anarchie" c'est sur un autre thème que celui de la simple opposition à une forme de pouvoir. Pour lui, c'était nettement insuffisant.

> Je suis contre le mot «anti» parce que c'est un peu comme athée par rapport à croyant. L'athée est tout aussi religieux que le croyant, et l'anti-artiste est tout aussi artiste que l'autre artiste. Anartiste conviendrait mieux; anartiste, c'est-à-dire pas artiste du tout. Telle est ma conception, j'aime bien me sentir anartiste.[17]

Nous comprenons ici que l'anarchie duchampienne est l'affirmation ou la production d'une idée ou d'un objet mais pas une opposition à un pouvoir.

Alfred Jarry est une autre influence et lui aussi il est lié à l'anarchie. Son *Ubu roi* est une pièce de théâtre conçue spécialement pour heurter de front les spectateurs, ce qu'elle fit en son temps. Jarry est une source qui nous révèle Duchamp sous un autre aspect. Cette anarchie-là est liée à la dérision pataphysique, qui est un moyen qu'il a apprécié suffisamment pour s'y être associé volontairement[18], ce qu'il a rappelé quelquefois en s'expliquant.

Le lien à la pataphysique est plus essentiel qu'une simple référence circonstancielle au goût de l'anarchie bouffe. Parce que le programme que représente **La Mariée mise à nu**, tel qu'on a appris à le connaître, maintenant qu'on a accès à l'œuvre entière, peut être envisagé comme un exemplaire, parmi d'autres, des objets pataphysiques tels qu'on en trouve la définition chez Jarry. A ce point de vue, la logique duchampienne irrationaliste et inconsistante continue celle de Jarry et certains objets duchampiens se pensent aisément comme objets exemplaires d'une science des «solutions imaginaires» ou des cas

particuliers. Voici ce que dit effectivement Jarry:

> La pataphysique (...) est la science de ce qui se surajoute à la métaphysique, soit en elle-même, soit hors d'elle-même, s'étendant aussi loin au-delà de celle-ci que celle-ci au-delà de la physique. Ex.: l'épiphénomène étant souvent l'accident, la pataphysique sera surtout la science du particulier, quoiqu'on dise qu'il n'y a de science que du général. Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci; ou moins ambitieusement décrira un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel, les lois que l'on a cru découvrir de l'univers traditionnel étant des corrélations d'exceptions aussi, quoique plus fréquentes, en tous cas de faits accidentels qui, se réduisant à des exceptions peu exceptionnelles, n'ont même pas l'attrait de la singularité.[19]

La multiplicité d'objets disparates qui couvrent la surface du **Grand Verre**[20], en plus de ceux qui auraient dû y être mais qui n'y prirent jamais place[21], est semblable à une plage d'objets pataphysiques et singuliers joints par des relations imaginaires qui seront seulement décrites dans les notes.

2. ROUSSEL ET BRISSET

Le champ de vision le plus vaste est celui qui peut englober le plus grand écart. Non seulement la figure qui enjambe le plus grand écart d'une façon heureuse, mais l'espace lui-même qui est le champ des figures possibles et réelles comme une page blanche ou un **Verre**. Cette idée, nous l'avons rencontrée, c'est celle de la suite ou de la multiplicité disparate. Raymond Roussel, par exemple, a engendré un espace imaginaire

singulier avec des machines qui joignent beaucoup d'éléments disparates. Songeons à la fameuse hie de *Locus Solus*, qui est un genre d'instrument de pavage suspendu par une montgolfière formant une machine à faire un tableau en dents, c'est-à-dire que l'agencement de la montgolfière et de la hie, en se déplaçant au gré des souffles du vent calculés d'avance par leur auteur, trace un tableau sur le sol au-dessus duquel elle évolue où l'on voit graduellement se dessiner en mosaïque un rude soldat allemand endormi et rêvant d'une demoiselle. Le tout est fait avec des dents de différentes couleurs, extraites grâce à un nouveau procédé rapide et indolore, empilées en petits tas de diverses couleurs autour de la partie du terrain réservée au tableau. On l'a su peu après sa mort, Roussel engendre le texte à partir d'un écart entre deux formules: «1e Demoiselle (jeune fille) à prétendant; 2e demoiselle (hie) à reître en dents.» Nous avons donc encore ici le plaisir des conjonctions de disparates. Le regard et l'attention périphérique sont intimement multiples: c'est-à-dire plein de trous, de failles, de fissures vides, d'objets distants les uns des autres. Duchamp dit explicitement: «Je pensais qu'en tant que peintre, il valait mieux que je sois influencé par un écrivain plutôt que par un autre peintre. Et Roussel me montra le chemin».[22]

Or, *Impressions d'Afrique*, ce fameux livre, qu'il a lu après avoir été attiré par Apollinaire à la représentation théâtrale que l'auteur en avait faite à ses propres frais, est plein de machines à conjonction disparate et de physique ou de chimie déviante dont Duchamp admirait l'«imagination délirante».[23] Ceci marquait une «scission» d'autant plus importante que Roussel n'avait pas fait école mais n'était pas issu non plus d'une école.

C'est ce qu'il explique, dans l'interview avec Pierre Cabanne[24] et dans la lettre à Jean Suquet[25]. Bref, **La Mariée mise à nu** est un bricolage dont l'idée vient de Roussel. Mais pas le Roussel du «procédé» générateur d'énoncés, puisque ce dernier n'a été connu qu'à la parution de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* en 1935, alors que tout était déjà énoncé, en 1934, à la publication de la **Boîte Verte** et avant dans la **Boîte de 1914**. Les jeux de mots pourraient beaucoup plus facilement venir de Brisset[26], alors que la machinisme «qui se suffit à soi-même»[27] viendrait de Roussel. Et Duchamp ne tarit pas d'éloges à son sujet: «Je l'admirais parce qu'il apportait quelque chose que je n'avais jamais vu. Cela seul peut tirer de mon être le plus profond un sentiment d'admiration - quelque chose qui se suffit à soi-même - rien à voir avec les grands noms ou les influences».[28]

Bris du fil de l'histoire. Irruption du poète. Autosuffisance célibataire et créatrice. Duchamp s'est machiné un verre à écarts. Le nom de **Retard en verre** est également un type d'écart temporel. Dans quel élément se déplace Duchamp? C'est, tout comme Roussel qui jouissait d'une grande fortune, l'*otium* qui est son élément: pure disponibilité temporelle, cette plage sur laquelle la multiplicité de ce qu'il fit et fut se présenta. Nous pouvons poser qu'une multiplicité duchampienne est, à l'image des machinations rousselliennes comme un ensemble agencé d'objets à rapports distants, une suite disparate: un catalogue amorphe et sans index, un «retard en verre», des «litanies», des métiers masculins, une «machine célibataire», un «moteur marié», de «l'électricité en

large», de la science (perspective et projection d'un objet à quatre dimensions en un objet à trois, lui-même projeté sur un plan qu'est **La Mariée mise à nu**), de l'humour, de la poésie, du «hasard en conserve» que sont les «stoppages étalons», un «élevage de poussière» et de couleurs, des readymades qui manifestent un non-dualisme esthétique, des «témoins-oculistes», des «pistons courant d'air» et «l'inscription d'en haut», etc. «J'avais la hantise de ne pas me servir des mêmes choses», dit-il à propos de **La Mariée mise à nu** et il ajoute: «Là, c'était la lutte constante pour faire une scission exacte et complète».[29] La constante déterritorialisation dans toute l'œuvre de Duchamp, son existence même, est une telle suite disparate, mais elle est plus complexe encore, car son art et son influence s'étendent clairement de 1913, avec le scandale de l'Armory Show, à 1968, date de sa mort après laquelle fut présenté **Étant donnés**, exécuté et tenu jusque-là, depuis vingt ans, dans le plus grand secret[30].

3. PICABIA ET APOLLINAIRE

Duchamp n'était pas entièrement seul, il a des amis dont Francis Picabia qui est un des modernes les plus importants. «Picabia, évidemment, comme co-équipier»[31] dira-t-il. Celui-ci apparaît en octobre 1911, au Salon d'Automne, avec son esprit de contradiction. Duchamp le souligne dans son interview avec Pierre Cabanne.

> PC- Je crois que la rencontre Duchamp-Picabia a déterminé pour une grande part la rupture que vous étiez en train d'accomplir avec les formes conventionnelles que vous utilisiez autrefois. MD- Oui, parce que l'esprit de Picabia était étonnant. PC- C'était une sorte d'éveilleur... MD- De négateur. Avec lui, c'était toujours "Oui, mais...", "Non, mais...". Quoi que vous disiez il vous contredisait. C'était

> son jeu, dont il n'était peut-être même pas conscient. Il fallait évidemment se défendre un peu.[32]

Cette nouvelle amitié arrive dans l'existence de Duchamp juste avant la cassure et elle y survit. Entre ces deux hommes, on voit des liens durables se former sur une entente profonde. Apollinaire écrit sur cette rencontre, assez tôt après qu'elle eut lieu, et il utilise une expression que Duchamp reprendra, presque telle quelle, un peu plus tard. Selon lui, dès le départ, l'attention de Duchamp, s'était tournée vers l'absence de règles. «Bientôt de nouvelles tendances se manifestèrent au sein du cubisme. Picabia, rompant avec la formule conceptionniste, s'adonnait, en même temps que Marcel Duchamp, à un art que n'enferme plus aucune règle.»[33]

On voit que Picabia et Duchamp n'ont pas perdu de temps pour s'entendre sur l'importance de la contradiction. En 1914, Duchamp utilise encore une expression semblable: «un jeu qui n'aurait plus de règles» dans l'importante note 185 sur le tenseur de la contradiction, où il mène ce principe vers la désarticulation complète. Duchamp reprend sans cesse les mêmes caractéristiques pour décrire l'exception de Picabia. Par exemple:

> Je me rappelle certaines conversations avec Picabia sur ce sujet. Il était plus intelligent que la plupart de mes contemporains. Les autres étaient pour ou contre Cézanne. Personne ne pensait qu'il pût y avoir quelque chose au-delà de l'acte physique de la peinture. On n'enseignait aucune notion de liberté, aucune perspective philosophique.[34]

Ailleurs il résume la carrière de celui-ci par les qualités d'une contradiction maintenue sur une

longue période.

> La carrière de Picabia est une suite kaléidoscopique d'expériences artistiques, à peine reliées entre elles dans leur apparence extérieure, mais toutes marquées au coin d'une forte personnalité. Dans ses cinquante années de peinture, Picabia a constamment évité de s'attacher à une formule quelconque ou de porter un insigne. On pourrait l'appeler le plus grand représentant de la liberté en art, non seulement à l'encontre de l'esclavage des académies, mais aussi contre la soumission à quelque dogme que ce soit.[35]

C'est comme si Duchamp projetait ses propres qualités sur son ami. La persistance dans la contradiction, pour sans cesse se démarquer en faisant une coupure, oblige aussi l'oubli des structures du passé. Et il la reconnaît chez Picabia parce qu'il exige pour lui-même ce démarquage. «Francis avait aussi un don d'oubli total qui lui permettait d'attaquer de nouveaux tableaux sans le souvenir-influence des précédents. Fraîcheur sans cesse renouvelée qui fait de lui un "plus que peintre".»[36]

Les tendances qui s'opposent sont prisonnières des opposants qu'elles confrontent. Aussi Duchamp cherche-t-il et trouve avec Picabia une voie moyenne qui n'est plus tributaire des choses passées ou de leur négation et qui s'ouvrira, entre autres, sur l'aventure surréaliste qui nous mènera jusque dans les années d'après guerre.

> Alors que dada-littéraire s'opposait et, en s'opposant, devenait la queue de ce à quoi il s'opposait, nous tentions d'ouvrir, Picabia et moi, en toute ignorance ou indifférence de ce qui, en art, s'était fait avant nous, un corridor d'humour qui ne devait pas manquer de déboucher sur l'onirisme, par conséquent sur le surréalisme.[37]

Il faut remarquer que l'onirisme n'est pas un principe unifiant puisque les rêves sont essentiellement dispersés.

Nous voyons donc se développer chez ces auteurs un sens de la collection du divers, de la multiplication des écarts comme fruit d'une volonté obstinée sans le souci de fuir l'inconsistance et l'irrationalisme. Il semble qu'à un certain moment les inconséquences et les tensions disparates ont voulu dire plus que leur réduction en un seul foyer. De *unum, verum, bonum* qui sont des idées parfaites à visée transcendante, nous pourrions dire qu'elles sont devenues insuffisantes, emportées dans le mouvement nihiliste qui parcourt tout le XIXe siècle. Au détour du siècle (avant, après) l'irrémédiable s'était manifesté et une nouvelle forme d'image poétique surgit que Breton décrit ainsi:

> C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs.[38]

Et le foyer d'où surgissent les disparates, n'est ni dans l'un des pôles de la tension, ni dans l'autre. Dans le deuxième manifeste de 1930, Breton croyait que dans un certain «lieu» il y avait jonction entre toutes sortes d'antagonismes. Ce lieu peut supporter le maximum de différences et c'est un peu comme une suite disparate. Michel Carrouges rend compte de la question dans son chapitre intitulé: «La technique de la surprise et l'écartèlement de l'image». Le désaccord, donc, est au fond des choses. Ce qui est très

héraclitéen. Et comme l'explique encore Carrouges: «L'extase et la création poétique ne peuvent naître que dans la rupture des habitudes»[39], ce qui est très duchampien.

Imaginons une série de contradictions qui ne joue jamais sur le même dualisme, donc une série qui ne se dialectise pas du tout, une contradiction qui s'écarte vite (le plus vite) de son point de départ.

> PC- Selon vous, donc, le goût serait la répétition de toute chose déjà acceptée? MD - Exactement. C'est une habitude. Recommencez la même chose assez longtemps et elle devient un goût. Si vous interrompez votre production artistique après avoir créé une chose, celle-ci devient une chose-en-soi et le demeure.[40]

Et il déclare dans un entretien avec James Johnson Sweeney: «Toujours ce besoin de changement, ce désir de ne jamais me répéter.»[41] Nous voyons ici dans ces influences littéraires la constance de la constellation de symboles variés et dispersés aller avec une théorie de l'image poétique profondément refendue et une attitude qui veut maintenir des écarts.

Celui qui parcourt l'évolution de l'art contemporain voit non plus un fil se développer à partir du siècle passé jusqu'à maintenant, mais une multiplicité de positions esthétiques différentes, qui se sont d'abord succédées, mais qui très vite sont devenues concurrentes. Actuellement, le problème de l'unité des mouvements esthétiques est plus une question politique *a posteriori* qu'une question d'art. Cette unité préoccupe les

pouvoirs qui tentent d'en tirer prestige, mais cela ne saurait être une question fondamentale. Certains artistes ne sont plus ceux qui polissent un obus en rêvant du salut du prolétariat ou qui font l'éloge de la majorité morale. Ils ont perdu la majorité (dans plusieurs sens) depuis longtemps.

Tout cela est injustifiable parce qu'il s'agit, d'une certaine façon, de l'irruption dans un monde d'habitudes et de stéréotypes d'un ensemble de pures singularités. L'inconscient, il faut le maintenir, à propos de l'art actuel, est au fond multiple et irréductible. Et si Duchamp définit la peinture comme un langage en soi (même s'il a soutenu vouloir la détruire pour lui-même), c'est un langage où tous les énoncés, où «tous les coups portent sur la règle.»[42] Et cela est insupportable. Bien peu d'artistes ont eu cette liberté et ont voulu une telle liberté. Car celle-ci est l'inverse d'un style, d'une manière, qui sont toutes deux des façons de se répéter et de donner prise à la compréhension des autres. Suffit-il que Duchamp et d'autres l'aient fait pour nous en libérer?

Herbert Read dit de Duchamp qu'il «était parvenu à un point où l'œuvre d'art ne doit plus être considérée comme produit esthétique mais comme une libre création.»[43] C'est comme si Duchamp avait opéré une réorganisation assez grande des espaces picturaux, des ensembles théoriques aussi bien que plastiques, pour en venir à un infinitif, à un pur «faire» étymologique, par opposition au bon goût ou au mauvais goût à peu près constant

partout en art. Read nous dit aussi que Duchamp s'est ensuite retiré dans une «inaction dédaigneuse.»[44] Cette dernière n'est, en fait, qu'une autre œuvre de Duchamp que Read n'aurait pu connaître qu'après la mort de l'artiste.

L'art moderne interroge le multiple: c'est ce qui paraît dans quelques techniques comme la décomposition des objets ou la constitution des collages ou encore la jonction de Cézanne et de la statuaire africaine par les cubistes, comme la désarticulation des perspectives et des lumières et des rapports entre objets par de Chirico, comme les cadavres exquis surréalistes et la technique poétique de l'écartèlement de l'image, etc. Et il ne serait pas difficile de retrouver les mêmes éclatements dans l'art des années récentes.

L'imagination profonde est ouverte sur le vaste multiple. Elle est discrète et insupportable. Et le problème se pose de savoir comment penser une telle entreprise comme unifiée et surtout de savoir s'il faut penser cette œuvre comme une. Nous ne pensons pas que Duchamp se soit intéressé à cette question. Duchamp voulait «placer encore une fois la peinture au service de l'esprit»[45] en empruntant un artifice assez complexe pour que l'esprit justement n'ait de cesse de se chercher à force de se perdre.

Nous avons vu quelques influences littéraires, nous allons explorer maintenant certains textes philosophiques où le multiple est thématisé.

[1] - Alice Goldfarb Marquis, *Marcel Duchamp, Eros, c'est la vie a Biography*. The Whitston Publishing Company, Troy, New York, 1981.
[2] - *Idem* p. 342.
[3] - DDS, p. 199-200.
[4] - *Idem.*
[5] - Richard D. Sonn, dans son livre sur la politisation anarchiste du milieu littéraire parisien, dresse un tableau du nombre des périodiques qui paraissent chaque année à Montmartre de 1882 à 1905. On y observe une activité fiévreuse surtout entre 1886 et 1895. À la date où Duchamp arrive à Montmartre, on voit encore la publication d'un nouveau périodique anarchiste. Voir *Anarchism & Cultural Politics in Fin de Siècle France*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1989, p. 80.
[6] - *Idem* p. 18.
[7] - *Idem* p. 8.
[8] - André Reszler, *L'esthétique anarchiste*, PUF, Paris, 1973, p. 76.
[9] - *Anarchism & Cultural Politics in Fin de Siècle France*, Richard D. Sonn, University of Nebraska Press, Lincoln, 1989, p. 22.
[10] - Que Duchamp mentionne une fois dans DDS p. 258.
[11] - Remy de Gourmont, Le symbolisme, in *La revue blanche*, U.G.E. 10/18, Paris, 1994, pp. 42-43.
[12] - Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, Paris 1947, p. 472-477.
[13] - Pierre Cabanne.*Entretiens avec Marcel Duchamp*, Éditions Pierre Belfond, Paris, 1967, p. 201. Par la suite ce texte sera nommé Entretiens.
[14] - Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Éditions du Seuil, Paris, 1961, p. 563. Les guillemets indiquent les citations de Mallarmé.
[15] - *Le "Livre" de Mallarmé*, éditions Gallimard, Paris, 1957 et dans une nouvelle édition revue et augmentée en 1977.
[16] - Entretiens, p. 37.
[17] - A. Schwarz, *La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*, Éditions Georges Fall, Paris, 1974 p. 50.
[18] - Le 6 août 1951 il s'inscrit, de lui-même, au Collège de Pataphysique.
[19] - Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll Pataphysicien*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1972, p. 668. Ce texte date en fait de 1898, mais sa première édition paraît chez Fasquelle en 1911. Selon Jean Clair, Jarry fait partie de la bibliothèque de Duchamp, mais il ne nomme *pas Gestes et opinions*.
[20] - La liste de ces objets est donnée le long de la représentation schématique du **Grand Verre** établie par Jean Suquet, *Miroir de la Mariée*, Flammarion, Paris, 1974. Voir le figure 2.
[21] - Voir la figure 3 qui représente le dessin que Duchamp a tracé du Verre avec tous ses éléments représentés.
[22] - DDS, p. 174.
[23] - DDS, p. 173.
[24] - Entretiens, p. 56.
[25] - *Miroir de la Mariée*, p. 246.
[26] - Jean Pierre Brisset (1837-1913) est un écrivain dont on ne connaît presque rien sinon qu'il fut découvert par certains auteurs qui entouraient Duchamp au début du siècle et c'est par leur entremise qu'il entra en contact avec les textes édités alors. C'est dans ses textes *La Grammaire logique* et *La science de Dieu* que Duchamp a pu entrer en contact avec un extraordinaire usage des calembours. Ils ont été réédités par les soins de Michel Foucault chez Tchou en 1970. Au revers de la couverture cartonnée, Brisset est présenté: «Pas d'ascendants ni d'héritiers connus, malgré les recherches actives entreprises par les surréalistes (Marcel Duchamp notamment) ; dates de naissance et de mort incertaines ; aucune trace de lui chez ses éditeurs... Reste que, «sur fond pansexualiste d'une grande valeur hallucinatoire», Brisset a érigé «une doctrine qui se donne pour la clef certaine et infaillible du livre de vie» (André Breton)». Nous reviendrons plus en détail sur Brisset et son influence sur Duchamp dans le chapitre sur les jeux de mots.

[27] - DDS, p. 173. Pierre Dhainaut, souligne d'abord la double relation Duchamp / Roussel sur le plan des machines. Écoutons Foucault là-dessus: «Appareils, mises en scène, dressages, prouesses exercent chez Roussel deux grandes fonctions mythiques: joindre et retrouver. Joindre les êtres à travers les plus grandes dimensions du cosmos (le lombric et le musicien, le coq et l'écrivain, la mie de pain et le marbre, les tarots et le phosphore); joindre les incompatibles, (le fil de l'eau et le fil du tissu, le hasard et la règle, l'infinité et la virtuosité, les volutes de fumée et les volumes d'une sculpture); joindre, hors de toute dimension concevable, des ordres de grandeur sans rapport (des scènes façonnées dans des grains de raisins embryonnaires; des mécanismes musiciens cachés dans l'épaisseur des cartes du tarot). Mais aussi, retrouver un passé aboli (un dernier acte perdu de Roméo), un trésor (celui de Hello), le secret d'une naissance (Sirdah), l'auteur d'un crime (Rul, ou le soldat foudroyé par le soleil rouge du tsar Alexis), une recette perdue (les dentelles métalliques de Vascody), la fortune (Roland de Mendebourg) ou la raison (par le retour du passé dans la soudaine guérison de Seil-Kor ou dans celle, progressive, de Lucius Egroizard). La plupart du temps, joindre et retrouver sont les deux versants mythiques d'une seule et même figure. Les cadavres de Canterel, traités à la résurrection, joignent la vie à la mort en retrouvant l'exact passé (*Raymond Roussel*, Gallimard, Paris, 1963, p. 101).» Ensuite, Dhainaut précise la relation Duchamp / Roussel dans leur commun intérêt pour l'"ANTI-REALITY" selon le mot même de Duchamp qu'il déclare «définir toute son œuvre». Mais il rapporte plutôt l'attitude de Duchamp à l'égard du langage à Brisset, cf. «Raymond Roussel oseur d'influence» (titre qui est un collage d'un nom propre et d'un jeu de mots duchampien [DDS p. 160]) in *Bizarre* no 35-35, 1964, p. 73.

[28] - DDS, p. 173.

[29] - Entretiens, p. 65.

[30] - Peut-être est-ce encore une fois sous l'influence de Roussel, qui par la publication d'un testament littéraire à sa mort, a fait un effet en retour sur son oeuvre en exposant ses procédés. Duchamp, lui, a gardé le plus grand secret à propos de cette œuvre posthume.

[31] - Entretiens, p. 191.

[32] - Entretiens, p. 52-53.

[33] - Le Temps du 14 octobre 1912, in *Chroniques d'art 1902-1918*, Collection Idées, Gallimard, Paris, 1981, p. 343.

[34] - DDS, p. 173.

[35] - DDS, p. 210-211.

[36] - DDS, p. 246.

[37] - DDS, p. 248.

[38] - André Breton, *Manifeste du surréalisme*, collection Idées, Gallimard, Paris, 1985, p. 49.

[39] - *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, collection Idées, Gallimard, Paris, 1967, p. 132-133. Cette idée d'ailleurs appartenait à la théorie cubiste de l'image de Reverdy: qu'une image consiste en «deux réalités distantes», cf. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 50.

[40] - DDS, p. 18.

[41] - *Ibid.* p. 178.

[42] - Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 126.

[43] - Herbert Read, *Histoire de la peinture moderne*, collection Le livre de Poche, Éditions, Aimery Somogy, Paris, 1965, p. 138.

[44] - *Idem.*

[45] - Duchamp cité par Arturo Schwarz in *Marcel Duchamp*, collection Chefs d'oeuvre de l'art, Grands peintres, no 130, Hachette, Paris, 1969, p.2 (non paginé).

Chapitre II - DUCHAMP ET LE PLURALISME

> En fait, si notre esprit s'était intéressé aux relations qui séparent les choses, autant qu'il s'intéresse aux rapports qui les unissent, la philosophie aurait obtenu, à célébrer le *manque d'unité* dans l'univers, le succès qu'elle a obtenu en y célébrant l'unité![1]
>
> William James

Le motif qui est à l'origine de ce chapitre est d'exposer le multiple chez les intellectuels qui ont publié autour de Duchamp avant ou durant la période de gestation de **La Mariée mise à nu.** L'art a été interrogé par lui à des points d'éclatement grâce à des opérations sur le multiple comme matière et point de vue. Les choses qu'il a faites et dites n'ont cessé d'être reprises et repensées parce qu'elles ont été significatives pour le XXe siècle artistique, mais on peut dire qu'elles avaient été préparées par quelques idées qui circulaient dans le milieu intellectuel du temps, c'est-à-dire dans l'«horizon d'attente» de la fin du siècle passé et au début de celui-ci. Montrer l'insistance du pluriel au cours des années de formation de Duchamp est très instructif parce qu'on le montre homme de son temps, mais aussi parce que cela permet de mettre en valeur la façon qui lui est propre de traiter le multiple.

Un long et grand débat sur l'un et le multiple agite déjà la philosophie depuis des millénaires. Je ne m'attarderai qu'à ce qui insiste philosophiquement dans le milieu culturel et historique qu'a pu connaître Duchamp en France et aux États-Unis avant ou durant la période d'élaboration du **Grand Verre**, abandonné en 1923. Parmi les

auteurs que je présente, il ne mentionne ni Kant, ni Schopenhauer, ni James, ni Peirce, ni Renouvier qui font partie de son «horizon d'attente», mais il mentionne Bergson et Nietzsche et cite Stirner. Nous savons qu'il est assez irrationaliste et sceptique. Il ne s'agit pas tant de montrer une relation de cause à effet des textes de ces philosophes sur la pensée de Duchamp mais d'exposer une apparente connivence ou résonance entre ce qu'on peut nommer le pluralisme et les activités duchampiennes.

On trouve chez les philosophes des positions philosophiques qui s'apparentent ou célèbrent nos suites disparates ou homogènes comme Nietzsche ou James. Mais avant de s'attarder à ces derniers il importe d'aller, dans le passé, au-delà de Nietzsche, de Stirner ou de Schopenhauer, remontons jusqu'à Kant, qui posait dans sa *Critique de la faculté de juger* des jalons qui pouvaient mener à un morcellement: 1) l'autonomie relative du jugement esthétique par rapport à la raison et l'entendement (l'esthétique n'est ni morale ni science, ainsi on ne saurait y chercher ni geste à poser ni chose à connaître scientifiquement), 2) une multiplicité de génies qui de loin en loin communiquent sans concepts, sans règles en faisant leurs œuvres.

Duchamp semble d'accord avec Kant sur le fait que l'artiste ne sait pas tout à fait ce qu'il fait, et il dit en effet que l'artiste est un médium.

> Si donc nous accordons les attributs d'un médium à l'artiste, nous devons alors lui refuser la faculté d'être pleinement conscient, sur le plan esthétique, de ce qu'il fait ou pourquoi il le fait - toutes ses décisions dans l'exécution artistique de l'œuvre restent dans le domaine de l'intuition et ne peuvent être traduites en une self-analyse, parlée ou écrite ou même pensée.[2]

Mais il en va tout autrement à l'égard du goût. Kant suppose que le goût est ce qui polit l'œuvre de l'imagination jusqu'à ce qu'elle soit acceptable socialement. Sinon, elle serait par trop incohérente (au «goût» de Kant et de son milieu). Alors que Duchamp cherche plutôt à choquer son goût qui, par ailleurs, lui sert à conseiller ses mécènes Walter Arensberg et Catherine Dreier dans l'achat d'œuvres modernes.

Plus près de nous Schopenhauer, l'irrationaliste, traduit en français dès 1888, conçoit l'esthétique comme une façon de dépasser l'enfermement du vouloir-vivre dont chacun est l'esclave car les relations amoureuses sont aussi bien le sel de la vie que le moyen de l'inéluctable retour des malheurs par l'irruption d'une nouvelle existence dans le cosmos. «Éros, c'est la vie», fera-t-on dire à Duchamp[3]. Mais Schopenhauer a posé l'esthétique comme le summum de l'irrationalisme parce que l'artiste est celui qui a le rare pouvoir, un peu comme chez Kant, de contempler les idées esthétiques indépendamment de toute raison, de toute relation avec le reste du monde, pure idée plastique en soi, et c'est à l'imagination que revient le rôle de casser les relations avec le reste du monde[4].

Schopenhauer est également un précurseur des théories du dépassement de la conscience, de la conscience-illusion. C'est ce célibataire célèbre et misogyne qui explique comment, à son avis, les hommes ont une tendance naturelle vers le célibat et les femmes vers le mariage. Dans son chapitre sur la «métaphysique de l'amour», ce sentiment est présenté comme une supercherie de la volonté irrationnelle de vie. «Tout d'abord, il faut considérer que l'homme est par nature porté à l'inconstance dans l'amour, la femme à la fidélité[5]», etc. Belle disparité! Schopenhauer va jusqu'à affirmer que la

jouissance de l'infini, du passage au-delà des limitations d'une seule vie, que cette jouissance n'appartient qu'à la volonté infinie et non au couple qui s'unit. Autre disparité.

1. Stirner

Il serait approprié de rappeler ici que la théorie de Stirner représente un haut lieu de l'anarchie. *L'unique et sa propriété*, dont la traduction paraît chez Stock à Paris en 1899, enseigne une grande liberté et une méfiance vis-à-vis de n'importe quelle idée ou idéal. Duchamp a pu trouver chez lui l'idée de se comporter avec le goût comme avec les idéaux et les idées qui asservissent l'esprit et l'oblige, dans la durée, à leur revenir. À l'inverse ou autrement, l'«Unique» stirnérien et sa volonté capricieuse impliquent que les gestes posés qui forment une suite, le fassent sans revenir forcément sur leurs pas à moins d'un caprice. Car s'ils revenaient sur eux-mêmes, satisfaisant l'attente d'une idée dont on ne peut pas se départir aisément, ils rendraient l'objet très prévisible. Il en est ainsi parce que le goût comme jugement crée nécessairement une attente polarisée dans le temps. À ce point de vue le jugement esthétique est alors le mouvement forcé et obligé de l'esprit selon certaines règles pré-posées: les fameux présupposés esthétiques dans une société à un certain moment. À cela Stirner, et Duchamp après lui, substituent l'action faite pour l'amusement de l'individu seul, en pleine possession de ses moyens. Et il faut ajouter, soustraite à l'influence hégémonique des pensées. Et ceci est important puisque cela nous assure le passage entre idées disparates. Quand Lebel lui déclare: «r.l - L'opération mentale doit être considérée isolément, selon vous, en dehors de ses conséquences sur la

productivité.» Duchamp répond: « C'est vrai. Que les gens fassent donc ce qu'ils veulent manuellement ou mécaniquement.» Voici ce que Stirner, de son côté, écrit:

> L'enfant, captivé par les choses de ce monde, est réaliste, jusqu'à ce qu'il soit lentement parvenu derrière ces choses elles-mêmes. Le jeune homme, enthousiasmé par les idées, est idéaliste jusqu'à ce qu'il se hausse à l'état d'homme, de l'homme égoïste, qui en use des choses et des pensées selon son bon plaisir et fait passer son intérêt personnel avant tout. Quant au vieillard, enfin il me sera suffisamment temps d'en parler quand j'en serai un.[6]

Dans un des derniers interviews de Duchamp, "c'est amusant" ou "ça m'amusait"[7], émaillent ses propos et manifestent clairement son attitude stirnérienne et détachée. À partir de 1912 il travaille à ses pièces et il s'obstine à ne se soumettre à aucune idée ou dogme préexistant. Cette démarche tend à constituer, avec le temps, une suite de choses, d'objets d'art, de mots d'esprit, d'activités dont la loi est disparate et qui correspondent aux adages qu'il s'est déjà donné: «J'ai cherché à me contredire pour ne pas suivre mon goût» et «une œuvre qui ne choque pas ne vaut pas la peine d'être faite» qui sont ses impératifs plastiques. Aussi, cette attitude mentale sous-entend qu'une œuvre se tienne à "bonne distance" de celles qui la précèdent.

Stirner établit une distinction reprise par Duchamp, entre deux types de travaux: d'un côté ceux que d'autres peuvent faire pour nous et que beaucoup peuvent exécuter et de l'autre les «travaux égoïstes». L'art résulte d'un travail égoïste et inéchangeable.

> L'organisation du travail ne concerne que les travaux que d'Autres peuvent faire pour Nous, par exemple abattre les animaux, cultiver les champs, etc. Les autres restent des travaux égoïstes, parce que personne, par exemple, ne peut écrire tes compositions musicales, dessiner tes esquisses, etc... Personne ne peut remplacer les œuvres de Raphaël.

> Ce sont celles d'un être Unique, et seul celui-ci peut les exécuter, tandis que l'on pourrait à juste titre qualifier les autres d'«humaines», les qualités individuelles propres y ayant une moindre importance et presque "chaque homme" pouvant y être formé.[8]

Dans sa conférence donnée en 1960 au sujet de l'entrée des artistes à l'université, on voit que c'est en faisant référence explicitement à Stirner que Duchamp reprend cette distinction.

> Grâce à cette éducation, il possédera les outils adéquats pour s'opposer à cet état de choses matérialiste par le canal du culte du moi dans un cadre de valeurs spirituelles. (...) Les valeurs spirituelles ou intérieures ci-dessus mentionnées et dont l'Artiste est pour ainsi dire le dispensateur, ne concernent que l'individu pris séparément, par contraste avec les valeurs générales qui s'appliquent à l'individu partie de la société. Et sous l'apparence, je suis tenté de dire sous le déguisement, d'un membre de la race humaine, l'individu est en fait tout à fait seul et unique et les caractéristiques communes à tous les individus pris en masse n'ont aucun rapport avec l'explosion solitaire d'un individu livré à lui-même.[9]

Un aspect de l'œuvre de Duchamp que nous avons déjà nommé quelquefois, son aspect distributif, est un autre nom pour une anarchie consciemment partagée par plusieurs. Certes il y a des machines mais celles-ci sont désarticulées et disposées de sorte qu'il y ait des écarts entre elles. Et les écarts sont de toutes sortes d'ordres. Duchamp s'écarte de lui-même et cherche à ne pas s'exprimer personnellement.

Stirner est le seul philosophe que Duchamp semble approuver sans difficulté[10]. Il s'y réfère au cours d'une conférence sur l'éducation de l'artiste. La jonction entre Duchamp et Stirner est triple. Premièrement, il y a la distinction faite par Duchamp entre artiste de société et artiste pour soi, entre les peintres professionnels et les francs-tireurs.

Elle est reprise en 1955 dans une interview avec Sweeney, et, en 1960, dans la conférence au sujet de l'artiste à l'université. Deuxièmement, l'indifférence politique proverbiale de Duchamp, maintenue tout au long d'une vie, a un relent d'anarchie: il a d'ailleurs fait un jeu de mots sur l'expression anglaise "an artist" et "anartist". Troisièmement, l'attitude d'esprit qui ne voit dans les idées que des mots avec lesquels on forme un jeu, prend, entre autres sa source dans l'anarchie stirnérienne.

Au cours de cette conférence[11] sur éducation appropriée aux artistes, Duchamp établit cette distinction nette entre deux aspects de l'artiste. La plus haute éducation universitaire est requise dans les deux cas. Contre ce que dit l'expression française: «bête comme un peintre», contre la sujétion à des valeurs générales, Stirner est évoqué. J'en cite un long extrait pour plus de clarté.

> Les valeurs spirituelles ou intérieures ci-dessus mentionnées et dont l'Artiste est pour ainsi dire le dispensateur, ne concernent que l'individu *pris séparément*, par contraste avec les valeurs générales qui s'appliquent à l'individu *partie de la société*.
> Et sous l'apparence, je suis tenté de dire sous le déguisement, d'un membre de la race humaine, l'individu est en fait tout à fait seul et unique et les caractéristiques communes à tous les individus pris en masse n'ont aucun rapport avec l'explosion solitaire d'un individu livré à lui-même.
> Max Stirner, au siècle dernier, a très clairement établi cette distinction dans son remarquable ouvrage *Der Einziger*[sic] *und Sein Eigentum*, et si une grande partie de l'éducation s'applique au développement de ces caractéristiques générales, une autre partie, tout aussi importante, de la formation universitaire développe les facultés plus profondes de l'individu, l'auto-analyse et la connaissance de notre héritage spirituel.
> Telles sont les importantes qualités que l'Artiste acquiert à l'Université et qui lui permettent de maintenir vivantes les grandes traditions spirituelles avec lesquelles la religion elle-même semble avoir perdu le contact.

> Je crois qu'aujourd'hui plus que jamais l'Artiste a cette mission para-religieuse à remplir: maintenir allumée la flamme d'une vision intérieure dont l'oeuvre d'art semble être la traduction la plus fidèle pour le profane.
> Il va sans dire que pour accomplir cette mission le plus haut degré d'éducation est indispensable.[12]

Les expressions employées dans ce texte peuvent sembler de prime abord contradictoires avec les positions de Duchamp lui-même, mais également avec celles avouées de Stirner, car celui-ci ne parle pas dans ces termes et fuit les missions, les devoir-être, les soumissions à un concept. Que l'artiste ait pour «mission» de «dispenser des valeurs spirituelles ou intérieures» ou de se rapporter à une «tradition» ne semble pas, en effet, duchampien. Cependant, ce qui est dit, à y regarder de plus près se révèle autrement. Duchamp fait une différence entre «l'individu *pris séparément*» et «l'individu *partie de la société*». On découvre que ce qui se cache derrière ces mots n'est rien d'autre que la factualité de l'«unique» dont parle Stirner et ce que Duchamp appelle «l'explosion solitaire d'un individu livré à lui-même». Voyons maintenant ce que Stirner affirme:

> La généralité (État, loi, moeurs, morale, etc....) ou l'individualité? Il ne peut être résolu qu'à partir du moment où l'on ne recherche plus du tout d'"autorisation" et ne se borne plus à lutter contre les "privilèges" - Une liberté de l'enseignement "raisonnable", qui "ne reconnaît que la conscience de la raison" ne Nous conduira pas au but. Ce dont Nous avons bien plus besoin, c'est d'une liberté de l'enseignement *égoïste*, pour chaque particularité, où Je devienne *perceptible* et puisse Me manifester sans entraves.[13]

> La critique vraie ou humaine se contente de démêler si quelque chose convient à l'homme, à l'homme véritable, tandis que la critique propre Te sert à découvrir si cela Te convient.[14]

Deux types d'enseignement, deux types de critiques, deux types d'évaluations donc. Dans un cas, l'on se règle sur la société, le général, l'idéal, des principes

raisonnables, dans l'autre cas sur «ma» convenance. C'est cette distinction établie par Stirner qui est reprise par Duchamp dans sa vie même. Il déclare à Sweeney qu'en 1914 il commence à peindre «pour lui», assurant sa subsistance grâce à un autre métier que celui de peintre. Ceci lui permet de se dégager des contraintes du marché fait d'idées à la mode et de focaliser son attention sur l'art qui lui est propre. «S.- Quand vous dites peindre pour vous-même, vous entendez ne plus peindre seulement pour plaire aux autres? M.- Très exactement.»[15]

Une multiplicité de francs-tireurs qui agissent à leur convenance est la première forme que prend le multiple irréductible à l'unité et cela définit presque le milieu artistique moderne. Le troisième aspect de la relation entre Stirner et Duchamp en montrera une autre. Ici, il s'agit de la notion d'un groupe d'individus qui s'entendent sur la différence, un cristal de masse comme dirait Canetti. Duchamp nomme ses amis: Picabia, Man Ray, Breton, Max Ernst, Matta, Tanguy, Brancusi, Calder, Donati, Cornell, et il explique ce qui lui plaît chez eux: «C'est leur auto-intelligence, si vous voulez, c'est-à-dire l'effort que fait chacun d'eux pour se comprendre lui-même. D'ailleurs, l'intelligence est un mauvais mot: mais il n'y en a pas d'autre.»[16]

Ainsi, de profondes résonances se font sentir entre l'attitude de Duchamp à son propre égard et à l'égard de ses amis et les propositions de fond de Stirner. Aller au-devant de ce qui est propre.

Que Duchamp soit en partie stirnérien permet de comprendre, entre autres choses, pourquoi il n'a pas touché à la politique, alors qu'autour de lui les esprits succombent aux fascismes de droite et de gauche. L'anarchique indifférence politique de Duchamp l'a tenu éloigné du communisme, auquel Breton et Picasso, entre autres, ont adhéré. Avec le temps, cette distance s'est avérée pertinente: car elle a su lui épargner l'humiliation d'une allégeance stalinienne, trop longtemps aveugle. À Pierre Cabanne qui lui demande s'il s'intéresse à la politique il répond:

> Non, pas du tout. N'en parlons pas. Je ne sais rien. Je ne comprends rien à la politique et je constate que c'est vraiment une activité stupide qui ne mène à rien. Que cela conduise au communisme, à la monarchie, à une république démocratique, c'est exactement la même chose pour moi.[17]

Duchamp professe discrètement une anarchique indifférence politique!

Anarchique est le combat duchampien. Il a réussi, avec d'autres sans doute, à modifier substantiellement le contexte artistique. Il a combattu l'hégémonie du goût, bon comme mauvais, de même que deux des préjugés picturaux les plus importants de la modernité: la déformation c'est-à-dire tout le côté expressionniste de la représentation et la peinture rétinienne. Avec lui, l'artiste-peintre est devenu un peu plus compliqué, il est devenu l'artiste aux matériaux les plus divers. Et puis, Duchamp n'a pas cessé de choquer, que ce soit en 1914 à l'Armory Show avec le scandale provoqué par son **Nu descendant un escalier** ou avec celui d'**Étant donnés**, quasiment un demi-siècle plus tard. Dans un texte sur les peintres cubistes, Apollinaire, qui vient tout juste de le rencontrer et qui fera avec lui et Picabia un voyage important, à l'automne 1912, note

ceci: «Bientôt de nouvelles tendances se manifestèrent au sein du cubisme. Picabia, rompant avec la formule conceptionniste, s'adonnait, en même temps que Marcel Duchamp, à un art que n'enferme plus aucune règle.»[18]

Enfin, l'attitude d'esprit particulière aux deux auteurs consiste à rejeter tout asservissement aux catégories générales, aux principes, aux règles établies, aux mots et, en bons anarchistes, à les prendre comme matériau d'un jeu capricieux. Ce jeu a pour loi, si l'on peut dire, la jouissance propre de celui qui en paraît alors d'autant plus irrationnel, au regard de n'importe quel autre, qu'il est plus singulier.

Chez Stirner, il y a une fidélité à **soi** antérieure à toute chose, mais ce soi, en même temps, n'a rien d'une vérité, d'une idée ou d'un principe à suivre, idéal ou non: «Toutes les vérités *au-dessous de Moi* me sont chères, mais Je ne reconnais pas une vérité *au-dessus* de Moi, sur laquelle Je serais obligé de Me régler. Pour Moi, il n'y a pas de vérité, car il n'y a rien au-dessus de Moi: ni mon être, ni l'être de l'homme!»[19] Les vérités sont des règles qui rendent certaines pensées obligatoires ou dont on ne peut plus se dégager. La vérité impose certaines pensées dans un futur prochain ou incertain. Il s'agit de savoir qui est libre et qui veut l'être? La vérité, l'idée ou moi. «Si les pensées sont libres, Je suis leur esclave, Je n'ai aucun pouvoir sur elles, elles Me dominent. Mais Moi, Je veux posséder la pensée, être à la fois plein de pensées et sans pensées, aussi, au lieu de la liberté de pensée, Me réservé-Je l'absence de pensée.»[20]

Cette étrange notion qui nomme le réceptacle vide des pensées sans privilège, ce rien d'où Stirner nous dit avoir tout tiré, revient aussi sous la plume de Nietzsche, de D.H. Lawrence, d'Artaud, etc.[21] Stirner est clair à ce sujet: «Et de fait, Je n'ai de pensée qu'en tant qu'*homme*: comme Moi, Je suis aussi bien *vide de pensées*».[22]

Ici l'absence de pensée explique que ce qui est unique n'est pas une pensée ni la contrainte et l'ornière d'un contenu mental. Stirner refuse tous les pouvoirs, pas seulement le politique, mais même celui de la pensée.

> Quiconque ne peut se débarrasser d'une pensée n'est dans cette mesure *qu'homme*, valet *de la langue*, cette institution des hommes, ce trésor de la pensée humaine. La langue ou "le mot" Nous tyrannise de la pire manière, parce qu'elle met en ligne contre Nous toute une armée d'*idées fixes*.[23]

À Pierre Cabanne qui lui demande à quoi il croit, Duchamp répond: «Mais à rien! Le mot "croyance" est une erreur aussi. C'est comme le mot "jugement". Ce sont des données épouvantables sur lesquelles la terre est basée. J'espère que, sur la lune, ce ne sera pas comme cela!»[24] Et une page plus loin : «Je ne crois pas dans le mot "être". Le concept être est une invention humaine.» Notons ici le refus du concept moniste par excellence.

Stirner est nietzschéen avant Nietzsche, mais étonnamment aussi, à cause de cette référence au poumon, il a des accents duchampiens avant Duchamp. Stirner déclare morte toute vérité:

> La vérité est morte, c'est une lettre, un mot, un matériau que Je puis utiliser. Toute vérité en soi est morte, c'est un cadavre; elle n'est vivante qu'à la manière, de mon poumon, à savoir

> dans la mesure de ma propre vitalité. Les vérités sont des matériaux, comme la bonne et la mauvaise herbe - c'est à Moi de décider ce qu'elles sont.[25]

L'objet unique, c'est le zéro de pensée, le reste est multiple et irréductible, rythmé par un souffle, une vitalité.

Pour sa part, Duchamp, sans employer, que nous sachions, cette idée d'absence de pensée, se comporte comme s'il avait accès au même ordre de réalité. Cette attitude a fort à voir avec l'usage des mots comme matériau pour d'autres fins. Quand Alain Jouffroy lui demande pourquoi il a arrêté de peindre il répond: «Un individu peut faire autre chose que la même profession de l'âge de vingt ans à sa mort. J'ai élargi la manière de respirer»[26]. Ce qui est assez énigmatique comme tel. Mais ailleurs il s'en explique, auprès de Pierre Cabanne:

> J'aime mieux vivre, respirer, que travailler. Je ne considère pas que le travail que j'ai fait puisse avoir une importance quelconque au point de vue social dans l'avenir. Donc, si vous voulez, mon art serait de vivre; chaque seconde, chaque respiration est une oeuvre qui n'est inscrite nulle part, qui n'est ni visuelle ni cérébrale. C'est une sorte d'euphorie constante.[27]

Ceci n'a rien de négatif. C'est plutôt un usage de la langue pour communiquer un contenu qui n'y a pas son lieu et qui concerne un usage respiratoire du corps. Respiration, parfums, haleine, fumée de cigare. Le soir de sa mort, Duchamp fumait un cigare. Il y a chez lui plusieurs occurrences d'objets qui se respirent. Notons que les propos de Stirner et Duchamp associent, respectivement, poumon ou respiration à vitalité ou vivre, ce qui est d'une certaine façon une évidence.

Le respirateur joue au moyen des mots. Mais il sait que tout cela n'est pas complètement innocent. Les mots tendent un piège. Et, dans un contexte plus serein, il s'explique, au cours d'une lettre à Jehan Mayoux, au sujet des mots, du langage et de la critique. C'est ici qu'il est le plus près des propos de Stirner sur l'absence de pensée créatrice: «[...]je refuse de penser aux clichés philosophiques remis à neuf par chaque génération depuis Adam et Ève, dans tous les coins de la planète. Je refuse d'y penser et d'en parler parce que je ne crois pas au langage.»[28] Stirner lie l'absence de pensée à la création. Il la rapporte à une volonté créatrice et non au simple négatif comme tel.

> Ce royaume des pensées attend sa délivrance, attend, semblable au Sphinx de l'énigme oedipienne, pour pouvoir enfin retourner à son néant. Je suis celui qui anéantit son existence, car, dans le royaume du créateur, il n'en forme pas un particulier, pas un État dans État, mais il est une créature de mon absence de pensée créatrice. [29]

On oublie souvent que l'anarchie est un thème affirmatif et libérateur. Beaucoup de ceux qui sont attachés aux objets menacés par l'anarchie s'élèvent et réagissent contre ce mouvement. Et c'est le cas du grand nombre. «Pour moi il y a autre chose que *oui*, *non* et *indifférent* - c'est par exemple *l'absence d'investigations de ce genre.*» [30]

Puisque c'est Duchamp lui-même qui mentionne cette relation avec Stirner, nous sommes enclins à penser qu'il a fait de ce livre sa philosophie pratique mais pas sa philosophie théorique. Duchamp n'est évidemment pas un théoricien de la philosophie allemande du XIXe siècle. Son insistance, par contre, sur les choix faits uniquement pour lui-même, sur un de ses critères situé entre l'amusement et la curiosité, sur une distribution d'apparences, de masques et d'objets aussi divers sur fond énigmatique, tout

ça est en résonance avec Stirner, surtout avec certains énoncés que j'ai tirés de l'avant dernier chapitre de *L'unique et sa propriété* intitulé «Ma jouissance personnelle».

Paradoxalement, il semble y avoir une opposition entre l'unique, au sens de Stirner, et la notion de suite disparate. Ceci se résout si l'on considère que l'unique est un ensemble vide, c'est un réceptacle vide où la multiplicité irréductible des contenus s'affronte et se joue d'elle-même. Le moi vide constitue le fond sur lequel sont donnés les choses et les mots. Si le moi était quelque chose, il exigerait un retour réglé, il serait décodable selon une loi. C'est sa vacuité qui lui permet d'être si ouvert à l'irréductible diversité. Autrement dit sa vacuité fait sa liberté. De supposer un tel état de choses pour Duchamp, donne du sens à sa recherche d'objets qui ne soient ni beaux, ni laids, ce qu'il appelle une beauté d'indifférence, sa vie parsemée d'une longue série de positions et d'objets disparates. C'est son oeuvre.

Nous voulons terminer l'exposé de ces relations par une citation de Stirner. «Mais comment profite-t-on de la vie? En l'usant, comme on utilise la lampe en la faisant brûler. On utilise la vie et, par suite, soi-même - le vivant - en la consommant et en se consommant. Jouir de la vie, c'est en user.»[31]

On sait que pour Duchamp la lampe, l'éclairage, le bec de gaz, sont des symboles qu'il a maintenus d'un bout à l'autre de son oeuvre. Un des premiers dessins connus de Duchamp est un bec de gaz Auer qui devait servir de moyen d'éclairage au collège où il l'a dessiné et c'était aussi une nouveauté technique assez récente qui n'avait pas dix ans.

Mais également la jeune femme d'**Étant donné**, qui surgit à la fin de son existence d'artiste, tient à la main gauche une lampe allumée.

2. NIETZSCHE

> Il faut émietter l'univers, perdre le respect du Tout; reprendre comme proche et comme nôtre ce que nous avions donné à l'inconnu et au tout.[32]

Selon Nietzsche, depuis Kant ou plutôt après Kant, quelque chose s'est cassé[33]. Duchamp, au lieu de s'en désoler, de vouloir tout recoller, met l'accent sur l'écart. La première note de la **Boîte verte** que l'on trouve dans *Duchamp du signe* est celle-ci : «NOTES MARGINALES LA MARIEE MISE A NU PAR SES CELIBATAIRES, MEME: pour écarter le **tout fait, en série** du **tout trouvé**. - L'écart est une opération.»[34] L'opération est l'inverse de réunir. C'est une autre forme des impératifs que nous avons vu plus haut: «J'ai cherché à me contredire pour ne pas suivre mon goût» et «une oeuvre qui ne choque pas ne vaut pas la peine d'être faite». Un ensemble d'objets qui s'écartent les uns des autres peut facilement servir de définition à une suite disparate.

D'une certaine façon Nietzsche, au moins dans ses intentions, est à l'égard de la morale ce que Duchamp est à l'égard de l'esthétique et des arts plastiques. Autant l'un est immoraliste et cherche à établir une position externe aux valeurs morales qui lui permette de les évaluer, autant l'autre est inesthéticien et cherche de son côté à produire des objets qui ne soient pas d'art ou qui ne soient ni beaux ni laids comme nous l'avons vu dans son attitude à l'égard des readymades. De plus, le perspectivisme nietzschéen n'est pas sans

ressembler à l'éclatement des propos que l'on observe dans les notes. L'aphoristique des notes duchampiennes fait penser au fragmentaire Nietzsche. L'anesthésie duchampienne rappelle l'immoralisme et le non-dualisme nietzschéen.

Nietzsche est sans doute la figure philosophique la plus connue dont Duchamp a pu subir l'influence dans ses années de formation. Dora Vallier rend compte de son entretien avec lui, dans lequel, vers la fin, d'un «aveu surgi à l'improviste», il déclare avoir lu Nietzsche, étant jeune, en mauvaise et en meilleure traduction. Il déclare aussi qu'il n'a «jamais été capable de lire» Hegel[35]. Dans la mesure où l'on peut voir des traces du goût philosophique de Duchamp dans cette assertion, quand on pense à Nietzsche, on sent une pluralité de coups d'éclats et d'écarts, et, avec Hegel, des totalisations idéalistes.

Duchamp aurait pu connaître l'existence du *Zarathoustra* dans la préface de R.-L. Reclaire à sa traduction de *L'unique et sa propriété*, où celui-ci présente la pensée de Stirner: «L'Unique est donc pour Stirner le moi *gedankenlos*, qui n'offre aucune prise à la pensée et s'épanouit en deçà ou au delà de la pensée logique; c'est le néant logique d'où sortent comme d'une source féconde mes pensées et mes volontés.»[36] Et Reclaire de citer Nietzsche au sujet du moi, du corps antérieur aux mots et aux sentiments. Dans une note, il s'y étonne même que Nietzsche n'ait pas connu Stirner, compte tenu de toutes les affinités qu'il leur voit. Il compare Nietzsche à un Stirner éduqué par Schopenhauer[37]. Notons que la comparaison entre les deux philosophes se fait aussi sur l'absence de pensée. Celle-ci est la condition qui assure que nulle pensée ne prenne l'hégémonie sur les autres à ses propres fins et que les pensées soient, par conséquent, dans un état

d'indécidabilité quant à leur tout. Le multiple est, de cette façon, irréductible. C'est un ensemble sans loi.

Il y a d'autres points de contacts possibles entre Nietzsche et Duchamp. D'abord, le style aphoristique discontinuiste, évident partout chez Nietzsche, est poussé à bout dans la **Boîte de 1914**, dans la **Boîte verte** et dans la **Boîte blanche**, où toutes les notes sont éparses. Elles ont été reproduites méticuleusement et regroupées ensuite dans un désordre dont les transcriptions actuelles ne rendent pas compte, parce que leur ordre est établi par leur éditeur, que ce soit Sanouillet ou Schwarz, qui devaient en faire un livre et donc arrêter un ordre. Les rares textes continus de Duchamp ne dépassent pas quatre ou cinq pages.

Le mépris du sérieux, si caractéristique de Duchamp[38] est également chez Nietzsche. À propos du **Grand Verre** il confie à Breton «que cette élaboration portait plus sur la nécessité consciente d'introduire l'"hilarité" ou au moins l'humour dans un sujet aussi sérieux».[39] Nietzsche et Duchamp, chacun à sa façon, éprouvent un attrait pour le hasard. De son côté, Duchamp a écrit de la musique au hasard avec un processus machinique. Il a voulu faire «un tableau de hasard heureux ou malheureux (veine ou déveine).»[40] Il a mis du «hasard en conserve»[41]. Il a tenté de vaincre la roulette de Monte Carlo, etc.

Ensuite, un titre comme *Par-delà bien et mal* évoque, chez Duchamp, cette volonté de s'opposer au bon ou au mauvais goût, à dépasser le beau et le laid, à faire un objet qui ne soit pas d'art, comme Nietzsche tentait d'établir un domaine qui ne soit pas moral. Le titre *Crépuscule des idoles*, appelle l'attitude envers les héros des esthétiques révolues: une Joconde à barbiche, un Rembrandt comme planche à repasser (qui, soit dit en passant, est un bel exemple d'ironie). Il y a une différence, cependant, Duchamp n'est pas neurasthénique et n'a, à peu près, jamais été malade. En gros, sans trop se tromper, on peut dire que Duchamp est plus équanime que Nietzsche. Il n'y a pas cet aspect saute d'humeur éclatante et quelquefois pompeuse que l'on retrouve dans les aphorismes ou même dans le *Zarathoustra*.

Par lui, Duchamp a peut-être pris contact avec Schopenhauer dont il aurait pu tirer un inconscient comme *vis a tergo* irrationnelle et, sinon une manière de misogynie, au moins une méfiance à l'égard des rôles de mère et d'épouse. L'insistance de Duchamp sur la légèreté du célibat qui le libère pour les activités de l'esprit est assez connue. Duchamp s'est marié deux fois, quand même.

Enfin, une dernière relation, l'état d'*otium* leur est commun. Nietzsche et Duchamp ont été libérés, la plupart du temps de leur vie, du souci de travailler pour assurer leur subsistance. Ils ont connu la liberté que leur état leur donnait.

Donc de ce côté allemand: singularité, irrationalisme, pluralisme, inconscient et insolence.

3. RENOUVIER, BERGSON, PEIRCE ET JAMES.

James avoue que, autour des années 1870, c'est Renouvier qui l'a réveillé de sa «superstition moniste»[42]:

> Partant du principe de la détermination numérique de la réalité, écrit James à son sujet, et reconnaissant que la série numérique 1,2,3,4... etc. n'aboutit nullement à un nombre "infini", il conclut que la réalité, telle qu'elle existe actuellement, somme de faits et de causes passés, de changements et de matière, doit nécessairement former une quantité déterminée. Cette thèse fait de lui, radicalement, un pluraliste.[43]

Et James ajoute encore au sujet de Renouvier: «Selon lui, la réalité est débordante, l'explication conceptuelle insuffisante. Enfin, la réalité doit être postulée pièce par pièce, et non pas perpétuellement d'une réalité préexistante.»[44] On reconnaît là, encore une fois, la méfiance à l'égard des concepts accompagnée du multiple irréductible caractéristique des pluralistes, série sans loi, non totalisée et non totalisable. Le monde est une série de disparates et non pas un complexe unifié. Ce thème se retrouvait également chez Nietzsche: «Comment, pour finir, le "monde vrai" devint fable.»[45]

On ne sait pas si Duchamp a pu entrer en contact avec les textes de Renouvier. Pas plus que pour Bergson, Peirce ou James qui étaient les philosophes de ses années de

formation, au cours desquelles leur renommée était grande. Chacun d'eux, par un aspect de sa pensée, fait l'affirmation du multiple.

Bergson[46] aurait pu influencer Duchamp et on parlait d'élan vital aussi bien à Paris qu'à New York. La notion de la multiplicité des états de conscience que nous trouvons dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* élabore l'idée de multiplicité sous deux formes, dont l'une est purement extensive, faite uniquement d'éléments considérés *partes extra partes*, l'autre est du genre irréductible. Cette dernière multiplicité forme un ensemble d'éléments qui se compénètrent mutuellement sans perdre leur différence, de telle sorte que les distinctions ne se font qu'*a posteriori*, seulement, et par une analyse. «L'idée d'intensité est donc située au point de jonction de deux courants, dont l'un nous apporte du dehors l'idée de grandeur extensive, et dont l'autre est allé chercher dans les profondeurs de la conscience, pour l'amener à la surface l'image d'une multiplicité interne.»[47] Cette image est le symbole d'une complexité profonde inanalysable comme telle, qui est le fruit de la transformation qui l'a rendu visible. La notion d'une activité mentale intensive que présente Bergson ici déploie deux courants d'objets mentaux différents, deux circuits concurrents et distincts par leur origine, leur forme et leur matière. Ces deux courants, comme tels, seraient de bons précurseurs des deux parties du **Grand Verre**: celle du bas est dessinée avec exactitude selon des tracés de la perspective et celle du haut est inassignable à un espace métrique.

> Les *formes principales* de la machine-célibataire sont imparfaites: rectangle, cercle, parallélépipède, anse symétrique, demi-sphère = c'est-à-dire elles sont mensurées (rapport de leurs dimensions dans la machine-célibataire). Dans la mariée, les *formes principales* sont *plus ou moins*

> *grandes ou petites*, n'ont plus, rapport à leur destination, une mensuration: une sphère, dans la mariée, sera de rayon quelconque (le rayon donné pour la représentation est fictif et pointillé).[48]

Ce que Duchamp aurait pu trouver chez Bergson, c'est, encore là, ce type d'énoncé que nous retrouvons, un peu partout chez ceux que nous avons déjà cités. Il s'agit de la notion plus ou moins vague d'une multiplicité, d'un ensemble, d'une série faite d'objets, d'éléments, de morceaux disparates. Le regard trouve vite des objets disparates, hétéroclites à souhait, car il n'y a plus aucun élément, désormais, susceptible de réduire la disparité des choses et des gens à une loi quelconque. Bergson dit: «[...]dès qu'on fixe son attention sur les traits particuliers des objets ou des individus, on peut bien en faire l'énumération, mais non plus la somme.»[49]

Le rire date de 1900. Le comique y est défini ainsi: «tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique.»[50] Nous avons dans la **Boîte verte** des agencements machiniques mâle et femelle. La **Mariée** reçoit le nom de «machine agricole»[51], d'«instrument aratoire», à quoi fait pendant une «machine célibataire»[52]. La partie supérieure comme la partie inférieure du **Grand Verre** sont constellées de formations machiniques: rouages, mécanisme d'horlogerie, magnéto-désirs, cylindre-sexe, broyeuse de chocolat, moulin à eau, pompe, etc. Duchamp a conservé toute sa vie, avec amusement, un singulier attachement pour les thèmes machinique et énergétique. Par exemple, la chute d'eau et le gaz d'éclairage, qui sont deux sources d'énergie, reviennent

du début des années '10 jusqu'à sa mort, moment où nous fut découverte cette pièce majeure à laquelle il travaillait secrètement depuis une vingtaine d'années: **Étant donnés.**

De même, selon Bergson, il y a trois procédés qui font comique: la répétition, l'inversion, l'interférence de séries disparates[53]. Ce dernier, parmi les procédés humoristiques, est le plus pluraliste. Or, dans le cas de **La Mariée mise à nu**, nous sommes en présence de plusieurs séries différentes. Les plus évidentes sont celles qui sont constituées par la machine agricole et par la machine célibataire.

> Dans cet épanouissement, la mariée se présente nue sous 2 apparences: la première, celle de la mise à nu par les célibataires, la seconde apparence, celle imaginative- volontaire de la mariée. De l'accouplement de ces 2 apparences de la virginité pure - de leur collision dépend tout l'épanouis-sement, ensemble supérieur et couronne du tableau. [54]

Jean Suquet a tenté la reconstitution, sous forme d'un schéma des composantes de **La Mariée mise à nu**, de cette double circulation hétérogène[55]. Les readymades peuvent également être considérés comme des interférences de suites disparates. La **roue de bicyclette** assemble à la fois le mouvement et l'immobilité, l'objet d'art et l'objet de série manufacturé, le quotidien et l'exceptionnel et, comme premier readymade, l'objet singulier et répétable à la fois.

Pour ce qui est des deux autres procédés, l'inversion et la répétition, Duchamp en use à loisir. L'inversion, ce procédé qui utilise avant tout l'interversion des rôles revient chez Duchamp sous plusieurs formes. Duchamp est peintre et devient joueur d'échecs. Il est Marcel, il est Rrose Sélavy. Il est Français, il est Américain. Il ne fait plus de

peinture, il produit **Étant donnés**, etc. Enfin, la répétition est un procédé que Duchamp emploie à plusieurs reprises. Nous verrons plus bas son amusement à la multiplication des objets semblables. Dans ses jeux de mots également, la consonance et les allitérations, pour lesquelles Duchamp avoue "un penchant"[56], sont des procédés de transformation des mots qui utilisent la répétition. En voici quelques exemples:

Oh! do shit again!...
Oh! douche it again!... [57]
Oseur d'influence
Aux heures d'affluence
"Sa robe est noire", dit Sarah Bernhardt.
Je purule, tu purules, la chaise purule grâce à un rable de vénérien qui n'a rien de vénérable.[58]
Les toiles, c'est laid.
L'étoile aussi.
HOMMAGES - IMAGES - DOMMAGES - PLUMAGES - RAMAGES - FROMAGES
La Vie en Ose
on suppose
on oppose
on impose
on appose Man Ray
on dépose
on repose
on indispose et finalement une dose de ménopause
avec repose
scélérose
et ankylose
mais la chose qui ose[59]

On sent affleurer, ici: «Ose c'est la vie», impératif artistique approprié aux grandes métropoles.

Bergson présente, entre autres moyens verbaux qui font comique, celui de la transposition dans un autre ton[60] que Duchamp a beaucoup utilisée. La tension entre la dégradation et l'exagération des tons familiers ou solennels est omniprésente dans les

textes de la **Boîte verte** et ailleurs dans certains gestes ou performances qu'il a faits. Par exemple, introduire un urinoir dans une exposition d'oeuvre d'art, ou prendre comme oeuvre d'art, qui habituellement est un objet singulier et, pour le moins sérieux, un objet quotidien dont il existe un grand nombre d'exemplaires. Ce déplacement du ton et de l'accent fait spontanément penser à plusieurs que Duchamp se moque d'eux. Dans le scandale que produisit le **Nu descendant un escalier**, c'est la pseudo-vulgarité du titre qui choquait, plus que le style pictural propre à Duchamp, qui avait une affinité formelle avec les cubistes et les futuristes entre autres. C'était le changement de ton que le titre apportait qui déplaisait le plus.

Il y a enfin cette règle générale du «comique de mots» que Bergson propose: «On obtiendra un mot comique en insérant une idée absurde dans un moule de phrase consacré.»[61] Elle est nuancée par le théorème suivant: «L'absurdité comique est de même nature que celle des rêves.»[62] Voilà un beau programme. Il est de la nature du rêve de joindre deux choses différentes sans que celles-ci ne perdent leur identité et sans contradiction. On l'aura reconnu, c'est ici des éléments avec lesquels on construit des suites disparates. Le rêve, comme le mot comique, sont faits d'interférences entre séries disparates. Le «moule de phrase consacré» est assez facile à trouver. Ce qui l'est moins c'est un élément absurde qui produise l'effet comique ou autre. Quoi qu'il en soit, on dispose de certaines déclarations de Duchamp à propos de son art: «[...] nous tentions d'ouvrir, Picabia et moi, en toute ignorance ou indifférence de ce qui, en art, s'était fait avant nous, un corridor d'humour qui ne devait pas manquer de déboucher sur l'onirisme,

par conséquent sur le surréalisme.»[63] Sous plusieurs formes donc. Duchamp pouvait recevoir une impulsion pluraliste des textes de Bergson.

De ce côté-ci de l'Atlantique, parmi les philosophes américains qui auraient pu influencer Duchamp, il y a Peirce et James, l'ami de Bergson. Avec le premier il y a deux relations possibles. D'abord l'intérêt pour le hasard. Peirce, en effet, pense comme un aspect réel de l'univers des événements sans antécédents causaux et issus du hasard. Il nomme cela le tychisme, doctrine selon laquelle, entre autres, la création, le nouveau et la liberté sont réels et existent là où les habitudes disparaissent. Si l'on pense une série d'objets de ce genre, on obtient une série d'objets disparates.

La deuxième relation concerne le chiffre trois[64]. Quand on entend Duchamp expliquer sa prédilection pour ce nombre, il devient difficile, pour ceux qui le connaissent, de ne pas se rappeler le raisonnement où Peirce évoque la même chose. Duchamp dit à Pierre Cabanne:

> Pour moi le chiffre trois a une importance mais pas du tout du point de vue ésotérique, simplement du point de vue numération: un, c'est l'unité, deux c'est le double, la dualité, et trois c'est le reste. Dès que vous avez approché le mot trois, vous auriez trois millions c'est la même chose que trois.[65]

Ce à quoi fait référence Duchamp avec les mots: «la même chose» est analogue à la proposition de Peirce qui montre qu'avec trois on peut faire tous les autres chiffres: «La raison est que, alors qu'il est impossible de former un trois authentique par modification de la paire sans introduire quelque chose d'une nature différente de l'unité et de la paire, quatre, cinq et tout nombre supérieur peuvent se former par simple

combinaison de trois.»[66] L'expression *3 towards infinity* qui résume cette idée, est le titre qu'a reçu une exposition de "multiples" qui eut lieu à Londres en 1970. La préface du catalogue se termine sur un bref hommage à Duchamp: «[..]he considered that [...] to make three of a thing was in principle to mass-produce it.»[67]

Une des grandes figures du pluralisme, au début du siècle, est sans contredit William James qui écrivit, en 1909, *A pluralistic Universe*, traduit à Paris l'année d'après sous le titre de *Philosophie de l'expérience*[68]. Whitehead le considérait comme un des quatre plus grands philosophes et comme un grand assembleur[69]. Aussi tient-il une place importante dans le livre de Jean Wahl *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et des États-Unis*[70] à propos duquel nous reviendrons plus bas. James est aussi un des premiers penseurs américains transatlantiques. Duchamp, à notre connaissance, ne mentionne nulle part William James, mais il est fort probable que ses idées se faisaient entendre autour de lui. Gertrude Stein, que Duchamp connaissait, était une élève de James[71] et tenait un salon à Paris où défilaient des artistes d'avant-garde aussi opposés que Matisse et Picasso. À New York, Ettie, l'une des sœurs Stettheimer, était mécène de Duchamp et elle avait fait une thèse de doctorat à Freiburg au sujet la métaphysique de James[72]. Il y a ainsi une bonne probabilité que Duchamp ait entendu parler de certaines thèses pluralistes de James.

Il y a chez James l'affirmation soutenue d'un pluralisme, pour lui prégnant et déterminant, comme présupposé fondamental de sa vie. «Pour ma part, dira-t-il de la question de l'un et du multiple, à force de m'y absorber j'en suis venu à la considérer

comme le plus central de tous les problèmes philosophiques, et cela en raison de sa portée, et de sa fécondité.»[73]

Énoncée positivement, la forme fondamentale du monde, selon James, est celle d'une série d'objets disparates liés par la seule conjonction «et». Cette attitude pointe dans la direction des suites disparates que nous avons vu poindre à différents endroits. «Il se peut qu'entre certaines parties de l'univers et certaines autres la liaison soit si lâche que, seule, la copule "et" les enfile ou les mette bout à bout dans le discours.»[74] La copule n'est pas ici un substitut du verbe être, elle est plutôt signe d'intersection du disparate dans le discours. Dans un tel monde, le cubisme, le simultanéisme et le collage ne sont pas des formes d'expression qui surprennent.

Le monde, du point de vue pluraliste, se présente aussi sous l'aspect d'un empirisme radical.. «IL SE PEUT que la réalité existe sous un aspect distributif, sous l'aspect, non pas d'un tout, mais d'une série de formes ayant chacune son individualité; et c'est justement sous ce dernier aspect qu'elle nous apparaît.»[75] C'est ce que James appelle «la forme chaque», mettant l'accent sur la singularité de chaque objet, par opposition à la «forme tout»[76], qui met l'accent sur l'appartenance de chaque objet de la série à quelque chose qui n'en fait pas partie, cette dernière forme étant celle que privilégient les monistes. Par contre, il ne semble pas que Duchamp, à ce point de vue, y soit intéressé. Plutôt, il a fait des oeuvres qui utilisent la «forme chaque» et son existence est remplie de discontinuités, plus intentionnelles qu'autre chose. Quand il déclare: «je me force à me contredire pour éviter de suivre mon goût»[77], il met clairement l'accent sur la

discontinuité. De même, son souci des «mots premiers» selon sa propre expression, des objets premiers comme les readymades ou les machines optiques ou encore un texte comme **Toir**, où l'incohérence est voulue et calculée, vont dans ce sens.

Le monde pluraliste est fait d'objets *ad hoc*. Ici, sous une autre forme, nous retrouvons l'impératif nietzschéen qu'on a vu plus haut: «il faut émietter l'univers». Le pluralisme est la réponse de James à la complication que forme le nihilisme. Si, d'après ceci, nous posons la question à savoir si Duchamp est moniste ou pluraliste, compte tenu de ses propos sur Stirner, Nietzsche et Hegel, nous jugeons qu'il penche nettement vers le pluralisme, surtout, quand, à propos du **Grand verre**, il dit à Sanouillet dans une interview: «Ce n'est même pas un tableau, c'est un amas d'idées.»[78]

Nous concluons sur James par deux textes qui vont encore dans ce sens. Au cours d'une discussion sur ce qu'est une définition, celui-ci finit par déclarer: «On pourrait tout aussi bien prétendre - pour me servir d'un exemple fourni par Sigwart, - qu'un homme, une fois appelé un "cavalier", est par là même rendu pour jamais incapable d'aller à pied!»[79] Dans cette même veine, Duchamp a su se dégager de la stricte définition de peintre. Un artiste peintre, parce qu'il a déjà reçu cette étiquette, n'est pas pour autant obligé de s'en tenir strictement à la peinture comme mode d'expression. Il en a fait un assembleur, un respirateur, un ingénieur, un joueur d'échecs, etc. Duchamp a rendu l'artiste à son infinitif: faire[80], d'une façon très discrète, d'ailleurs, puisque, comme il le dit, il n'a «pas eu du tout de vie publique.»[81]

Enfin, cette dernière jonction entre Duchamp et James provient de la phrase duchampienne: «Ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux.»[82] Alors qu'on peut trouver une semblable affirmation chez James, mais cette fois-ci concernant la philosophie:

> Il nous faut, nous autres philosophes, compter avec ces sentiments qui sont les vôtres. C'est par eux, je le répète, que toutes nos philosophies seront jugées en dernier ressort. La victoire sera finalement pour celle des théories de l'univers qui fera sur les esprits ordinaires l'*impression* la plus complètement satisfaisante.[83]

Si nous transposons en remplaçant «philosophie» par «tableau» nous obtenons à peu près la même signification. Autrement dit, ce sont les sentiments des regardeurs qui comptent. Il appartient essentiellement à l'art d'être objet de spectacle. Il y a ici une nuance très clairement stoïcienne. Car les stoïciens établissaient une différence nette entre ce qui est du ressort de la volonté propre et ce qui ne l'est pas comme la reconnaissance publique, etc.[84]

Par ailleurs, ceci laisse de côté une autre lecture de l'énoncé duchampien. On pourrait y voir plutôt une affirmation concernant aussi bien ces regardeurs que sont les artistes. L'art est dans le regard avant d'être dans les choses. C'est lui qui est art, avant toute chose. Ce qui confère à cette autre interprétation une nuance mentale que n'a pas la précédente qui suppose un public dont l'activité est dans le choix au goût du jour et qui, tous les quelque cinquante ans, ressasse et rechoisit ses génies et ses têtes de Turc. Rien n'empêche de penser cependant à deux versions, l'une passive et l'autre active, de la même attitude du regardeur.

Le mouvement pluraliste de la fin du XIXe siècle et du début du XXe est assez important pour que Jean Wahl puisse écrire: *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et des États-Unis*[85]. Selon cette analyse, il y a plusieurs formes de pluralismes, chacune plus ou moins directement reliée à la personnalité de celui qui l'expose.

Wahl les caractérise de deux façons qui concernent aussi ce que nous savons de Duchamp: 1- Ils s'opposent au monisme et à une dominance hégélienne dans la philosophie de la fin du XIXe siècle. «Le moniste désire le repos de son âme dans une unité générale et abstraite, le pluraliste semble insister passionnément sur les distinctions et les différences.»[86] Selon ce que Dora Vallier nous a révélé de l'attitude de Duchamp à l'égard de Hegel, sous cet aspect il est encore l'allié des pluralistes. Chez les pluralistes et chez Duchamp, on tente un écart part pour ne pas revenir, on établit la distance une fois pour toutes. Il n'y a pas de romantisme duchampien, de nostalgie des origines. Ou s'il y en a eu il s'en est séparé relativement tôt. 2- Pour les pluralistes, le monde n'est pas un système d'individualités statiques, autrement dit, des monades immobiles, mais une vaste chose temporelle qui cherche sans cesse à se compléter sans jamais y parvenir. Chez Duchamp la représentation du temps, du mouvement et des passages d'un état à un autre, l'inachèvement du **Grand Verre** sont autant d'exemples de la dimension temporelle. Que le pluralisme jaillisse d'une attitude qui voit dans le monde flux et diversités, qui voit dans les choses lutte désordonnée et libre harmonie n'a rien d'inconciliable avec l'attitude de Duchamp, vindicatif et indifférent, intéressé par tout ce qui tourne et transforme de l'énergie.

Aussi, cette tendance pluraliste maintient-elle des affinités avec le nominalisme, l'empirisme et les positions philosophiques qui pensent un monde plein de hasards. Essentiellement donc, le pluralisme est une position qui perçoit dans les choses une vaste distribution sans cesse réaffirmée, sans commencement ni fin définis, et mettant l'accent sur des tensions hétéroclites diverses.

Nous terminons ce tour d'horizon des rapports possibles entre Duchamp et certaines positions philosophiques pluralistes, par la présentation d'une note de celui-ci, qui n'a été connue qu'après sa mort, mais qui est datée de 1914. Elle fait partie de l'ensemble posthume édité en 1980 par sa deuxième femme Alexina Sattler et le fils de celle-ci, Paul Matisse[87]. Son sujet est éminemment philosophique puisqu'il s'agit du principe de contradiction développé à outrance. Elle débouche sur: «de la propre contradiction, du principe de contr[adiction], à l'énoncé A., opposer B non plus contraire de A, mais **différent** (le nb. des B. est infini, analogue aux combinaisons d'un jeu qui n'aurait plus de règles).»[88] Ce qui me semble très pluraliste et difficilement réductible à l'unité.

Du point de vue où nous nous plaçons, le principe de contradiction joue un peu le rôle d'un chien de garde. Il n'a rapport qu'à l'identité de l'objet du discours. Comme le souligne Duchamp, le principe de contradiction est, au contraire, un principe de non-contradiction, c'est-à-dire qu'il énonce la règle contre l'errance hors de certaines balises. Duchamp, par contre, explique ici un principe de contradiction au sens propre, où, entre

autres, il y a «cointelligence des contraires», puis, non plus des contraires, qui sont toujours en tant que tels rattachés à l'élément qu'ils contredisent, mais un élément différent, n'importe quel, en nombre potentiellement infini. Ce qui donne «un jeu qui n'aurait plus de règles», comme il écrit, où le rapport entre éléments n'est plus contrôlable logiquement. À le penser, on a un ensemble d'éléments joints par des écarts. Et c'est ce que nous nommons, depuis le début de ce texte, multiple ou suite disparate.

Faire un art sans règle a été le projet de Duchamp, avec Picabia aussi bien. Sans règle ne veut pas dire sans objet. Il y a des objets, des choses, des formes, des mots, des idées. Il les cherche comme dans un rêve, c'est-à-dire en ne sentant même pas cette tolérance à toutes les extravagances. Ce qui est recherché ce sont les schizes, les coupures qui dispersent les choses et empêchent l'unification catégorielle et les totalisations spontanées. Duchamp en donne un bon exemple dans un petit texte de la **Boîte de 1914** intitulé **Éloignement**, où un mouvement de morcellement et de dispersion du corps est opposé au danger venu de l'intégrité corporelle et de la guerre.

> ÉLOIGNEMENT
> Contre le service militaire obligatoire: un "*éloignement*" de chaque membre, du coeur et des autres unités anatomiques; chaque soldat ne pouvant déjà plus revêtir un uniforme, son coeur alimentant *téléphoniquement* un bras éloigné, etc.
> Puis, plus d'alimentation; chaque "éloigné" s'isolant. Enfin une Réglementation des regrets d'*éloigné à éloigné*.[89]

Ceci donne à penser que l'écart ne fait pas que séparer, à l'évidence, ce qui était uni avant, comme un casse-tête plus ou moins complété. Il s'agit plutôt d'une désarticulation telle que l'unification ne soit plus une perspective de compréhension.

C'est le geste aussi qui a dispersé les notes de la **Boîte Verte**, éloignées du **Grand Verre** bien qu'elles en fassent partie intégrale, éloignées de telle sorte que chacune brille de ses propres feux et non par son appartenance à un tout. Le **Grand Verre**, en effet, se totalise et s'unifie difficilement parce qu'il est un éparpillement contradictoire. «Nous avons brisé l'objet», dit-il à Katharine Kuh[90], à propos de cette période du début du siècle qui commence avec le cubisme.

---

[1] - William James, *Le pragmatisme*, avec une introduction de Bergson, Flammarion, Paris, 1968, pp.104-105

[2] - DDS, p. 187.

[3] - Au début des années vingt, Duchamp se fait photographier en femme et se met à signer des petits textes "Rrose Sélavy". C'est ce nom avec ses deux r que l'on a transposé en "Éros c'est la vie". Voir note 286: «**Rrose Sélavy** née en 1920 à N.Y. nom juif? de changement sexe - Rose étant le nom le plus "laid" pour mon goût personnel et Sélavy le jeu de mots facile C'est la vie -»

[4] - À ce sujet, *L'esthétique de Schopenhauer*, Clément Rosset, PUF, Paris, 1969 et *L'irrationalisme contemporain*, F.L. Mueller, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1970, chapitre I "Schopenhauer ou le détrônement de la raison", pp. 11-25.

[5] - Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, onzième édition, Paris, Félix Alcan, 1894, pp. 98-99. Ce texte, accessible en traduction lui aussi avant que ne commence le XXe siècle, est un chapitre de *Le monde comme volonté et comme représentation*, PUF, Paris, 1966, pp. 1285-1319.

[6] - Max Stirner, *L'unique et sa propriété*, Édition l'Age d'Homme, Lausanne, p. 90.

[7] - On trouve dans les Entretiens avec Pierre Cabanne: deux «amusants, quatre «amuse», cinq «amusante», cinq «amuser», six «amusait», six «amusé» et 17 «amusant» et chaque fois c'est dans la bouche de Duchamp. Par ailleurs il a recours à l'expression «physique amusante» à deux reprises dans DDS à la p. 72, dans les notes sur le **Verre**, et, plus tard en 1926, lors de la vente de sa collection personnelle de 80 oeuvres de Picabia. On peut retracer l'origine de cette expression dans ***l'Almanach Vermot*** de 1901 à la date du jeudi 21 février où apparaît un court texte intitulé «La Physique amusante». Il y est question d'électricité statique, de bec de gaz et de tubes.

[8] - *L'Unique et sa propriété*, p. 307.

[9] - DDS, pp. 238-239.

[10] - Le catalogue de Beaubourg, aussi nous assure de ce lien. Jean Clair, *Marcel Duchamp, Catalogue raisonné*, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1977, p. 172,: «À d'autres interlocuteurs enfin, il a confié l'importance qu'avait eue pour lui la lecture du philosophe allemand Max Stirner[...]».

[11] - L'artiste doit-il aller à l'université? prestation de Duchamp au colloque de Hofstra, le 13 mai 1960, DDS pp. 236-239.

[12] - DDS, p. 238-239.

[13] - Max Stirner, *L'unique et sa propriété*, L'âge d'homme, Lausanne, 1972, p. 378, que Duchamp a de toute façon lu dans l'autre traduction de Reclaire, publiée chez Stock et qui peut différer légèrement de celle-ci.

[14] - *Ibid.*, p. 387.

[15] - DDS, p. 180.

[16] - Alain Jouffroy, *Une révolution du regard*, «Conversations avec Marcel Duchamp», Gallimard, Paris, 1964, p. 119.

[17] - Entretiens, p. 197.

[18] - G. Apollinaire, *Chronique d'art 1902-1918*, «Art et curiosité, Les commencements du cubisme», collection Idées, no 436, Gallimard, Paris, 1981, p. 343. Noël Arnaud dans *Entretiens sur le surréalisme*, Mouton, Paris,

1966, p. 365: «Je n'ai pas à rappeler, je pense que cela a été fait ici, ce qu'ont représenté Francis Picabia et Marcel Duchamp, aussi bien dans Dada que dans le surréalisme. Je voudrais simplement souligner que Max Stirner et Nietzsche étaient des lectures favorites, et quasiment les seules lectures, de Picabia.»

[19] - *L'unique et sa propriété*, p. 386.

[20] - *Ibid.*, p. 378.

[21] - Voir notre article sur le sujet: *L'absence de pensée chez Nietzsche et Castaneda*, Petite revue de Philosophie, Longueuil, printemps 1985, pp. 121-133.

[22] - *L'unique et sa propriété*, pp. 378-379

[23] - *Ibid.*, p. 379.

[24] - Entretiens, p. 168.

[25] - *L'unique et sa propriété*, p. 386.

[26] - Alain Jouffroy, *Une révolution du regard*, Gallimard, Paris, 1964, p. 109.

[27] - Entretiens, p. 134-135.

[28] - Lettre à Jehan Mayoux, New York, 8 mars 1956, in André Gervais, *Textes choisis de Marcel Duchamp*, UQUAM, hiver 1990.

[29] - *L'unique et sa propriété*, p. 272.

[30] - DDS, p. 235.

[31] - *L'unique et sa propriété*, p. 355.

[32] - *La volonté de puissance*, tome II, Gallimard, Paris, 1948, p. 153.

[33] - Sur ce, deux textes fondamentaux de Nietzsche: «Le problème de Socrate» paragraphe 2 et «Comment, pour finir, le «monde vrai» devint fable», in *Oeuvres philosophiques complètes*, tome VIII, volume I, Crépuscule des idoles, Gallimard, Paris, 1974, pp. 69-70, 80-81.

[34] - DDS, p. 31.

[35] - Dora Vallier *Art, anti-art et non-art*, L'échoppe, Caen, 1986, p. 26.

[36] - *L'unique et sa propriété*, Stock, 1899, p. XIV.

[37] - *Ibid.*, p. XV. On le comprend surtout quand on lit la première page de Schopenhauer éducateur où Nietzsche écrit: «Au fond tout homme sait très bien qu'il n'est au monde qu'une fois, à titre d'unicum, et que nul hasard, même le plus étrange, ne combinera une seconde fois une multiplicité aussi bizarrement bariolée dans ce tout unique qu'il est [...]» Considérations inactuelles III, *Oeuvres Philosophiques complètes*, Gallimard, Paris, 1988, p. 17.

[38] - Noël Arnaud, encore, *op. cit.* p.365: «Quand on interroge aujourd'hui Marcel Duchamp sur son rôle dans le surréalisme, il répond volontiers qu'il a essayé de lui donner un peu de gaîté.» Non point, précise-t-il, que les surréalistes manquassent de gaîté, ils avaient conservé un côté gai qui leur venait de Dada, et Dada ne se laisse pas facilement oublier, mais enfin il était nécessaire de leur apporter de temps à autre un nouveau ressort.» Et pp. 364-365: «On peut dire de Dada ce que la même Gabrielle Buffet [épouse de Picabia] a dit de Marcel Duchamp: "Il cultive le blasphème gai.»

[39] - DDS, p. 235.

[40] - *Ibid.*, p. 36.

[41] - *Ibid.*, p. 50, à propos des stoppages étalons.

[42] - William James, *Introduction à la philosophie*, Rivière, Paris, 1914, p. 202.

[43] - *Ibid.*, p.201.

[44] - *Ibid.*, p 202.

[45] - Crépuscule des idoles, *Oeuvres philosophiques complètes*, Tome VIII, volume I, Gallimard, Paris, 1974, p. 80.

[46] - Bergson n'est nommé qu'une seule fois dans les textes de Duchamp et l'éditeur, Michel Sanouillet, nous avertit que l'original concerné n'est pas de sa main. Cf. DDS p. 259.

[47] - Essai sur les données immédiates de la conscience, in *Oeuvres*, PUF, Paris, 1963, p. 50.

[48] - DDS, p. 66-67.

[49] - Essai sur les données immédiates de la conscience, p. 52.

[50] - Le rire, in *Oeuvres*, PUF, Paris, 1963, p. 53.

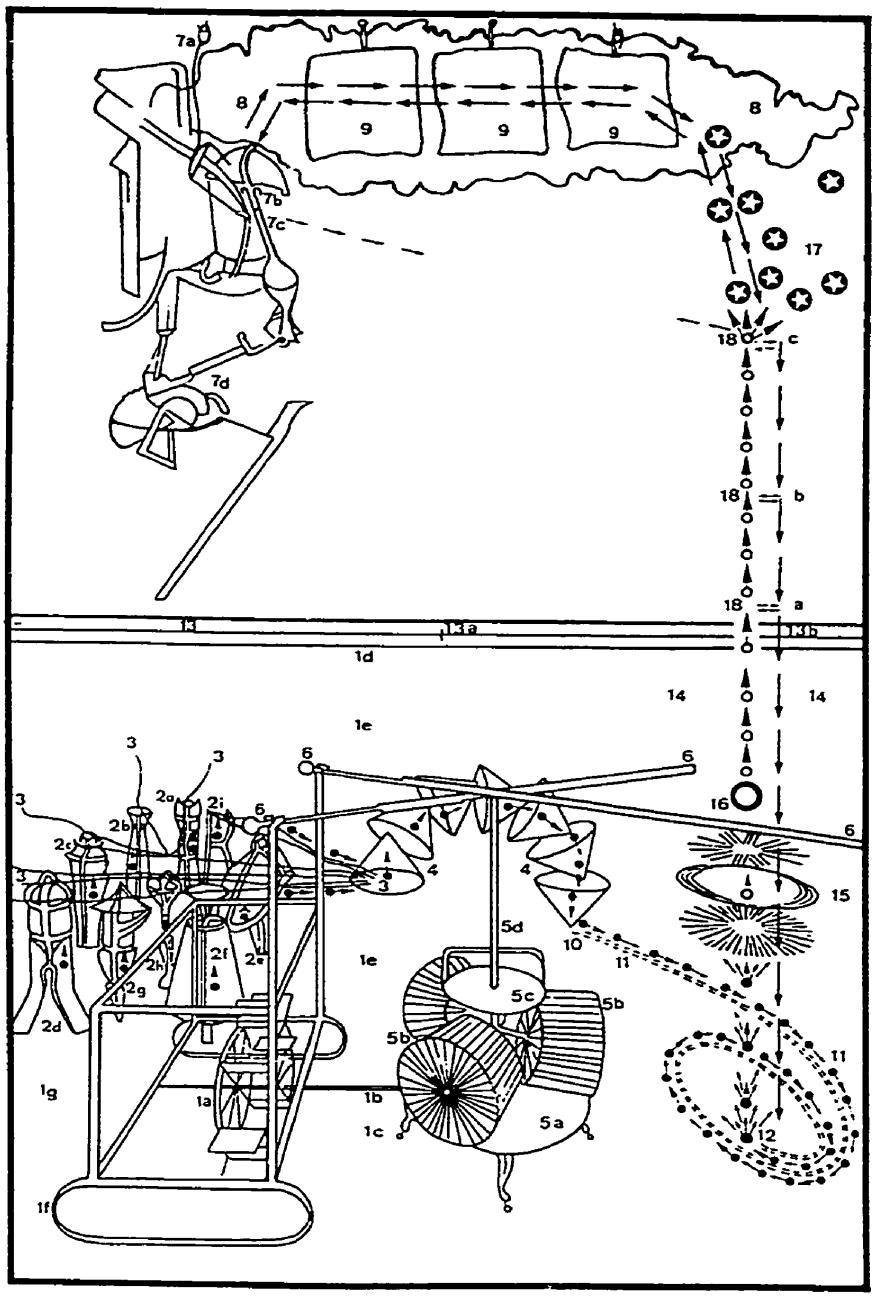
[51] - DDS, p. 66.

[52] - DDS, p.66.

[53] - *Le rire*, p. 68.
[54] - DDS, p. 63.
[55] - *Miroir de la mariée*, Flammarion, Paris, 1974.
[56] - DDS, p. 191.
[57] - *Ibid.*, p. 159.
[58] - Ces trois dernières citations: DDS p. 160.
[59] - Ces deux dernières citations: DDS p. 162.
[60] - *Le Rire*, p. 94.
[61] - *Ibid.*, p. 86.
[62] - *Ibid.*, p. 142.
[63] - DDS, p. 248.
[64] - 3 apparaît 139 fois dans DDS, contre 90 fois 4, 84 fois 2 et 28 fois 1.
[65] - Entretiens, p. 81.
[66] - *Écrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978, p. 77. Il s'agit d'un texte datant de 1890.
[67] - *3 towards Infinity: a new multiple art*, Arts Council of Great Britain, Londres, 1970. La préface est de Robin Campbell. Quelques multiples duchampiens, c'est-à-dire readymades, y sont exposés.
[68] - Flammarion, Paris, 1910. Chez le même éditeur paraît, en 1911, *Le pragmatisme*. Dans ces deux textes le pluralisme tient une place importante.
[69] - *Modes of Thought*, The Free Press, New York, 1968, p. 3.
[70] - Paru en 1921 à Paris et introuvable. Je me sers de la traduction anglaise parue chez The Open Court Company, Londres, 1925.
[71] - Steven Watson, *Strange Bedfellows: The first American avant-garde*, Abbeville Press Publishers, New York, 1991, pp. 37 et 44.
[72] - *Idem* p. 258.
[73] - *Le pragmatisme* (1911), Flammarion, Paris, 1968, p. 99. La première édition de cette traduction parue avec une introduction de Bergson où celui-ci déclare que l'univers jamesien est constitué de «relations flottantes» et de «choses fluides» p. 10. De cette réalité jamesienne Bergson ajoute qu'elle apparaît «comme indéfinie. Elle coule, sans que nous puissions dire si c'est dans une direction unique, ni même si c'est toujours et partout la même rivière qui coule» (p. 11).
[74] - *Ibid.*, p.122.
[75] - *Philosophie de l'expérience*, p. 123.
[76] - *Ibid.*, p. 32.
[77] - DDS, p. 14-15.
[78] - "Dans l'atelier de Marcel Duchamp" *Les nouvelles littéraires*, no 1424, 16 décembre 1954, p. 5.
[79] - *Philosophie de l'expérience*, p.56.
[80] - Entretiens, p. 19. Le chapitre 8 développera cette question des infinitifs chez Duchamp.
[81] - Entretiens, p. 20.
[82] - DDS, p. 247.
[83] - William James, *Le pragmatisme*, Flammarion, Paris, 1968, p. 44.
[84] - Épictète distingue les choses qui dépendent de nous de celles qui n'en dépendent pas: «Celles qui ne dépendent point de nous sont le corps, les biens, la réputation, les dignités; en un mot, toutes les choses qui ne sont pas du nombre de nos actions.» *Le Manuel d'Épictète*, Édouard Aubanel Éditeur, Avignon, 1957, p. 7.
[85] - Alcan, Paris, 1921, cf. note 71. L'auteur mentionne dans la formation du pluralisme les influences allemandes de Fechner, de Lotze, de Wundt entre autres, mais également de Schopenhauer et de Nietzsche, les influences françaises de Louis Ménard et de Renouvier, les influences, entre autres, aux États-Unis, du tychisme de Peirce.
[86] - *Ibid.*, p. 274 et pour ce qui suit. Le mot à mot de ces textes traduits ou résumés par moi ne correspondent pas nécessairement à celui de l'original français de 1921.
[87] - *Marcel Duchamp, Notes*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1980, no 185.
[88] - *Ibid.*
[89] - DDS, p. 36.

[90] - *Break-up. The Core of Modern Art.* New York Graphic Society. Greenwich Connecticut. 1966. p. 48. Nous traduisons.

DEUXIÈME PARTIE : LE MULTIPLE CHEZ DUCHAMP



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

Voyage du gaz d'éclairage
Langage de la Mariée

SCHÉMA DU GRAND VERRE SELON JEAN SUQUET

CHAPITRE III - DUCHAMP EN SON TEMPS

Nous savons que le multiple est constitué de multiplicités ou de suites homogènes, disparates, etc. et que l'horizon d'attente est baigné de pluralisme, d'anarchie et différents types d'écarts. Il nous faut aller voir en plus de détails s'il y a de telles multiplicités ou de telles suites chez Duchamp, dans ses gestes, dans ses œuvres, dans ses écrits.

Le plus grand regroupement de ses œuvres en un seul lieu est au Musée d'art de Philadelphie qui contient la collection du mécène et ami de Duchamp Walter Arensberg. Le catalogue complet des œuvres de Duchamp fait par Arturo Schwarz en 1997 décrit 674 items à quoi il faut ajouter le recueil de ses écrits c'est-à-dire *Duchamp du Signe*[1] publié en 1976, le grand fac-similé de ses dernières notes *Marcel Duchamp. Notes*[2] publié en 1980 qui n'est pas contenu dans *Duchamp du signe*, le *Manuel d'instruction pour Étant donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage* publié en 1987 et quelques interviews, voilà son Œuvre. Cet oeuvre est une suite disparate d'objets et d'idées dont certains éléments sont autographiques[3] et d'autres sont complètement allographiques mais réfèrent à une suite disparate, l'exemple le meilleur étant son élément le plus important : **La Mariée mise à nu**.

Dans les œuvres autographiques, l'unité spécifique et l'unité numérique ne font qu'une mais elles peuvent représenter ou référer à une multiplicité disparate. Une peinture de de Chirico des années '10, par exemple, bien qu'autographe est constituée de plusieurs points de perspective et de représentations d'objets disparates. C'est le cas des

œuvres cubistes de Duchamp. De la même façon une œuvre, bien qu'autographe, peut être constituée d'éléments choisis d'une façon stochastique ou combinatoire.

Duchamp avait reçu une formation d'ouvrier d'art spécialisé en gravure et il avait travaillé dans une imprimerie ce qui l'avait mis en contact avec les arts allographiques, compte tenu aussi que son grand-père maternel Émile Nicolle était un graveur de talent et que les gravures de celui-ci ornaient la salle à manger des Duchamp. Plus tard, comme nous l'avons vu précédemment, Duchamp, avant de faire des œuvres qui ne soient marquées que de son propre sceau, a eu des manières de peindre qui s'apparentaient à l'impressionnisme, une autre manière à Cézanne, une autre encore au fauvisme. C'est durant la période qui suit c'est-à-dire durant la période qui s'apparente au cubisme ou au futurisme que Duchamp commence à se révéler lui-même. Durant cette période transitoire qui commence à l'automne 1911 et se poursuit jusqu'au début des travaux sur **La Mariée mise à nu** à l'été 1912, ses peintures et ses dessins réarticulent à leur façon le sujet du tableau et le présentent en pièces ou en aspects épars comme **Yvonne et Magdeleine déchirées en morceaux**. On connaissait déjà, dans le milieu parisien, deux types de recomposition du sujet: celle du cubisme, dès 1906, qui rapporte sur la surface du tableau plusieurs points de perspectives différents comme une suite de points de vue et, à partir de 1909, celle des futuristes qui, un peu à la manière des chronophotographies de Étienne-Jules Marey au siècle précédent, exploraient la représentation photographique du mouvement en figurant une suite de formes parallèles. Nous voyons ici apparaître des multiplicités ou des suites de silhouettes, de points de vue, de morceaux, d'instants rapprochés. De cette période, **Moulin à Café** est la première peinture avec laquelle

Duchamp tente de représenter le mouvement circulaire. Elle est aussi la première peinture mécanomorphe. On y voit au moins deux perspectives sur le moulin avec leur vue sur ses organes internes et plusieurs positions de la manivelle autour d'un axe avec une flèche courbe qui montre le sens de la rotation ce qui fait intervenir un élément de diagramme dans une peinture cubiste. Cette période nous donne à voir, entre autres, les **Nu descendant un escalier, no1** et **Nu descendant un escalier, no 2**. Ces deux toiles présentent des suites d'anatomies parallèles qui vont en descendant de gauche à droite. Le deuxième **Nu** fit scandale au cours de l'Exposition Internationale d'Art Moderne qui s'est tenue du 17 février au 15 mars 1913 à New York et nommée l'Armory Show. Au cours de cette exposition les Américains ont découvert, tout d'un coup, certains des meilleurs peintres modernes européens dont voici quelques noms: Renoir, Van Gogh, Gauguin, Matisse, Picasso, Braque, Rodin, etc. Et il se trouve que ce deuxième **Nu** est devenu pour les Américains l'emblème du scandale de la peinture moderne au point qu'à son arrivée à New York en 1915, Duchamp était présenté comme l'auteur du **Nu descendant un escalier no 2**, l'œuvre étant mieux connue que son auteur. Jusqu'à maintenant Duchamp est un artiste peintre et il se tient techniquement dans l'entourage de ses confrères parisiens, il fait des œuvres autographes en composant des éléments à la surface du tableau tout en réservant des écarts et des discontinuités. Ce sont des tableaux qui courtisent le pluralisme ou le disparate à la façon des Cubistes ou des Futuristes.

Le cas de **La Marié mise à nu** réunit en lui seul tous les types de suites que nous avons vus dans l'introduction et c'est une œuvre dans laquelle on observe beaucoup de diversité mais aussi beaucoup de répétitions c'est-à-dire que, pour ce qui est de la partie

Grand Verre, il en existe deux copies signées par Duchamp et, pour ce qui est des notes, elles ont été éditées en trois fois à plusieurs exemplaires et constituent trois suites disparates de notes qui contiennent outre des commentaires et des descriptions et, selon le vocabulaire de Goodman, des plans, des diagrammes, des partitions et des scripts qui sont tous allographiques. Mais, comme ces éditions existent en plusieurs exemplaires, elles sont aussi des suites homogènes. L'ensemble des notes avec le **Grand Verre** forment une suite disparate qui est en même temps allographique puisque tout dans **La Mariée mise à nu** a été copié grâce à des plans, inclus dans les notes, qui sont eux-mêmes allographiques. Mais comme l'original qui est à Philadelphie actuellement est le fruit d'une reconstruction parce que le **Verre** avait éclaté, on peut dire qu'il est à la fois autographique puisqu'on ne peut pas copier les éclats de verre. Mais comme il a été copié deux fois et signé par Duchamp il est aussi allographique. Goodman insiste sur la disparité fondamentale entre l'écrit allographique et le peint autographique[4] mais c'est précisément cette disparité que présente **La Mariée mise à nu** en étant aussi bien autographique qu'allographique, en étant aussi bien une suite d'objets disparates qu'une suite d'objets qui se répètent.

Cette œuvre labyrinthique, énigmatique et complexe rend le spectateur ou le lecteur déconcerté et abattu par un désordre entretenu auquel il ne s'attend pas. Une liste non exhaustive de la diversité d'éléments et de sujets abordés dans les notes montre bien vite cette complexité. On trouve en effet: une mariée et des célibataires, des unités de mesures déformées au gré du hasard, l'usage du verre qui est un plan transparent qui reflète, la quatrième dimension qui se projette par coupure sur la troisième qui elle-même se

projette de la même façon sur la deuxième dimension que présente le plan du verre[5], la contradiction soutenue, la musique au hasard, l'exploration de l'inesthétisme des readymades, l'usage d'un temps non orienté, l'éclatement de la langue, la dispersion du corps par l'éloignement des membres, l'exploration de la séparation des sens[6], des jeux de mots, de l'érotisme, de l'humour, des infinitifs compliqués dont plusieurs sont des expériences en pensée d'une autre façon de faire des objets d'art, des projections photographiques, des tirs de canons jouets, de la vulgarité, plusieurs langages, etc. À cela nous devons ajouter des énoncés d'intention quant à l'apparence de l'ensemble du texte et du **Verre**, des essais sur les couleurs. En même temps ces fusées divergentes sont issues d'une intention ironique à l'égard de la science. Mais avant de continuer plus avant au sujet de **La Mariée mise à nu**, nous allons nous arrêter sur la période duchampienne qui précède immédiatement son élaboration, période où nous trouvons aussi des suites ou des multiplicités.

En 1912, Duchamp se détache de sa récente manière cubiste. Cette période cruciale est constituée par des coupures et des cassures avec l'ancien groupe de peintres avec lesquels il se tenait et avec leur méthode. Ces peintres c'étaient ses deux frères aînés Gaston et Raymond qui connaissaient déjà le milieu pictural parisien, assez pour exercer des fonctions importantes au Salon d'Automne. En 1912 les frères de Marcel habitent 7 rue Lemaître, à Puteaux, avec Frank Kupka. Marcel les rejoindra en participant

> (...) aux Dimanches de Puteaux élargis par l'influence grandissante de [Raymond] Duchamp-Villon au Salon d'Automne et où l'on discute, entre autres, du nombre d'or, de la géométrie non-euclidienne, de la chronophotographie et de la quatrième dimension; parmi les familiers et les visiteurs occasionnels: Guillaume Apollinaire, Henri-Martin Barzun, Riciotto Canudo, Pierre Dumont [qui lui présenta Picabia], Henri Le Fauconnier, Roger de la Fresnaye, Albert

> Gleizes, Olivier Hourcade, Fernand Léger, André Mare, Jean Metzinger, Walter Pach, Maurice Raynal, Georges Ribemont-Dessaignes.(...).[7]

Le rejet du **Nu descendant un escalier** par certains de ces cubistes, et surtout Gleizes, lui tourne les sangs. Surtout que ce rejet semblait entériné par ses propres frères qui étaient chargés de lui apprendre qu'il devait changer son titre ou bien le retirer. Nous avons perdu, aujourd'hui, l'élément de scandale que ce titre recelait à l'époque. Duchamp part pour Munich, quelque temps après à l'été 1912, et y amorce des recherches sur ce qui deviendra le **Grand Verre** qui sera de loin son œuvre la plus importante, la plus complexe et la plus distante de toutes les autres. Le tableau **La Mariée**, exécuté au cours de ce voyage munichois, se situe dans la période de cette cassure, il le commente ainsi:

> Abandonnant mon association avec le Cubisme et ayant épuisé mon intérêt pour la peinture cinétique, je me tournai vers une forme d'expression totalement divorcée du réalisme absolu. Ce tableau appartient à une série d'études faites pour le "Grand Verre..." que j'allais commencer trois ans plus tard à New York. Remplaçant la main levée par une technique d'extrême précision, je me lançai dans une aventure qui ne serait plus tributaire des écoles existantes.[8]

À l'image de la coupure épistémologique de Bachelard, nous pourrions parler ici d'une coupure plastique, plus que d'une coupure esthétique puisque, comme on le verra, cette dernière notion est prise dans un mauvais dualisme dont Duchamp tente de se départir. Ou, autrement, il faut dire qu'il participe à une esthétique non dualiste qui cherche à exhiber une ««peinture de précision» et une «beauté d'indifférence»[9]. Il cherchera à établir un domaine qui ne soit plus tributaire des types de styles de figuration auxquels il pouvait être rattaché auparavant: la chronophotographie, le cubisme, le futurisme, la déformation expressionniste et l'abstraction. Ce qui lui déplaît dans les œuvres faites selon une certaine esthétique qui était devenue de plus en plus envahissante, depuis

environ le milieu de XIXe siècle, et dont l'exemple le plus connu est l'impressionnisme, c'est l'aspect rétinien un peu trop corporel. Le changement, pour lui, porte sur le choix de la «précision» qui remplace l'effet de la «main levée» et nous verrons dans le chapitre sur la permutation des sons que Duchamp applique aussi à la musique ce qu'il a trouvé pour la nouvelle plastique. Comme le souligne Pierre Cabanne, son interviewer, on trouve une première de l'histoire de l'art en 1912 et 1913. Et cette cassure il la fait pour lui-même et contre son goût, tout en tenant un objet tridimensionnel en échange qui sera **La Mariée mise à nu** dont les recherches sur les readymades font partie. «PC - Vous êtes le premier dans l'histoire de l'art à avoir refusé la notion de tableau et donc à être sorti de ce qu'on appelle le musée imaginaire... MD - Oui. Pas seulement le tableau de chevalet, n'importe quel tableau.»[10] Ce n'est pas seulement avec les readymades que Duchamp sort du domaine du tableau connu jusque-là mais c'est beaucoup plus avec **La Mariée mise à nu**.

Si le **Grand Verre** ne fonctionne pas comme un tableau, comment fonctionne-t-il alors? Il ne fonctionne pas comme les tableaux tels que Duchamp peut en avoir vus autour de lui, surtout conçus comme une toile plane avec des couleurs qui suggèrent plus ou moins la profondeur. Ce qu'il a fait, par exemple, c'est de trouver sur la surface d'une glace sans tain un plan plus précis et plus dur que la toile. Il s'est mis à peindre à l'envers tel que l'exige la décision de peindre à l'endos du verre, mais c'est une technique que connaissent les graveurs. Il a changé le sens du mot couleur de telle sorte que le titre soit conçu comme une couleur de l'ensemble. Il a utilisé le tain comme miroir et de la coloration de plus en plus foncée constituée d'accumulations de poussières sur des périodes de temps de plus en plus longues et fixées au vernis. Certaines formes sont

issues d'un instantané photographique pris sur un mètre carré de tissu déformé au gré d'un courant d'air, d'autres sont issues de la déformation d'un fil de un mètre de long qui tombe de une mètre de haut, etc. Bref nous ne sommes plus en présence d'une peinture mais d'un bric-à-brac étrange qui peut facilement rebuter le premier venu.

Le **Grand Verre** avec ses deux rectangles l'un sur l'autre est accompagné par un grand nombre d'énoncés, de réflexions et de notes qui expliquent ses différentes parties. Dans ces notes on trouve des choses faites et des choses à faire qui n'ont jamais été faites et le tout s'étale en pièces détachées puisque ces notes sont écrites sur des morceaux de papier déchirés et jetés pêle-mêle dans une boîte de papier photographique Kodak et ceci est très clairement une suite disparate. Tout se passe comme si le **La Mariée mise à nu** avait été conçu comme un objet qui soit à lui-même son propre écart et sa propre avant-garde.

L'idée d'une avant-garde venait d'un contexte politico-militaire et était passée chez les intellectuels anarchistes, ensuite elle est restée pour nommer les groupes d'artistes liés à l'apparition d'une nouvelle tendance en art. Cette dynamique fonctionne déjà à la fin du XIXe siècle[11]. Comme on l'a vu dans l'introduction, c'est elle qu'on appelle le plus souvent moderne. Quand Duchamp a quitté Rouen pour aller habiter Paris, il a été mis au courant par ses frères, s'il ne l'était pas déjà, de la succession des écoles parisiennes qui avaient occupé l'avant-plan ou s'étaient finalement imposées malgré un premier refus du public ou des critiques. Il connaît ce que veut dire "appartenir à un groupe" ou s'y associer par affinités esthétiques. Et il a eu de la chance. Il était très bien placé, dès le

départ, par ses frères qui avaient déjà réussi à s'imposer sur le monde de l'art parisien et son arrivée à Paris coïncide avec le moment où, sur cette scène, l'objet pictural éclate sous les mains des cubistes. Peu après la peinture devient abstraite ou non représentative, ailleurs les objets se tordent et se déforment par expressionnisme. Et déjà les fauves s'étaient permis une première errance avec la couleur. On peut résumer ce moment de l'histoire de l'art en affirmant qu'entre 1900 et 1914, il y a un grand brouhaha pictural. Duchamp a appris à connaître, à émuler et à dépasser à sa manière les modes picturales de cette époque. Être-à-soi-même-le-lieu-de-plusieurs-avant-gardes est une façon de court-circuiter cet enchaînement des avant-gardes les unes après les autres qui forcent à les suivre ou à s'en dissocier. Et la complexité de **La Mariée mise à nu** avec la diversité de nouvelles voies qui y sont ouvertes sur toutes sortes d'objets des sens et de l'esprit semblent le faire croire.

Cette cassure, dont Duchamp est l'initiateur, commence en 1912 et est accompagnée d'un éclatement contrôlé du sens des mots et des objets d'art vers ce qu'il appelle un «sérialisme irrationnel»[12]. Tout porte à croire qu'il développe un pluralisme galopant en insistant sur la contradiction répétée et les hasards du tout trouvé. L'élaboration d'un autre type d'objet que le tableau court sur 54 années. Elle est le fruit de longues réflexions et se compose, on le sait maintenant, de plus d'une centaine de pages de notes et de croquis ou de plans exacts, de diagrammes, dans lesquelles se trouvent des recherches et des idées souvent énigmatiques au point que certains auteurs n'ont pas hésité à penser que Duchamp était schizophrène. Pour ce qui est de l'objet d'immanence du **Grand Verre** comme tel sous sa forme tridimensionnelle, le résultat

sera un dessin sec sur fond de verre dont la partie supérieure est organomorphe et la partie inférieure mécanomorphe. Hormis les œuvres et les textes qui l'accompagnent, le **Grand Verre** lui-même représente 8 ans de travail entre 1915 et 1923, date de son délaissement. Duchamp fera ensuite, à trois occasions, une sélection parmi ces notes dont il fera des fac-similés pour l'édition, au nombre de cinq exemplaires, d'un premier recueil de notes et de dessins qu'il nomme la **Boîte de 1914**. En 1934, il entreprend l'édition de la **Boîte Verte** (300 x), idem en 1966 avec encore un recueil de notes et de dessins intitulé **À l'infinitif** (150 x) appelé aussi la **Boîte blanche**. En 1958, grâce à Michel Sanouillet paraît **Marchand du sel écrits de Marcel Duchamp** (2000 x) qui est alors le plus grand recueil de notes jusque là. Duchamp est mort en 1968 et après, l'édition des notes liées au **Grand Verre** a continué en 1973[13] où l'on découvre une deuxième partition de musique accompagnée d'une méthode pour produire des phrases musicales au hasard. Enfin, en 1980, dans un grand livre entoilé, intitulé **Marcel Duchamp Notes** (1000 x), on trouve entre autres, les dernières (?) notes de Duchamp accompagnant le **Grand Verre**. Puisque les notes sont conçues par lui comme partie intégrale de **La Mariée mise à nu** nous constatons que Duchamp a travaillé donc bien au-delà de la date d'abandon du travail sur le **Grand Verre**, qui est officiellement 1923. Mais ceci doit être nuancé encore puisque le **Verre**, ayant été accidentellement cassé en 1926, il a fallu, en 1936, que Duchamp patiemment remette tous les morceaux ensemble entre deux grandes plaques de verre. En fait, de 1912 à la fin de sa vie, Duchamp a consacré beaucoup de temps à construire cette œuvre et à s'occuper patiemment de faire connaître les pensées avec lesquelles il travaillait à l'époque. En révélant les divers éléments de cette œuvre sur un laps de temps si long il a ménagé les susceptibilités du

XXe siècle. Cette œuvre est constituée, en tenant compte des recherches préliminaires, d'au moins 61 pièces dont certaines demandent plusieurs années de travail[14]. Nous sommes donc ici en présence d'un objet complexe composé de suites disparates, homogènes, stochastiques et combinatoires.

Voyons comment le **Grand Verre** et ses éléments correspondent à cette cassure, à cette sortie hors du domaine du tableau. Comment cette rupture s'est-elle effectuée? Sur quoi s'est construite cette réévaluation du tir plastique qui court sur 55 ans de 1912 à 1967 ou plus si l'on tient compte des notes de 1980?

Dans les faits, personne n'a su ce qui se passait au moment où ça s'est passé. Ou alors, les seuls qui l'ont su sont ceux que Duchamp fréquentait à Paris et à New York. Dans le cas qui nous occupe, les premières apparitions publiques des notes datent de 1934, c'est-à-dire une vingtaine d'années plus tard que l'édition privée de la **Boîte de 1914**[15]. À ce moment-là, il fait: «un choix des notes, dessins, photos lui ayant servi à l'élaboration du **Grand Verre** et les publie en septembre sous forme de fac-similés dans la Boîte Verte (Éditions Rrose Sélavy, 18 rue de la Paix, Paris); la fabrication des 300 exemplaires de l'édition durera près de 6 années.»[16]

Le **Grand Verre** lui-même a fait sa première sortie publique quelque temps en 1926 au Brooklyn Museum de New York à la suite de quoi il fut brisé et il est réapparu au Musée d'art de Philadelphie uniquement en 1954. Avant cette date, seule une minorité a pu en avoir connaissance. Une réédition des notes de 1934 eut lieu en 1958. Quant à la **Boîte Blanche**,

aussi appelée **À l'infinitif**, ce troisième groupe de notes concernant le **Grand Verre** paraît huit ans plus tard en 1966. Et d'autres notes sont venues ensuite, comme nous avons vu plus haut. À ce moment là, la cassure avait été faite depuis assez longtemps. Elle avait même pu être oubliée et redécouverte tout comme l'ensemble de la période Dada. Voici comment Duchamp décrit la chose:

> In the beginning the Cubists broke up form without even knowing they were doing it. Probably the compulsion to show multiple sides of an object forced us to break the object up - or even better to project a panorama that unfolded different facets of the same object. Here the word "gradual" is important and so is the word "blindfolded." It was only later we discovered that we were breaking something; it didn't make a noise when it happened.[17]

Mais revenons à **La Mariée mise à nu** en tant que projet, comme les notes nous permettent de le penser. Une liste exhaustive des types d'objets des notes est assez complexe comme nous l'avons vu plus haut. Un extrait de la note 77 déclare: «Éviter tout lyrisme formel, que le texte soit un catalogue.» Le catalogue que Duchamp prenait comme modèle, celui de la *Manufacture française des armes & cycle de St-Étienne*, est composé de courts textes accompagnés d'illustrations exécutées sans intention esthétique. Ce modèle, nous devons le remarquer, est constitué de trois suites: deux de textes et d'illustrations disparates qui réfèrent à une troisième suite qui est homogène constituées d'objets en magasin. **La Mariée mise à nu**, dans son ensemble, est fait de deux suites disparates faites, d'un côté, de notes et de l'autre d'illustrations sur verre. Ceci montre encore une fois cette attitude qui vise l'inesthétique et le tout fait en série par machine. On ne sait pas si c'est le choix de ce modèle qui a déterminé le choix des readymades ou si ce sont les readymades qui ont déterminé le choix du catalogue comme modèle allographique d'œuvre.

Voici de quelle façon Duchamp décompose les éléments du **Grand Verre**:

> Première décomposition . Mariée 1. Mise à nu. (rayé) 2. Cylindres seins. 3. Boîte d'horlogerie. 4. Cylindres sexe 5. Point de puissance-timide 6. Arbre type ou hampe-modèle 7. Réservoir. à essence d'amour 8. Magnéto désir 9. Épanouissements. (vertical de la Boîte d'horlogerie horizontal des rameaux de l'arbre type- Intermédiaire 1 Mise à nu 2 Isolateur en verre transparent Décomposition: Machine célibataire- 1 Chariot. (supportant les piliers. Tampon. 1 bis force motrice du chariot. (en arrière plan) 2 Broyeuse de chocolat. 3 Tubes de concentration érotique (admission du gaz d'éclairage: principe du liquide érotique. Soufflet 4 Dynamo désir - chambre d'explosion Centres de désir Sources de la mise à nu 5 - Colonne horizontale[18]

Mais cette liste ésotérique d'éléments du **Grand Verre** doit dater des débuts et n'a pas été publiée du vivant de l'auteur. Elle permet d'avoir une idée des éléments hétéroclites qu'il avait rassemblés et projetait d'inscrire sur le **Verre**. Elle est disparate à souhait. Il en existe une autre beaucoup plus élaborée. Voici celle de Jean Suquet qui est l'un des premiers à tenter d'en faire le tour après André Breton.

> 1 Chariot, 1a Moulin à eau, 1b Pignon, 1c Trappe ouvrant sur le sous-sol, 1d Poulie de culbute, 1e Révolution de la bouteille de Bénédictine, 1f Patins du traîneau, 1g Sandow, 2 Cimetière des uniformes livrées ou Matrice d'Éros, 2e Prêtre, 2b Livreur de grand magasin, 2c Gendarme, 2d Cuirassier, 2e Gardien de la paix, 2f Croque-mort, 2g Larbin, 2h Chasseur de café, 2i Chef de gare, 3 Tubes capillaires, 4 Tamis, 5 Broyeuse de chocolat, 5a Trépied Louis XV nickelé, 5b Rouleaux, 5c Cravate, 5d Baïonnette, 6 Grands ciseaux, 7 Mariée, 7a Anneau de suspension du pendu femelle, 7b Mortaise-rotule, 7c Hampe portant la matière à filaments, 7d Guêpe, 8 Voie lactée chair, 9 Pistons de courant d'air, 10 Baratte ventilateur, 11 Pentes ou plans d'écoulement, 12 Fracas-éclaboussure, 13 Horizon-vêtement de la Mariée, 13a Prisme à effet Wilson-Lincoln et 9 trous, 14 Béliers de combat, 15 Témoins oculistes, 16 Loupe-lentille de Kodak, 17 9 tirés, 18 Soigneur de gravité, 18a Trépied, 18b Tige, 18c Boule ou stabilisateur.[19]

Et il faut ajouter ce qui ne peut être vu mais qui circule partout dans le verre: le voyage du gaz d'éclairage et le langage de la Mariée. Cette liste non moins ésotérique que la première a l'avantage de lier deux à deux des éléments du **Verre** et des éléments de notes. Mais parce qu'il est inachevé, quelques-uns de ces éléments n'ont jamais fait partie du **Grand Verre**. C'est le cas des no 1c, d, e et g, 10, 11, 12, 14 et 18 pour lesquels on trouve des notes ou des schémas mais pas de représentation sur le **Verre**. On remarquera que plusieurs de ces éléments sont des multiplicités ou des suites de différents ordres. Le "moulin à eau" est une suite homogène de pales et de révolutions alors que le "Sandow" est agité d'un mouvement de va-et-vient qui fait une suite également homogène. Le "Cimetière des uniformes et livrées" est une suite disparate alors que le gaz qui circule dans la multiplicité des "tubes capillaires" (qui sont tirés d'une coupure sur une suite infinie) est une suite moléculaire stochastique de même que les accumulations de poussière avec lesquelles sont teintés les "tamis". Les "pistons de courant d'air" qui sont au nombre de trois sont aussi des coupures sur une suite infinie. Incidemment puisque nous venons de mentionner le nombre trois il faut se rappeler que Duchamp associait ce nombre à l'infini. Ce qui fait que, là où nous rencontrons dans le **Grand Verre** des éléments au nombre de trois, nous pouvons directement référer à l'infini. Il y a trois étalons de stoppages, trois témoins oculistes, trois pistons de courant d'air, neuf tirés, etc. Pour ne pas allonger une suite déjà assez ésotérique d'éléments qui sont des suites ou qui font références à des suites et pour épargner la patience du lecteur nous allons continuer avec d'autres aspects de **La mariée mise à nu**. Nous reviendrons là-dessus plus bas.

Le titre même du **Grand Verre** est l'énoncé d'une contradiction, et sans doute couve-t-il un scandale difficile à circonscrire à cause justement de la contradiction qu'il recèle. **La Mariée mise à nu par ses célibataires, même** est, de l'aveu de Duchamp une «Tautologie, en actes (mariée mise à nu...)»[20], doublée d'un non-sens:

> P - Dans "La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même", que signifie le mot "même"? M - Les titres, en général, m'intéressaient beaucoup. Je devenais littéraire à ce moment-là. Les mots m'intéressaient. Le rapprochement des mots auxquels j'ajoutais la virgule et "même", un adverbe qui n'a aucun sens puisque ça n'est pas "eux-mêmes" et ne se rapporte ni aux célibataires, ni à la mariée. C'est donc un adverbe dans la plus belle démonstration de l'adverbe. Ça n'a aucun sens. Cet anti-sens m'intéressait beaucoup sur le plan poétique, du point de vue de la phrase. Ça avait beaucoup plu aussi à Breton et ça a été une sorte de consécration pour moi. En effet, quand je l'avais fait je ne savais pas ce que ça valait. Quand on traduit cela en anglais on met "even", c'est également un adverbe absolu et là aussi ça n'a pas de sens. A plus forte raison avec la possibilité de la mise à nu! C'est un non-sens.[21]

Duchamp s'y prend de plusieurs façons pour désigner son œuvre, elle a donc plusieurs désignations. D'abord il y a le titre complet que l'on connaît avec ou sans virgule. Ensuite, à différents propos, il la nomme **Grand Verre**, **Verre** ou **retard en verre**. Finalement, en 1980, on trouve deux notes avec encore un autre titre, cette fois-là, définitif.

> (...) Titre définitif: La mariée mise à nu par ses célibataires même pour donner au tableau l'aspect de continuité et ne pas donner prise à l'objection d'avoir fait seulement l'exposé d'une bataille de poupées sociales. = La mariée possède son partner et les célibataires mettent à nu leur mariée. En sous-titre: (machine agricole) ou "appareil agricole extra muros"[22]

Cette mise à nu collective est énigmatique d'autant plus qu'on n'y observe aucun corps nu, ni chez les célibataires, dont ne sont visibles que les uniformes et livrées, ni chez la Mariée. On pourrait penser que c'est une dérision des cours de dessin comme il aurait pu y en avoir à

l'académie Julian avec plusieurs élèves, tous des hommes, qui exigent la mise à nu du modèle féminin qui, par ailleurs, est marié et interdit au groupe des dessinateurs. Ou encore la dérision du modèle et de sa mise à nu par la cohorte des peintres qui font des nus depuis des siècles.

D'autres informations, accessibles par une interview, montrent une inspiration festive et populaire, un Luna Park:

> Il s'agissait simplement d'agencer une opposition directe au thème de la mariée, lequel m'avait été inspiré, je crois, par ces baraques foraines qui pullulaient à l'époque, où des mannequins, figurant souvent les personnages d'une noce, s'offraient à être décapités grâce à l'adresse des lanceurs de boules. Ce qui concrétise le mieux l'idée de célibataire est sans doute l'uniforme. Cela fait très mâle. D'où le "cimetière des uniformes et livrées".[23]

On voit apparaître le thème du tir, dans la partie supérieure, puisqu'il y a la zone des neuf tirés.

Mais Duchamp nous présente une vision plus générale de son projet:

> Il ne s'agit pas ici de l'interprétation réaliste d'une mariée, mais de ma conception d'une mariée exprimée par la juxtaposition d'éléments mécaniques et de formes viscérales. Mon séjour à Munich fut l'occasion de ma libération complète: je traçai le plan général d'une œuvre de grande taille qui m'occuperait longtemps par suite du nombre de problèmes techniques nouveaux à résoudre.[24]

Duchamp avait finalement élaboré ce que l'ensemble devait être:

> (...) je l'ai fait sans avoir d'idée. C'étaient des choses qui venaient, au fur et à mesure. L'idée d'ensemble, c'était purement et simplement l'exécution, plus des descriptions genre catalogue des Armes de Saint-Étienne sur chaque partie. C'était un renoncement à toute esthétique, dans le sens ordinaire du mot. Ne pas faire un manifeste de peinture nouvelle de plus.[25]

La distribution des objets qui s'apparentent aux readymades dans le Catalogue de la *Manufacture française d'armes & cycles de Saint Étienn.e* qui est son modèle, est assez arbitraire. Par exemple, «les instruments de précision pour arpenteurs» sont suivis par les «machines à écrire». Les cycles et les armes, bien qu'ils composent une bonne partie de l'ensemble, sont accompagnés aussi bien par des appareils agricoles que par des sèche-bouteilles ou des suspensions[26]. Il n'est pas étonnant de trouver là beaucoup d'objets réappropriés aux fins d'humour et d'anesthésie. Conséquemment, des objets dont Duchamp use à sa façon se retrouvent un peu partout dans ce catalogue. Chaque article du catalogue est aussi, comme il se doit dans ce genre de littérature, accompagné d'un court texte sobre[27] et c'est ce que Duchamp cherchait à faire avec les notes qui devaient accompagner les diverses parties du **Verre**.

> P- Elle était basée sur des calculs?
> M- Oui, et des dimensions. C'étaient des éléments importants. Ce que je mettais dedans, qu'était-ce, me direz-vous? Je mélangeais l'histoire, l'anecdote, dans le bon sens du mot, avec la représentation visuelle, en donnant moins d'importance à la visualité, à l'élément visuel, que l'on donne généralement au tableau. Je voulais déjà ne pas me préoccuper du langage visuel...[28]

Sortir du tableau fenêtre de la Renaissance donc, et cela pour lui-même, puisque tout ça, d'une certaine façon, c'est un petit jeu avec lui-même. Duchamp développe un point de vue issu d'une position conceptuelle et s'éloigne de ce qu'il nomme le «rétinien», il cherche momentanément autre chose que la tridimensionnalité habituelle de l'œil. «Tout devenait conceptuel, c'est-à-dire que cela dépendait d'autres choses que de la rétine.»[29] Comme nous le verrons au chapitre 6 sur la quatrième dimension, ce à quoi servent ces réflexions sur les dimensions c'est à faire apparaître un objet à trois dimensions comme

exemplaire de quelque chose de beaucoup plus vaste et complexe qu'il s'agit de penser à son occasion et dont il n'est, en somme, qu'une infime partie.

À cette panoplie d'éléments disparates, Duchamp ajoute un aspect mathématique ou géométrique. Il entendait, entre autres, donner une pseudo-apparence scientifique au texte accompagnant le **Grand Verre**, selon ce qu'il appelle «une logique d'apparence», qui ferait qu'il ne soit plus «question d'un Beau plastique». C'est ce qu'on a vu dans les *Notes* de 1980 avec, en plus, quelques infinitifs inconnus jusqu'à ce moment et qui concernent l'apparence stylistique du texte.

> Texte -Donner au texte l'allure d'une démonstration, en reliant les décisions prises par des formules conventionnelles de raisonnement inductif dans certains cas, déductif dans d'autres. Chaque décision ou événement du tableau devient ou un axiome ou bien une conséquence nécessaire, selon une logique d'apparence - Cette logique d'apparence sera toute exprimée par le style, et n'ôtera pas au tableau son caractère de: Mélange d'événements imagés plastiquement. Car chacun de ces événements est une excroissance du tableau général. Comme excroissance, l'événement reste bien: seulement apparent et n'a pas d'autre prétention qu'une signification d'Image.- Il ne peut plus être question d'un Beau plastique[30]

Duchamp n'a pas laissé les notes des différentes boîtes dans cette allure et ce style. Mais on le voit penser le tableau comme signification plutôt que comme représentation et mimésis lui permettant ainsi de mettre de côté la facture plastique de cette représentation. Le **Verre** et les textes qui l'accompagnent ne sont pas une œuvre qui va droit aux sentiments, loin de là. C'est une entreprise pour clore la peinture telle qu'il l'a connue avant 1912. Voici comment il décrivait en 1913 ses propres exigences à l'égard de sa tâche:

> Difficile de: présenter un Repos en termes ni techniques ni poétiques: trouver la vulgarité indispensable telle qu'elle perde sa teinte vulgaire I - en caoutchouc, à équivoque).

> Mais pas recherche du mot vulgaire pour son pittoresque (la vulgarité indispensable seulement) 2 - Idée prédominante et langage seulement comme son instrument (de précision) a - idée elle même de précision et b. langage transparent présenter un Repos "capable des pires excentricités" En ce que le tableau est impuissant (malgré tout l'Idéalisme de bonne volonté des œuvres images-de-l'homme, toute l'assommante espérance vers il ne sait quoi; conséquences de l'anthropocentrisme) à engendrer un état cinématique (réel ou idéal), le langage peut expliquer plusieurs étapes de ce repos non pas descriptivement (...) (pas plus que probablement). Mais expliquer un possible du Repos qui se développe. Le Possible soumis même à des logiques de bas étage ou conséquence alogique d'une volonté bon plaisir. Le Possible sans le moindre grain d'éthique d'esthétique et de métaphysique - Le Possible physique? oui mais quel Possible physique, hypophysique plutôt.[31]

Ce fait d'être «seulement apparent» comme «signification d'image» s'expliquera grâce au point de vue de la quatrième dimension que nous verrons plus longuement au chapitre 6. Dans la suite, Duchamp cherche à se donner une idée du style qu'il emploiera pour son catalogue.

> En tête du texte, comme recommandation (analogue à celles signées Pascal ou Platon, ou Ecclésiaste.) écrire une formule de lettre commerciale pax: En réponse à votre honorée du... courant... etc - Simplifier l'orthographe: supprimer les doubles lettres. (autant que cela ne gêne par la prononciation). arriver à une sorte de sténographie - évitant les longs développements, explication d'un mot quand elle est nécessaire, plutôt son équation sténographique qu'une tirade. Eviter tout lyrisme formel. que tout le texte soit un catalogue Clarté càd. choix de mots dont le sens ne prête pas à équivoque. (ne pas confondre cette clarté avec l'étymologisme du mot.) = Éviter la recherche étymologique et se rapprocher du sens actuel des mots. - Répéter, comme dans les démonstrations logiques, des membres de phrases entiers pour ne pas tomber dans l'erreur d'hermétisme. que toute idée, la plus trouble, puisse être entendue clairement.
> Employer la forme conditionnelle dans le style = Faire intervenir des présents, des imparfaits pour renforcer des démonstrations. - Le futur pour donner un ton ironique à la phrase - Dans des phrases incidentes ou explicatives d'un membre précédent souligner le pronom se rapportant à un nom de ce membre précédent, et souligner aussi ce mot.[32]

Paradoxalement, ces idées sur la façon de procéder quant à l'écriture, qui ne nous ont été connues qu'en 1980, sont à peine reprises et elles sont loin de consteller les notes. Dans cette insistance stylistique, pas un mot sur les infinitifs sur lesquels nous nous pencherons au cinquième chapitre.

La Mariée mise à nu est un œuvre complexe et pluraliste, c'est-à-dire constituée au moins d'une suite disparate de parties. Si nous reprenons les cinq aspects, rapidement parcourus dans l'introduction, sous l'angle desquels une œuvre d'art peut être abordée, nous aurons, du point de vue de l'intention, une œuvre volontairement non dualiste, ni belle ni laide, c'est-à-dire qu'elle a été pensée comme anesthétique, non rétinienne, non faite à la main. Sur le plan technique elle est une suite disparate avec deux sous-ensembles principaux les notes allographiques et le **Grand verre** autographique qui recèle une dimension temporelle puisque nous avons vu qu'elle tarde à apparaître pleinement dans le monde de l'art.

Le monde de l'art l'a reconnu depuis les années `50 et il semble que nous devons porter un jugement affirmatif quand à savoir si c'est une œuvre d'art ou si ce n'en est pas, y portant une attention "esthétique" d'un nouvel ordre.

Plus complexe d'une certaine façon que **La Mariée mise à nu** nous trouvons dans la **Boîte en valise** 71 reproductions des œuvres de Duchamp datant de 1910 à 1936. Faite entre 1936 et 1941, en plusieurs copies elle contient un «musée portatif»[33] selon l'expression de Duchamp. Cette œuvre est évidemment un superbe exemple de suite disparate.

Nous terminons cette présentation succincte de la complexité de **La Mariée mise à nu** et, très brièvement, de la **Boîte en valise.** Nous disons "présentation succincte" parce que nous ne nous sommes pas aventurés dans la complexité des notes qui réservent plusieurs types de suites différentes sur lesquels nous reviendrons dans les chapitres qui suivent. Au prochain chapitre, l'aspect musical de **La Mariée mise à nu** sera exploré où nous allons porter notre attention sur les suites stochastiques et autres que Duchamp fait avec des sons.

---

[1] - Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1976.
[2] - Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp, Notes*, Paris, 1980.
[3] - Les peintures ou les dessins forment une suite nécessairement disparate puisque c'est dans la définition de l'autographique que d'être impossible à copier.
[4] - Nelson Goodman, *Langages de l'art*, op. cit. pp. 147, 156, 237.
[5] - Là dessus Craig E. Adcock, *Marcel Duchamp's Notes from the Large Glass An N-Dimensional Analysis*, UMI research Press, Ann Arbor, 1983 et Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, Princeton, 1983, chapitres 3 et 4.
[6] - En ce qui concerne les qualités écartées les unes des autres, les objets qui correspondent à ce genre de choses sont par exemple: «éloignement» qui nous venons de voir plus haut, la notion de coefficient d'art, le **Grand Verre**, la différentiation des sens (voir / entendre) percevoir une forme dans l'espace à l'oreille. Comme l'attitude de Jakob von Uexkull à l'égard de l'opposition des trois perceptions d'espaces perceptif, tactile et visuel. L'attitude mentale de Duchamp serait-elle *entre* les sens, ceux-ci étant écartés et non pas en synesthésie?
[7] - J. Gough-Cooper, et J. Caumont, *Marcel Duchamp chronologie*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris , 1977, p. 15.
[8] - DDS, p. 224. Sur l'importance de la période de Munich voir de Duve, *Nominalisme pictural*, Éditions de Minuit, Paris, 1984, pp. 147-159.
[9] - DDS, p. 46.
[10] - Entretiens, p. 176.
[11] - À ce sujet voir *The Theory of the Avant-Garde* Renato Poggioli, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, traduit de l'italien par Gérald Fitzgerald, 1968.
[12] - Robert Lebel, *Marcel Duchamp maintenant et ici*, in L'œil, no 149, Paris, mai 1967, p. 20.
[13] - Il s'agit du catalogue de l'exposition de Philadelphie, dont j'ignore le tirage, où nous avons vu apparaître le deuxième **Erratum**.
[14] - Voir l'Appendice A pour la liste des œuvres reliées directement au **Grand Verre**. Et j'exclus ici **Étant donnés** dont l'idée pourtant semble issue d'une note de la **Boîte Verte**, DDS p. 43 et à quoi Duchamp a travaillé vingt ans.
[15] - Adcock déclare qu'il y a actuellement 6 versions connues de la **Boîte de 1914** et non pas trois comme Duchamp lui-même semble l'avoir cru: 1- celle de la collection Arensberg; 2- «quatre versions de la Boîte de 1914 survivent aujourd'hui»(p. 3); 3- «The original notes were also housed in a box. Unfortunately, this box has been lost and it is not known if it had anything to do with photography.» (p. 354 en note de la page 4).Ce qui fait au moins six exemplaires.
[16] - Gough-Cooper, J. et Caumont, J., *op. cit.*, p. 22.
[17] - Propos recueillis et cités par K. Kuh in *Break-up: The core of modern art*, New York Graphic Society, Ltd., Greenwich, 1966, p. 48.
[18] - Notes, no 98.
[19] - Cette liste est tirée du schéma du **Grand Verre** fait par Jean Suquet dans *Miroir de la mariée*, Flammarion, Paris,1974, p. 6. Cette liste et le schéma ont été reproduits un peu partout depuis. On peut y voir certaines des parties qui n'ont jamais été représentées sur le verre. Ce schéma se trouve à la page 109a.
[20] - Notes, no 91.
[21] - Entretiens, p. 69.

[22] - Notes, no 104 qui a une variante plus simple à la note 96.
[23] - DDS, p. 247.
[24] - DDS, p. 224.
[25] - Entretiens, p. 72.
[26] - Catalogue de la *Manufacture française d'armes & cycles*, respectivement pp. 589 et sqq., 610 et 495.
[27] - Ce catalogue est semblable à celui que, de ce côté-ci de l'Atlantique, l'on connaît sous le nom de Sears. Pour l'année 1926, que j'ai pu consulter, il y a énormément d'illustrations (environ 4000) dans cet exemplaire de 660 pages et elles sont, pour le plus grand nombre d'entre elles, l'œuvre de graveurs spécialisés dans le dessin sec et précis. Quelques illustrations anecdotiques représentent l'acheteur en situation d'usage, chacune accompagnée de textes descriptifs. Ces illustrations semblent avoir été mises au goût du jour. Il n'y a qu'une seule photographie. Fort probablement les gravures représentant les articles sont les mêmes qui ont été réutilisées depuis plus de dix ou quinze ans. La manufacture avait plusieurs grands points de vente, dont un à Rouen. Elle a toujours été, du vivant de Duchamp, au cœur de Paris, tout juste à côté du Louvre avec lequel elle forme un beau couple.
[28] - Entretiens, p. 65-66.
[29] - Entretiens, p. 66.
[30] - Notes, no 69.
[31] - Notes, no 82.
[32] - Notes, no 71 recto et verso.
[33] - Duchamp cité par Arturo Schwarz dans *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Harry N. Abrams Inc, New York, deuxième édition revisée, 1970, p. 513.

CHAPITRE 4 - DUCHAMP ET LA PERMUTATION DES SONS

> L'intention consistait surtout à oublier la main, puisqu'au fond même votre main c'est du hasard.[1]

Les mots, les sens, les sons, les signes, les matières peuvent être lancés dans un espace selon certaines règles ou intentions, comme cette phrase-ci, et signifier quelque chose. Ils peuvent aussi être lancés selon des règles de permutation claires ou hasardeuses, sans autre but que ludiques ou exploratoires. D'ailleurs, une des métaphores de la pensée les plus connues est celle du jongleur. Elle suggère le libre jeu d'éléments les uns par rapport aux autres[2]. À cet égard, Duchamp est un jongleur de la peinture, de la langue picturale, c'est aussi un jongleur général de l'art. Il joue avec les idées et les choses, les rapports et les matières. Dans ce genre d'activité permutative et combinatoire, Duchamp est beaucoup plus connu pour ses jeux de mots que pour sa musique. Il s'y est pourtant intéressé.

Cette activité, circonscrite dans un temps assez court au début des années '10, nous a laissé plusieurs choses[3]. D'abord, deux dessins et une peinture qui ne concernent la musique que de loin, suivis d'oeuvres musicales comme telles: deux partitions et des idées d'objets musicaux, avec, en plus, quelques idées d'expériences à faire, décrites dans de petites notes, que nous avons connu de 1934 ou 1958 à 1980.

Ayant déjà peint ses frères et son père en 1910, dans un style qui tient de l'impressionnisme, du fauvisme et de Cézanne, Duchamp se sépare de son ancienne manière et fait **Sonate** (1911), toile qui se trouve être selon lui son premier traitement exploratoire du

cubisme[4]. On y voit juxtaposées ses trois soeurs et sa mère. Yvonne est au piano et Magdeleine au violon. Un peu plus tard un dessin, **Avoir l'apprenti dans le soleil** (1914), est fait sur du papier à musique et montre un cycliste qui force sur une pente représentée par une ligne montant vers la droite. C'est également sur du papier à musique que sont écrites les deux compositions connues de Duchamp. Ce sont elles qui nous intéressent surtout ici puisqu'elles sont par excellence des explorations stochastiques de permutations. Faites toutes deux en 1913, la première porte le titre **Erratum musical** et la seconde **La Mariée mise à nu par ses célibataires, même** avec sous-titre **Erratum Musical**. Elles font partie de ces textes qui explorent les dimensions sonores ou musicales du **Grand Verre**: sans doute dans l'idée de faire une «mise à nu en forme de piano» comme le suggèrent bien les *Notes* tardives de 1980[5]. On verra plus bas qu'il était aussi question durant ces années de "sculpture musicale".

Duchamp déclare, d'ailleurs, au sujet de cette période de création du début des années 1910:

> La base de mon propre travail pendant les années qui précédèrent immédiatement ma venue en Amérique en 1915 était le désir de briser les formes - de les "décomposer" un peu à la manière cubiste. Mais je voulais aller plus loin - beaucoup plus loin - en fait dans une direction toute différente. Ce qui aboutit au **Nu descendant un escalier** et plus tard à mon grand verre, **La Mariée mise à nu par ses célibataires, même.**[6]

Cette attention à "briser les formes", à "briser l'objet" le tourne momentanément vers l'exploration des mélodies stochastiques écrites de façon machinique. Ces mélodies erratiques n'ont pas de narrativité musicale puisqu'elles sont faites de séries de disparates musicaux

couchés côte à côte. Dans de telles suites, en effet, on ne saurait guère distinguer de quelle mélodie proviennent les morceaux épars. Elles sont bel et bien brisées.

Duchamp a été amené à utiliser le hasard pour se donner une forme. Et cette opération pouvait se faire de différentes façons. Il invente alors des moyens de le capter[7] et imagine des machines à faire de la musique stochastique qui donnent par leur procédé des mélodies brisées, faites d'éléments qui ne racontent rien[8]. Ce qu'il explique à Pierre Cabanne, au sujet des **3 Stoppages étalon** (1913) qu'il définit comme "hasard en conserve", s'applique également à ses expériences musicales. Duchamp affirme:

> L'idée du hasard, auquel beaucoup de gens pensaient à cette époque-là, m'avait également frappé. L'intention consistait surtout à oublier la main, puisqu'au fond même votre main c'est du hasard.
> Le hasard pur m'intéressait comme un moyen d'aller contre la réalité logique (...).[9]

Le hasard fait donc partie de l'horizon intellectuel[10]. La liaison du hasard et de la main, qui est apparemment son opposé, implique que Duchamp pense à un domaine plus vaste dans lequel les effets du style et de la main ne sont que des éléments locaux, liés à des habitudes, à des attentes, à des talents et, conséquemment, liés à un goût particulier. La main et le style sous ce point de vue ne sont plus que des îlots dans le vaste espace des possibles et ces îlots en terme de suite sont des suites où l'homogène l'emporte sur l'hétérogène. Le hasard devient un allié puissant pour contrer "la réalité logique" et explorer des régions que celle-ci aurait exclues. Car la logique par le biais de la non-contradiction est un moyen de s'assurer d'un

certain futur. Le hasard appuie cette volonté de contredire qui animera Duchamp durant toute son existence. C'est sa constante...

Le parcours de cette suite des possibles tirés au hasard ne se fait pas d'une façon continue. Il se présente essentiellement comme une suite d'éléments ponctuels, sans rapport immédiat les uns avec les autres ou s'ils ont des rapports ce n'est que d'une façon parcellaire ou locale, toute momentanée. Des suites d'éléments ou d'objets imprédictibles donnent ainsi accès, la plupart du temps, à des formes dont la diversité n'est pas issue de la main. La continuité logique du réel est ainsi brisée et cela servira à explorer le champ de l'indifférence esthétique et les objets dont il est peuplé comme autant de morceaux sans origine, sinon orphelins au moins célibataires.

Dans le premier **Erratum musical**[11] Duchamp se fait une petite machine permutative bien simple: avec des bouts de papier numérotés, sortis au hasard d'un chapeau, il inscrit les signes musicaux correspondants sur des portées. La partition présente trois donnes de 25 notes tirées dans l'ordre d'un hasard décroissant: c'est-à-dire que la première note est tirée sur l'ensemble, alors que l'avant-dernière ne l'est plus que sur deux. Chanté par trois voix (Yvonne, Magdeleine et Marcel), le texte est celui-ci: «Faire une empreinte marquer des traits une figure sur une surface imprimer un sceau sur cire» est la définition du dictionnaire au verbe imprimer[12].

Il est intéressant de noter que le titre révèle une ambiguïté. Car il signifie «faute musicale», comme si Duchamp disait: "Voilà surtout ce qu'il ne faut pas faire," tout en le faisant trois fois, par esprit de contradiction. Mais un erratum c'est aussi l'énoncé de ce qui corrige une faute préexistante, comme tout erratum qui se respecte est une correction. Le sens oscille donc entre l'idée qu'une mélodie stochastique est une erreur musicale et celle qui l'établit au contraire comme la correction d'une trop tonale musique. Avec **Erratum musical** c'est la mort du compositeur qui est impliquée et nous avons ici la transgression d'un interdit musical assez puissant. C'est le hasard qui compose et non pas l'artiste.

Bien que très élémentaire, cette machine à faire de la musique réserve, comme telle, un grand nombre de possibilités. **Erratum musical** est fait de 25 notes, dont les rapports possibles avec cet ordre factoriel descendant est très grand c'est-à-dire 25! ou, écrit autrement, $1.551121004333e+025$[13]. Ce qui fait que la suite des possibles, sans être monstrueusement grande parce qu'il est facile de poser des suites beaucoup plus grandes, est quand même importante toute proportion gardée. Ce que choisit la main ne sera ainsi qu'un domaine minuscule sur un beaucoup plus grand nombre de possibilités. Et c'est le déplacement vers ce très grand nombre qui intéresse Duchamp, l'ouverture sur autre chose par cette mise en rapport avec ses possibles. S'agit-il de trouver la bonne mélodie? Non, parce que chercher les bons exemplaires dans ce gigantesque fatras des suites inintéressantes, inclassées et inconnues demanderait des milliers de vies. Cette machine n'est donc pas faite pour ça. Elle a fait plutôt trois petits morceaux de hasard cru. Pour Duchamp, trois suites suffisent à signifier toutes les autres.

> Pour moi le chiffre trois a une importance mais pas du tout du point de vue ésotérique, simplement du point de vue numération: un, c'est l'unité, deux c'est le double, la dualité, et trois c'est le reste. Dès que vous avez approché le mot trois, vous auriez trois millions c'est la même chose que trois. J'avais décidé que les choses seraient faites trois fois pour obtenir ce que je voulais.[14]

Duchamp fait trois inscriptions, mais en fait il pense à un nombre très élevé constitué de l'espace des possibles dont la triple exploration est ici le symbole. Ce qui caractérise cette suite constituée de la donnée du hasard, c'est que sur la plus grande partie de son contenu elle est hors des harmonies connues et prévisibles.

Cette suite est engendrée par les effets de choix dus à une sorte de machine à choisir, car c'est bien elle, par la mécanicité exacte de son choix indifférent, qui dicte au copiste d'inscrire tel signe sur une portée. La main s'y prendrait autrement si on lui donnait le choix. Elle reviendrait à ses préférences et à ses habitudes. Sans cet effet machinique stochastique et astylistique, sans cet aspect automatique il n'y aurait pas d'effet désiré: l'indifférence, l'anesthétique d'une suite d'objets sonores hétéroclites neutres. On dirait aujourd'hui que c'est un algorithme avec une fonction aléatoire de sons donnant une empreinte ou une inscription ou produisant des sons au hasard. Le premier **Erratum Musical** est une exploration simple de la beauté d'indifférence musicale.

Le deuxième **Erratum Musical** est plus complexe que le premier. Le document qui nous le révèle a longtemps été en possession de l'auteur sans avoir fait l'objet de publication. Ensuite, John Cage l'ayant acquis, il a refait surface en 1973, lors de la rétrospective Duchamp

au Musée d'Art de Philadelphie. Le fait que cet **Erratum musical** soit le sous-titre de **La Mariée mise à nu** montre l'intention de Duchamp de l'intégrer au **Grand Verre** avec d'autres éléments eux aussi musicaux[15]. Décrit comme un "appareil enregistrant automatiquement les périodes musicales fragmentées", il est beaucoup plus riche que l'autre, car au lieu des trois périodes de 25 notes nous trouvons ici 15 suites choisies sur les 89 notes possibles d'un "piano ordinaire"[16]. Et cette fois-ci, une description de l'appareil accompagne la partition musicale et explique le mécanisme du choix des notes:

> La mariée mise à nu par ses Célibataires même.
> Erratum musical
> Chaque numéro indique une note; un piano ordinaire contient environ 89 notes; chaque numéro est le numéro d'ordre en partant de la gauche.
> Inachevable; pour instrument de musique précis (piano mécanique, orgues mécaniques, ou autres instruments nouveaux pour lesquels l'intermédiaire virtuose est supprimé); l'ordre de succession est (au gré) interchangeable; le temps qui sépare chaque chiffre romain sera probablement constant (?) mais il pourra varier d'une exécution à l'autre: exécution bien inutile d'ailleurs: appareil enregistrant automatiquement les périodes musicales fragmentées.
> Vase contenant les 89 notes (ou plus: 1/4 de ton), figures parmi les numéros sur chaque boule.
> Ouverture A laissant tomber les boules dans une suite de wagonnets B, C, D, E, F, etc. Wagonnets B, C, D, E, F, allant à une vitesse variable recevant chacun 1 ou plusieurs boules. Quand le vase est vide: la *période* en 89 notes (tant de) wagonnets est inscrite et peut être exécutée par un instrument précis.
> Un autre vase = une autre période = il résulte de l'équivalence des périodes et de leur comparaison une sorte d'alphabet musical nouveau, permettant des *descriptions modèles* (à développer).[17]

Dans cette version on retrouve les mêmes caractéristiques que dans la première: 1- le grand nombre des rapports possibles qui rend la chose "inachevable", imparcourable en détail, 2- l'élimination de la main, du virtuose et son remplacement mécanique, 3- chaque période représente une donne au hasard décroissant, ici sur 89 notes possibles "ou plus". Mais, en regardant la partition, on remarque que les nombres de notes choisies pour les 15 périodes différentes varient beaucoup: une période en a six, une autre 85 et aucune 89, 4- c'est une sorte de machine à écrire. L'«alphabet musical nouveau» dont chaque élément est une période choisie est évidemment encore plus imparcourable en détail dans son ensemble. Ici encore on a un effet abstrait puisque l'inaccessibilité de l'ensemble de la suite porte l'attention sur l'idée de la chose. Duchamp ne nous donne ici que quelques exemples de ce nouvel alphabet musical astylistique et anesthétique. À l'opposé se trouve l'attitude créatrice qui consiste à faire, intentionnellement, dans le cadre de plusieurs rationalisations esthétiques et stylistiques, des oeuvres selon une manière propre et un goût. Mais d'un autre côté, Duchamp ne s'est pas contenté d'avoir l'idée de ces machines musicales, il est allé jusqu'à les construire en deux partitions réelles qui peuvent être lues et jouées sur instruments.

Ces compositions et ces machines sont de purs objets formels sans musiciens. Pas d'expression, donc. Pas d'interprétation non plus. Le lecteur qui a eu l'occasion d'explorer les possibilités d'un générateur de son au hasard[18] du type de **Erratum Musical** sait à quel point leur résultat sonore semble amorphe parce que l'auditeur ne peut pas identifier une tonalité fondamentale ou un thème développé, ne serait-ce que d'une façon très diffuse. La qualité musicale de ces pièces fait qu'elles correspondent très peu au goût socialement reçu. Ces

suites de notes ont quelque chose d'anesthétique, mais pas au sens où elles endorment, bien que ceci ne soit pas exclu car certaines régions de ces possibles sont effectivement soporifiques. Chacune ne représente qu'un possible parmi tant d'autres.

POSSIBLE
La figuration d'un possible.
(pas comme contraire d'impossible
ni comme relatif à probable
ni comme subordonné à vraisemblable)
Le *possible* est seulement
un *"mordant" physique* [genre vitriol]
brûlant toute esthétique ou callistique[19]

Autant de sons épars formeront-ils un goût? Car le goût n'est pas instantané, il vient et tient à la longue. La suite de notes de piano au hasard révèle une émotivité neutre, car chaque émotion qui naît à l'écoute d'un instant présent est contredite par l'enchaînement qui suit. Imprévisible, la phrase musicale est également inexpressive, car sa matière n'est pas une forme animée et projetée par une quelconque instance psychique consciente ou inconsciente de son auteur. S'il y a quelque chose d'inconscient, ici, c'est plutôt la liaison: machine, usage esthétique, musique stochastique et écriture qui appartient à l'invention de Duchamp. Ou d'une autre façon, l'inconscient, dans cette matière sonore éparpillée et comme pure abstraction musicale autoréférente, c'est celui tout entier de l'auditeur. C'est l'auditeur qui fait la pièce musicale. Chaque note choisie dans cet arrangement machinique est comme un rendez-vous avec l'inouï pour un auditeur local. Les notes produites ne correspondent pas, ou à peu près jamais à une théorie harmonique connue. D'où cette allusion à une "exécution bien inutile d'ailleurs", comme si la chose valait beaucoup plus sous forme d'expérience en pensée que sous celle de performance musicale destinée à un certain public à un moment donné[20].

Ces machines, si elles étaient d'un usage courant, pourraient ainsi engendrer une nouvelle forme de goût. Un goût si l'on peut dire anomique et non duel, sans filiation harmonique et célibataire. Cette espèce de goût à l'indifférence survient par la lassitude que les suites stochastiques engendrent graduellement chez l'auditeur. Par définition, elles ne mènent nulle part. L'esprit de l'auditeur formé à la musique du passé se lasse finalement, à force d'être déçu dans ses attentes, et se laisse mener à l'indifférence. C'est ce qui intéresse Duchamp, comme il le dit à plusieurs occasions. Dans les notes du **Grand Verre** qui accompagnent le premier **Erratum**, il écrit: «Peinture de précision, et beauté d'indifférence.»[21] et «C'est vraiment cette densité oscillante qui exprime la liberté d'indifférence.»[22] C'est encore l'indifférence qui guide ses recherches dans le but de choisir un readymade comme nous avons vu plus haut.

Cette affinité avec l'indifférence consiste à développer un sens de ce qui ne se répète pas, un goût du mouvement de la différence sans préférence. Et ceci est dû, dans le cas de **Erratum musical** à l'instabilité harmonique perpétuelle des lignes mélodiques[23]. L'attente habituelle d'un effet de style ou d'une tonalité est sans cesse cassée et relancée ailleurs[24]. L'auditeur est tour à tour choqué et flatté.

Tout ça résulte d'une décision prise à un certain moment: «Faire un tableau de *hasard heureux ou malheureux* (veine ou déveine).»[25] **La Mariée mise à un** est une suite d'éléments qui sont eux-mêmes des objets tirés, d'une façon ou d'une autre, du hasard.

Une suite de notes au hasard possède une géographie locale et caractéristique. La note du moment résonne avec celles qui précèdent assez immédiatement dans la mémoire à court terme, mais, plus le temps s'écoule, plus l'écho et le souvenir des notes précédentes s'efface à mesure que d'autres viennent et amènent une autre dimension sonore ou tonale en occupant l'avant-plan temporel. C'est comme si elles forçaient l'oubli à cause de l'absence de rapport. C'est sans doute à cet ordre de choses que l'on doit lier ce texte issu de la **Boîte Verte** datant vers 1913.

> Perdre la possibilité de reconnaître 2 choses semblables - 2 couleurs, 2 dentelles, 2 chapeaux, 2 formes quelconques. Arriver à l'impossibilité de mémoire visuelle suffisante pour transporter d'un semblable à l'autre l'empreinte en mémoire.
> - Même possibilité avec des sons; des cervellités.[26]

Ces cervellités sont donc des distributions d'objets purement locaux sans liaison avec des objets quelconques de la mémoire antérieure[27]. Duchamp pense ici à mettre un écart entre chaque note par une opération sur la perception sonore. Dans cet oubli de toutes les antériorités, la chose apparaît strictement par elle-même et non par ressemblance ou différence à l'égard d'une autre. Les sons produits par les deux **Erratum musical** seraient à comprendre comme autant de cervellités écartées les unes des autres. Le domaine de la musique au hasard a été exploré à partir des années 50 par des musiciens comme Cage (1951), Stockhausen (1956), Boulez (1955-1956), Xenakis (1956-1957), Pousseur et bien d'autres.

Il existe encore une autre note posthume, écrite à Paris en 1913, mais qui ne nous a été connue qu'en 1980. Duchamp y développe une réflexion sur le même sujet. On doit penser deux suites de notes choisies au hasard jouées sans accentuation rythmique par deux

instruments différents et porter l'attention sur l'indifférence avec laquelle une note, "à chaque moment", sera sollicitée ou repoussée par celles qui l'entourent. C'est l'élément local de la phrase musicale aléatoire ou stochastique dont il était question plus haut:

> Porte Maillot, 1913
> Uniformité de rythme, anaccentuation.
> Le Hasard
> Course de 2 mobiles A et B.
> à chaque coupure de temps (càd. l'intervalle uniforme entre 2 "mesures"). A et B. sont décrits spatialement, càd. A est empanaché de tous les accidents de route, B aussi est exposé dans un état différent: Il n'y a pas dans cette course, rivalité entre A et B. A suit sa filière, B la sienne, chacun, rencontrant d'autres routes
> Conventionnellement, on prend un temps minimum qui sépare deux états spatiaux successifs de A et de B. (1", 1/2", ou moins) sans importance) Pour différencier A de B, A pax. pourra être le piano. B, le violon, (sans importance)
> Les différentes notations du non-A ou non-B pourront être imagés par: les aimants + ou - de A. -Autrement dit: A à chaque moment de l'étendue sera sollicité ou repoussé par des éléments étrangers (qui seront les notes accompagnant le noyau A à ce moment de l'étendue) A et B sont bien les seuls types d'indifférence, qui comme tels, sont la pâture des aimants, **le sujet** de discorde entre toutes ces forces étrangères.[28]

Du point de vue des émotions, l'auditeur est en situation d'apprivoiser l'ennui en s'installant dans un état d'équanimité, comme Duchamp le dira plus tard à propos de ses expériences à Monte Carlo: «C'est d'une monotonie délicieuse. Pas la moindre émotion»[29]. Loin de toute narrativité et toute émotivité romantique, il cherche à explorer des régions formelles d'où les hauts et les bas sont inexistants. La note 181 donne une idée de l'attitude émotive face à ce genre d'expérience musicale, mais elle révèle aussi le type d'écoute que Duchamp demande des auditeurs-écouteurs. «**Musique en Creux:** d'un (accord) ensemble de

32 notes pax au piano non plus émotion, mais **énumération par la** pensée froide des 53 autres notes qui manquent. mettre qq. Explications.»[30] Duchamp fait ici appel à la formation d'un type d'écoute qui consiste à énumérer par la pensée d'un accord plaqué, les notes qui n'y sont pas. Advenant qu'on écoute **Erratum musical** de cette façon, "la pensée froide" percevra, à mesure que les notes aléatoires sont choisies, celles qui ne l'ont pas été comme un ensemble qui accompagne et qui diminue à mesure. Cette perception en creux choisit l'inverse de ce qu'il y a à percevoir. Il s'agit de penser ce qui n'est pas donné dans les sens. On retrouvera, plus loin, cet exercice avec les infinitifs, les dimensions et les readymades au chapitre sur les infinitifs.

Les questions posées, ici, par ces machines et inventions sont celles d'un style imprévisible, d'un goût, si le mot a encore un sens dans ce contexte, de l'imprévisible et de l'inexpressif. On connaît aussi l'importance de la notion de style qui est l'idée de la continuité, à travers le temps, d'une forme, d'un type de formes et de rapports formels particuliers. On connaît aussi bien l'importance de cette notion du goût et celles corrélatives du beau désiré et du laid dont on se détourne. Le beau, le laid et le style agissent comme des filtres esthétiques qui ne retiennent du vaste domaine des formes possibles qu'un petit nombre d'exemplaires délectables, appropriés et attendus. Ces notions tracent des limites, établissent certaines normes, déterminent des écarts raisonnables entre éléments. Au lieu de s'en tenir à un style, à un goût, Duchamp, dans les deux partitions d'**Erratum**, a généralisé la permutation en privilégiant le domaine de tous les écarts qui est la grande suite des possibles.

Parti de l'idée de peindre une oeuvre d'art, il étend bientôt le domaine de l'activité artistique à un vaste faire. Plus tard, en 1924, alors qu'il a abandonné la peinture, il déclare à Picabia, durant son séjour à Monte Carlo, où il travaille encore là avec le hasard:

> La martingale n'a pas d'importance. Elles sont toutes bonnes et toutes mauvaises.
> Mais avec la bonne figure, même une mauvaise martingale pourra tenir. Et je crois avoir trouvé une bonne figure. Vous voyez que je n'ai pas cessé d'être peintre, je dessine maintenant sur le hasard.[31]

Une question était aussi venue à son esprit en 1913: «Peut-on faire des oeuvres qui ne soient pas "d'art"?»[32] Comment faire un objet qui ne soit ni beau, ni laid? Nous avons ici deux réponses: faire un usage sec de la machine et utiliser la chance. Mais Duchamp pense encore à d'autres expériences musicales qui sont des sortes de situations esthétiques limites et auxquelles les deux **Erratum musical** semblent liés par contraste. Certaines ne sont que possibles puisqu'elles impliquent un changement en profondeur de la façon d'écouter la musique pour une population entière.

Avec la **Boîte Verte**, en 1934, on connaissait déjà la «Sculpture musicale» (1911-1915) à laquelle nous avons fait référence plus haut. «Sons durant et partant de différents points et formant une sculpture sonore qui dure.»[33] Il faut aussi rattacher cet autre essai qui est sans doute un développement de la note précédente:

> [...] à la façon des lampes électriques.....lumineuses qui s'allument successivement une ligne de sons identiques peuvent tourner autour de l'écouteur en arabesque Développer: on pourrait, avec l'entraînement de l'oreille de l'écouteur, arriver à dessiner un profil ressemblant et reconnaissable - avec plus d'entraînement faire de grandes

> sculptures dont l'écouteur serait un centre - Pax une immense Vénus de Milo faite de sons autour de l'écouteur - Cela probablement suppose un entraînement dès l'enfance de l'oreille et pour plusieurs générations.
> après la Vénus de Milo il y aurait une infinité d'autres transformations plus inté -[34]

On remarque l'apparition, encore une fois, de l'ouverture au grand nombre. De même le long entraînement à percevoir les volumes à l'aide de l'ouïe est une extension du sens des volumes dans une nouvelle direction. La référence à un classique de la sculpture montre son insistance sur les stéréotypes artistiques. Dans la note qui suit, avec le passage d'un ton à un autre, on aura un nombre infini de permutations possibles. Encore une fois, il s'agit d'un genre d'instrument d'enregistrement, d'une machine qui produit des objets sonores sans la main du virtuose et qu'il n'est pas requis d'entendre.

> Construire un et plusieurs instruments de musique de précision qui donnent *mécaniquement* le passage <u>*continu*</u> d'un ton à un autre pour pouvoir noter sans les entendre des formes sonores modelées (contre le virtuosisme, et la division physique du son rappelant l'inutilité des théories physiques de la couleur).[35]

Enfin, pour terminer ce tour du domaine musical duchampien, il faut mentionner parmi les notes posthumes connues récemment (1980), un autre essai musical dans lequel revient encore le refus de l'expression et du virtuose, de même que la sécheresse machinique aperçue plus haut:

> **L'accordeur** -Faire accorder un piano sur la scène - EEEEEEEEEEEE ou Faire un cinéma de l'accordeur accordant et synchroniser les accords sur un piano. ou plutôt synchroniser l'accordage d'un piano caché - ou Faire

> accorder un piano sur la scène dans obscurité. le faire techniquement et éviter toute musicianité -[36]

Ce sont quelques expériences en pensée au sujet de l'ouïe qui rejoindront quelques autres que nous verrons plus bas au chapitre sur les infinitifs. Enfin, on peut dire que Duchamp a fait une exploration anti-synesthésique de la distinction oeil / oreille dans: «On peut regarder voir; On ne peut pas entendre entendre.»[37] De cette façon Duchamp attire l'attention sur cette fonction du regard de se redoubler à l'intérieur de lui-même qu'il distingue des capacités de l'oreille qui ne peut pas entendre sa propre fonction. On ne peut pas entendre voir non plus. Entendre ne laisse aucune trace sonore ou auditive, mais voir, regarder, observer, inspecter se laisse percevoir par un oeil le moindrement exercé. On peut aussi voir entendre car l'attention auditive se laisse clairement voir dans le geste qui creuse la main en coquille près de l'oreille ou dans le visage qui devient attentif. Dans le monde de l'oeil il y a une part d'autoréférentialité. «Croyant m'entendre écouter, Il m'a demandé de vous demander si vous saviez qu'il savait que je l'avais vu regarder celui à qui j'ai répondu que je ne répondais de rien.»[38]

Pour ce qui est de ce que l'on nomme la musique il n'est pas évident que Duchamp en aimait les effets.

> Je ne suis pas anti-musique. Mais je supporte mal son côté «boyau de chat». Vous comprenez, la musique, c'est tripes contre tripes: les intestins répondent au boyau de chat du violon. Il y a une espèce de lamentation, de tristesse, de joie, tellement sensorielle, qui correspond à cette peinture rétinienne qui me fait horreur... J'aime mieux la poésie.[39]

Sans doute pour lui était-ce perçu comme une forme de torture d'où: «Aiguiser l'ouïe (forme de torture).»[40] Mais étrangement c'est la musique au hasard qui est très rapidement perçue comme une forme de torture par le grand nombre qui préfère une musique qui joue sur leurs sentiments. Duchamp nomme son **Verre** un «retard en verre». Or en musique, le terme «retard» indique une note qui est prolongée et qui suspend ainsi l'arrivée de la résolution de l'accord. Le **Grand Verre** est un retard dans ce sens puisque sa durée d'apparition va, avec la date de l'édition des "dernières" notes de Duchamp, des années 1912 à 1973, à 1980. Le **Grand Verre** a été effectivement retardé dans la mesure où les notes font partie intégrante de cet ensemble.

En finissant nous pouvons ajouter en passant que diverses machines rotatives font des sons sans le vouloir. Duchamp a peut-être remarqué le bruit discret de la roue de bicyclette? En 1916 il fait **À bruit secret**, readymade dans lequel Walter Arensberg avait caché un objet qui produit un son quand on l'agite. Duchamp en a connu le bruit, mais n'en su jamais la cause. Finalement il y a **Rotative Plaque verre (Optique de précision)** de 1920 et **Rotative Demisphrère (Optique de précision)** de 1925, qui ont chacune un moteur et des rouages qui font un bruit caractéristique. Au lieu de la musique cette fois-ci c'est de la bruisique.

Il y a donc des suites aléatoires dans l'esprit de **La Mariée mise à nu** et elles sont là pour supporter une exploration de la «beauté d'indifférence». Maintenant nous allons nous pencher sur les infinitifs.

[1] - À propos d'une capture du hasard: **3 stoppages étalon** in *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Pierre Cabanne, éditions Pierre Belfond, Paris, 1967, p. 81. Ces entretiens eurent lieu en 1966. On suppose ici que Duchamp rend compte des idées du temps qui précède la guerre de 1914.

[2] - Cf. l'imagination kantienne, "non pas comprise en premier lieu comme reproductive, comme lorsqu'elle est soumise aux lois de l'association, mais comme productive et spontanée en tant que créatrice de forme arbitraire d'intuitions possibles." *Critique de la faculté de juger*, Vrin, Paris, 1965, p. 80. Duchamp explore les éléments de l'imagination mais sans le filtre qu'impose le goût.

[3] - Mais les traces de ces activités musicales, qui existent sous forme de courts textes, ont été disséminées sur une durée de 67 ans. Par exemple, une version de **Erratum musical** fut connue en 1934 à la publication, en 300 exemplaires, de la **Boîte Verte**, et l'autre ne resurgit qu'en 1973, 60 ans après sa composition, au cours de la grande exposition rétrospective sur Duchamp au Musée d'art de Philadelphie. D'autres notes sont publiées en 1966 avec le recueil de la **Boîte Blanche** et elles ont été reprises dans l'édition qui regroupe un bon nombre des écrits de Duchamp: *Duchamp du signe*, par les soins de Michel Sanouillet et d'Elmer Paterson, Flammarion, Paris, 1976, enfin, en 1980 une certaine forme de musique est encore là avec la publication de *Marcel Duchamp, Notes*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris.

[4] - Cf. DDS, p. 221: «Le Cubisme était encore en enfance en 1911 et la théorie du Cubisme m'attira par sa démarche intellectuelle. Ce tableau fut ma première tentative pour extérioriser ma conception du Cubisme à cette époque. Cette conception était heureusement très différente des expériences déjà tentées. Je dis "heureusement" parce qu'à cause de mon intérêt pour le Cubisme, je voulais inventer ou trouver ma voie propre au lieu d'être le simple interprète d'une théorie.»

[5] - Cf. Notes, no 56, 153, 250, 252 et 255 pour le «mise à nu en forme de piano». Y a-t-il un jeu de mot là-dessous? Un dessin de Duchamp de 1907, intitulé **Flirt** et destiné à un des journaux humoristiques pour lesquels il travaillait avec ses frères et quelques amis, représente un couple en conversation, dont la femme est assise au piano. Une légende l'accompagne: «Flirt - Elle - Voulez-vous que je joue "Sur les Flots Bleus"; Vous verrez comme ce piano rend bien l'impression qui se dégage du titre? Lui (spirituel) - Ça n'a rien d'étonnant Mademoiselle, c'est un piano... aqueux.» On trouve, ici, une relation entre piano et imprimer car ce dessin est accompagné d'une inscription à l'attention de l'imprimeur qui se lit ainsi: «Griset assez fort sur la robe de la femme.» Catalogue de Beaubourg, p. 23. Il existe une autre caricature qui montre un couple près d'un piano qui sert clairement de prétexte pas tout à fait musical.: **Musique de chambre**, dans *Le Courrier Français*, 5 février 1910.

[6] - Tiré de propos présentés par James Johnson Sweeney, à New York en 1946, dans *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, XIII, no 4-5, et traduit dans DDS, p. 170.

[7] - Les trois Pistons-courant d'air et les neuf tirés qui font partie du **Grand Verre**, en sont deux autres exemples.

[8] - On appelle communément *musique au hasard* un type d'improvisation très libre que le pianiste ou l'instrumentiste élabore de lui-même ou selon certaines indications de l'auteur, mais ceci n'est pas de la musique aléatoire au sens propre, c'est-à-dire faite grâce à des moyens techniques propre à obtenir une suite de notes imprédictibles. Les improvisations libres fussent-elles très libres ne sauraient tout à fait faire abstraction des habitudes inscrites dans le système nerveux des instrumentistes.

[9] - Entretiens, p. 81.

[10] - Entre autres, depuis 1859 avec Darwin, on connaissait la tendance à la variation spontanée et hasardeuse que corrige la sélection naturelle comme théorie qui explique la transformation de la vie à travers les âges. Cette genèse au hasard a eu suffisamment de temps pour parvenir aux oreilles de Duchamp qui déclare plus tard à Robert Lebel: "L'art n'a pas d'excuse biologique. Ce n'est qu'un petit jeu entre les hommes de tous les temps: ils peignent, regardent, admirent, critiquent, échangent et changent. Ils trouvent là un exutoire à leur besoin constant de décider entre le bien et le mal. Logiquement, j'aurais donc dû détruire mes notes mais la logique n'étant pas non plus biologique, on se perd dans un dédale de conclusions illogiques pour arriver à un "sérialisme" irrationnel." in "Marcel Duchamp, maintenant et ici" *L'Oeil*, Paris, no. 149, mai 1967, p. 20.

[11] - DDS, p. 53. Il est employé au singulier, dans ce titre, comme si la pièce était une erreur, une faute musicale. L'ancêtre de cette pièce est sans contredit le *Musikalisches Würfelspiel*, le jeu de dé musical de

Mozart. «Erratum» est un terme d'imprimeur (*Traité de la typographie*. Henri Fournier. Garnier. Paris . 1919. p. 187).

[12] - Comme l'indique le catalogue du Philadelphia Museum of Art de: ***Marcel Duchamp***. Philadelphia 1973. p. 264. Son apprentissage à l'Imprimerie de la Vicomté à Rouen. en 1905 lui permet d'être reçu à l'examen d'ouvrier d'art. Et la connaissance de cette technique est importante biographiquement. puisque c'est elle qui assurera la courte durée de son service militaire et plus tard il sera réformé.

[13] - Pour donner une idée de ce que 25! représente. prenons le nombre de secondes dans une vie de 75 ans qui est de 2.366.820.000 secondes. Si l'on divise 25! par ce nombre. on s'aperçoit qu'il faut 6.553607812732e+015 vies pour parcourir toutes les possibilités du petit arrangement qui a produit **Erratum Musical**. Même si on avait du temps. on en aurait jamais assez. D'un autre côté on ne peut nier qu'il y ait là une abondante matière.

[14] - Entretiens. p. 81-82.

[15] - Cf. DDS. p. 47. **La Boîte Verte** de 1934 contient en plus du premier **Erratum musical** l'idée d'une "sculpture musicale. Sons durant et partant de différents points et formant une sculpture sonore qui dure."

[16] - Drôle de piano ordinaire. puisque. renseignements pris. il semble qu'à de très rares exceptions près les pianos ont eu. jusque vers le début des années 40. un clavier de 85 touches. à la suite de quoi on étendit les claviers à 88 touches. Ce qui veut dire que Duchamp a choisi de mémoire ce nombre qu'il reprend ici trois fois. 89 est aussi un nombre premier.

[17] - DDS. p. 53.

[18] - Nous disposons depuis plusieurs années d'un tel objet. produit par l'informaticien et musicien Claude Frascadore. La fréquentation de ce logiciel nous a permis d'identifier certaines caractéristiques des deux **Erratum Musical**.

[19] - DDS. p.104. Cette note date de 1913. mais n'a été connue qu'en juin 1958.

[20] - Cette exécution. préparée par le musicien Petr Kotik avec le S.E.M. Ensemble de Buffalo. a quand même eu lieu dans les années 50 ou 60. Le *catalogue* de Beaubourg (p. 60). qui y fait référence. ne donne pas la date.

[21] - DDS. p. 46.

[22] - DDS. p. 89.

[23] - On verra plus bas que Duchamp a tenté un peu la même chose avec des mots. Mais une machine à faire des phrases qui ait les mêmes qualités stochastiques que celle des deux **Erratum** étant trop difficile à faire ou à concevoir. il s'est contenté d'en simuler l'effet. Voir **Rendez-vous du dimanche 6 février 1916 à 1h. 3/4 après-midi.** DDS. p. 255.

[24] - Une machine à faire de la musique au hasard contrôlée et retravaillée par différents filtres ou conditions finirait par faire une mélodie d'un style reconnaissable. Un petit extrait d'une longue suite au hasard pourrait avoir une forme fort reconnaissable ou agréable. mais il faudrait alors ou bien l'avoir reçue tout du coup ou bien la chercher avec patience dans un très vaste dédale. "bibelot d'inanité sonore". comme dirait Mallarmé; mais dès que le temps y est. la suite se développe dans quelque chose d'autre qui. lui. n'est pas reconnaissable et n'est pas assignable à un style déjà connu. Une longue suite est donc erratique. Si elle se répète c'est bien au-delà des capacités humaines de reconnaissance mnémonique. On s'aperçoit vite que si les conditions du générateur sont très larges comme hauteur des notes. la durée et le silence. on peut obtenir une note tout à fait au hasard qui dure beaucoup trop longtemps. même pour des patiences aguerries et cette note pourrait avoir été choisie hors de spectres auditif donnant lieu à l'écoute de rien en apparence.

[25] - DDS. p. 36. Cette note est incluse dans la **Boîte de 1914**.

[26] - DDS. p. 47.

[27] - Cette façon de regarder les choses correspond à ce qui se passe dans le syndrome connu des neurologues sous le nom d'agnosie visuelle. Avec ce syndrome les stimuli visuels sont perçus mais il ne sont pas reconnus. *A Vision of the Brain*. Semir Zeki. Blackwell Scientific Publications. Oxford. 1993. p. 74. On doit supposer qu'il existe aussi une agnosie auditive.

[28] - Notes. no 181. écrite à la plume. elle est accompagnée d'une clé de sol dessinée à gauche dans la marge. sur laquelle il est inscrit en haut à droite. au crayon: **"Supprimer"**.

[29] - DDS, p. 269.
[30] - Il faut noter aussi que ce piano a 85 touches. Notes 181, 250, 252, 253 pour la «musique en creux». Voir aussi la note 253 dont le texte est presque semblable. Plusieurs autres petits textes, tous connus depuis 1980 dans Notes, suggèrent que Duchamp réservait une certaine place dans le **Grand Verre** à de la musique en creux.
[31] - *Idem*.
[32] - DDS, p. 105. Cette note date de 1913 mais n'a été connue qu'avec la **Boîte Blanche** en 1966.
[33] - DDS, p. 47.
[34] - Notes, no 183.
[35] - *A l'infinitif* ou *Boîte Blanche*, 1966, au dos est inscrit: "1913", (DDS, p. 107).
[36] - Notes, no 199.
[37] - DDS, p.137.
[38] - Note, no 252 (extrait).
[39] - *Marcel Duchamp*, interview avec Otto Hahn, dans *V.H. 101*, Paris, juin 1970, no 3 pp. 2-3.
[40] - DDS, p. 156.

CHAPITRE V - LECTURE DE DUCHAMP À PARTIR DES INFINITIFS

À New York en 1967, et pour une dernière fois de son vivant, Duchamp rend publiques des notes au sujet du **Grand Verre**. Comme nous le savons, *À l'infinitif* est le titre de cette collection de notes. Elle s'appelle aussi la **Boîte Blanche**. Sur la suggestion de ce titre, l'idée nous est venue de prendre Duchamp au mot et d'explorer l'usage qu'il fait de l'infinitif un peu partout dans ses trois Boîtes et dans les notes posthumes. Ainsi, l'hypothèse que nous nous proposons d'explorer consiste idéalement à supposer que, à un certain point de vue, l'oeuvre de Duchamp serait une multiplicité d'infinitifs diversement interreliés et dispersés en réseau, en arborescence ou en distribution aléatoire. Cette hypothèse n'est pas tout à fait arbitraire parce que des infinitifs ont un air de famille car plusieurs aphorismes duchampiens sont essentiellement des infinitifs qui fonctionnent comme des scripts au sens de Goodman. Un script réfère à l'ensemble des exécutions correctes de ce qu'il prescrit, exécutions très variables d'ailleurs. C'est l'aspect impératif et prescriptif de l'infinitif. Évidemment, tous les infinitifs que Duchamp prend ne fonctionnent pas comme des scripts au sens de Goodman. Mais nous pouvons affirmer que plusieurs aphorismes de Duchamp ont au cœur un infinitif qui fonctionne comme un script. Duchamp a une écriture fragmentaire et les infinitifs qu'on y trouve ne sont pas coordonnés, sans doute intentionnellement, les uns avec les autres. Ils forment, en quelque sorte, une suite disparate de scripts allographiques difficilement conciliables dont quelques-uns font partie de **La Mariée mise à nu**.

Ce que fait l'infinitif c'est de résumer plusieurs actions en un seul mot ou à l'inverse c'est de faire référence, par un seul mot, à une suite indéfinie d'actions plus ou

moins différentes. Ce rapport d'une chose à l'ensemble qui la comprend ou, à l'inverse, de cet ensemble à la chose nous l'avons déjà trouvé exemplifié par le côté exemplaire des readymades, par les trois suites de notes de **Erratum musical**, par l'idée que trois vaut une infinité. La sobriété et la concision de l'infinitif lui font résumer plusieurs actions en un seul mot ou à l'inverse il fait référence par un seul mot à une suite indéfinie d'actions plus ou moins différentes. Mais les infinitifs qui fonctionnent comme des scripts ne sont pas tous complètement différents de sorte que nous pouvons établir un classement que nous allons aborder après être allé du côté de la grammaire.

1. THÉORIE GRAMMATICALE DES INFINITIFS

Infinitif vient du latin *infinitum* et veut dire non fini, non déterminé. C'est une sorte de nom verbal qui peut remplir les mêmes fonctions que le nom mais également il s'utilise sous plusieurs formes: sujet, attribut, complément d'objet, complément circonstanciel, complément de nom et d'adjectif et en plus il peut avoir des compléments. Ces caractéristiques indiquent la grande souplesse de formes dans lesquelles l'infinitif peut s'inscrire. Pour l'infinitif le temps et la personne, c'est-à-dire le sujet, son nombre et son genre n'existent pas. Son mode est impersonnel, par opposition au mode personnel. Ce qui veut dire que l'infinitif est aussi à ce point de vue un indéfinitif, il représente la suite indéterminée de cas qui le satisfont. Il existe sous deux formes temporelles, le présent et le passé et il exprime l'idée verbale avec une certaine nuance de durée.

Nous voyons, réunies ici, quelques qualités: une intemporelle simultanéité et une durée impersonnelle qui ressortent assez nettement du caractère de l'infinitif qui est beaucoup plus indéfini que les autres modes et plus flou temporellement. Il est sans temps, sans genre, sans nombre, sans sujet laissant de côté ces détails comme une abstraction.

Albert Dauzat nous dit ceci:

> [...] l'infinitif exprime l'idée verbale de la façon la plus dépouillée, indépendamment de toute valeur personnelle, modale, voire temporelle, car l'infinitif simple, hors de tout contexte, se situe hors du temps (avoir, dormir, marcher). C'est seulement l'entourage de la phrase qui lui donne une valeur de présent, mais aussi de futur ou de passé.[1]

On trouve avec l'infinitif une indétermination temporelle, modale et personnelle.

Un infinitif est l'énoncé d'une idée verbale constituée en même temps d'un rejet des autres formes verbales. On ne sait pas si le sujet est simple ou collectif, objet de la nature ou abstrait. Cette quadruple indétermination grammaticale des infinitifs a pour effet de produire un style sobre. L'infinitif indique seulement l'idée de l'action à faire ou de l'état d'être, d'où son aspect indéterminant / indéterminé. Ce qui veut dire que les phrases de Duchamp, où s'épanouissent des infinitifs seuls, manifesteront ces dernières qualités: idée verbale dans sa plus simple expression, hors temps, hors personne, hors genre et hors nombre.

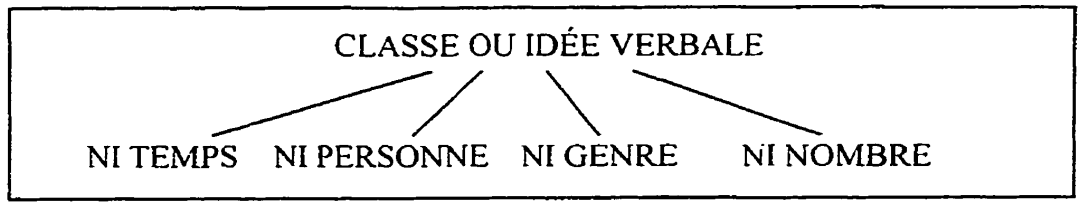


Figure 1 : SCHÈME DE LA QUADRUPLE INDÉTERMINATION DE L'INFINITIF
NON (T.P.G.N) = INFINITIF

En somme, sous cette forme infinitive, le verbe devient le nom d'actions ou d'états qui ont indéfiniment lieu hors du temps, comme des purs possibles?

Mentionnons un dernier aspect de l'infinitif seul. Il indique une chose ou une action à faire et devient alors comme un impératif léger. Et ces noms verbaux comme «faire» ou «voir», etc. indiquent en même temps une remise à plus tard, puisqu'ils ne sont ni au présent ni au passé. Ils deviennent un ordre, une prescription ou une indication: «agiter le flacon»[2]. Ce sont les impératifs qui appartiennent à des prescriptions techniques, cependant on ne sait pas le temps où l'action a eu lieu, a lieu ou aura lieu, ni même si elle aurait lieu conditionnellement. Et Duchamp utilise assez souvent cette dernière forme dans ses notes les plus techniques, comme nous allons le voir plus bas.

Il faut ajouter quelque chose que les grammairiens ne disent pas mais qui concerne quand même l'infinitif. C'est qu'à cause de son indétermination, l'infinitif peut être facilement représenté par une suite qu'il commande, comme une suite plus ou moins indéterminée d'actions, de gestes ou d'états dont il est le nom ou l'idée verbale générale. Il est un script auquel correspond une suite indéterminée de concordants. Sous cet

aspect, l'infinitif est une suite d'actions ou d'états indéfiniment grande et ainsi *mettre à l'infinitif* exprime la beauté d'indifférence à l'heure d'une « (...) pendule vue de profil de sorte que le temps disparaisse (...)»[3]

2. TYPES D'INFINITIFS UTILISÉS PAR DUCHAMP

Il y a, bien sûr, énormément de phrases qui comportent des infinitifs dans les notes de Duchamp. Cependant, dans un grand nombre de cas, ceux-ci sont subordonnés à un ou plusieurs autres verbes et peuvent ainsi acquérir, par emprunt, un sujet, une personne ou un temps. Ils perdent alors leur indétermination ou leur généralité et ils manifestent moins leurs qualités infinitives. Les divers usages que Duchamp en fait dans les trois boîtes de 1914, de 1934 et de 1967 et dans les notes de 1980, nous incite à faire quelques distinctions que nous présentons maintenant et que nous allons discuter en cours de route. Car, comme notre hypothèse nous le suggère, avec la lecture de ce qui est mis à l'infinitif, nous voyons apparaître un certain ordre dans cette multiplicité. Nous pensons qu'il y a plusieurs types d'ordres dans les notes, dans le **Verre,** dans les oeuvres connexes et dans les infinitifs entre eux. De même, nous pensons que Duchamp et, avec lui, toute son oeuvre peut se penser à partir d'une multiplicité d'ordres assez inconciliables mais néanmoins regroupés par son caprice d'artiste. **La Mariée mise à nu** avec ses notes peut être considéré comme un archipel que Duchamp pense et fait avec plusieurs sous-ensembles d'activités techniques ou mentales, avec des énoncés et des coups aux portes des sens. Le tout est distribué d'abord dans le temps[4], et recèle des

ensembles sensibles, techniques, géométriques, esthétiques, humoristiques, érotiques, publics et littéraires. L'infinitif est comme une coupe de plus qui abstrait, à travers tous ces ensembles, un plan des idées verbales indéterminées sur lequel nous voyons apparaître une variété d'objets prescrits (voir figure 2).

Des ensembles infinitifs présenteraient l'écriture d'un ordre général d'antériorité, de postériorité ou de simultanéité des activités mentales, techniques ou sensibles les unes par rapport aux autres et selon les contextes.

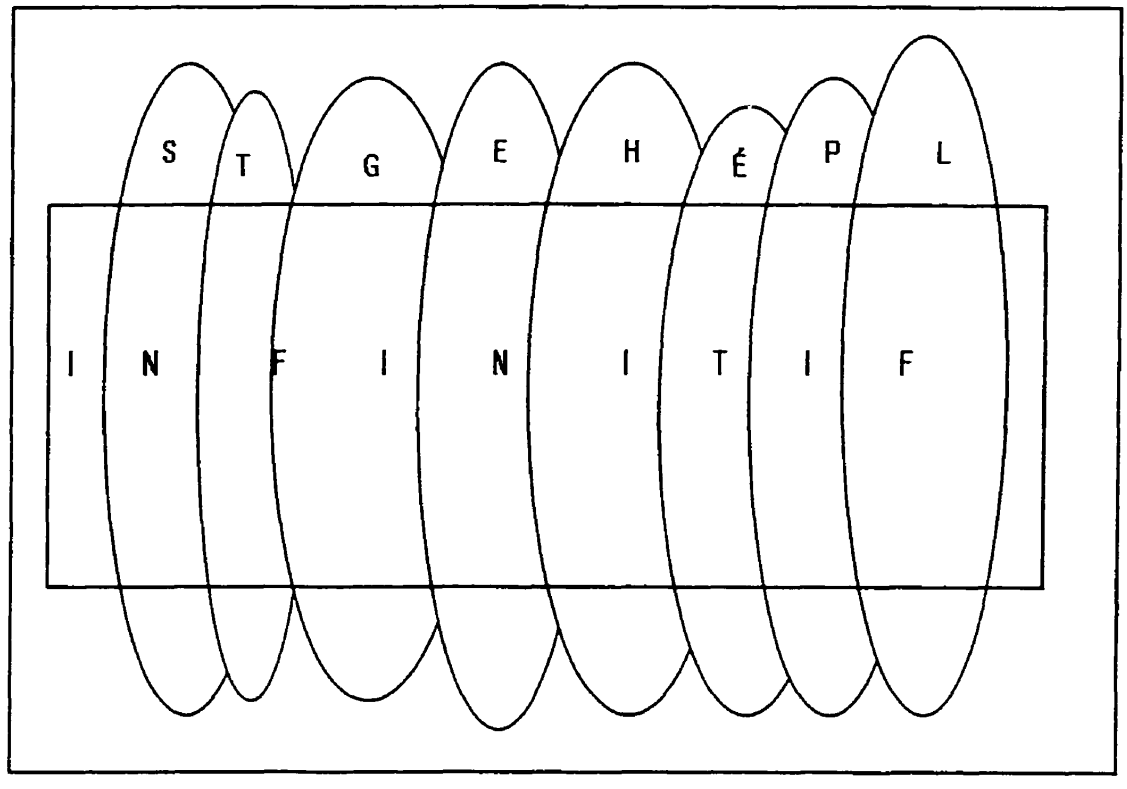


Figure 2: Coupe des ensembles **S**ensibles, **T**echniques, **G**éométriques, **E**sthétiques, **H**umoristiques, **É**rotiques, **P**ublics et **L**ittéraires par le plan des infinitifs.

Si nous revenons plus près du texte des notes, nous voyons qu'il y a plusieurs types d'ordres des infinitifs comme tels. Il y a un ordre logique parce que des infinitifs sont plus généraux que d'autres. Il y a un ordre temporel puisque les infinitifs représentent un usage distinctif du temps et ils ont un ordre d'apparition au cours du XXe siècle. Les infinitifs sont à l'image des rapports entre un espace à n dimension et un espace à n +1 dimension. Enfin, les infinitifs apparaissent dans les phrases et ont un ordre grammatical. Ces différents types d'ordres se subdivisent en plusieurs parties.

3.- INFINITIFS AU POINT DE VUE DE L'IDÉE VERBALE

Au point de vue des relations entre les idées verbales utilisées, quatre types d'ordres apparaissent. A) Dans un premier cas, une seule idée domine très clairement un ou plusieurs autres états ou actions. Nous remarquons dans des notes des infinitifs qui commandent à certains autres infinitifs ou à des modes temporels différents. Il y a une hiérarchie distribuée par sous-régions fonctionnelles articulées en un tout qui pourrait être **La Mariée mise à nu**, comme s'il n'y avait qu'un seul grand infinitif pour tout le reste des sous-ensembles. Cette dernière hypothèse nous semble contredire la distributivité remarquée partout dans les textes de Duchamp, sa volonté de se contredire que nous avons retrouvée, encore une fois, dans la multiplicité des types d'ordres différents. Mais l'hypothèse moniste pourrait tout aussi bien se justifier si l'on isolait en chemin un infinitif vraiment très général, une espèce de vaste plan sur lequel tous les

autres viendraient se projeter. De plus nous savons que Duchamp ne se fait pas d'objection d'une contradiction (voir figure 3).

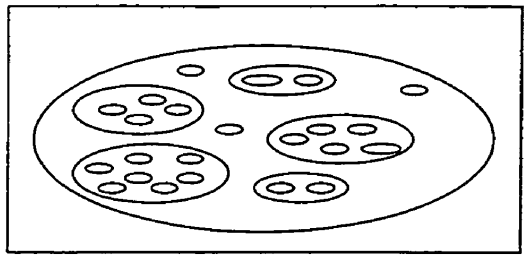


Figure 3: DISPERSION ENGLOBÉE

B) Dans un deuxième cas, les infinitifs isolés pourraient être tous d'importance variable et dispersés à la fois, tirant chacun dans son coin sur l'espace de signification? «Tiré[s] à quatre épingles»[5] comme le redit Duchamp quelques fois. Espace d'idées et d'objets écartés les uns des autres. Ce qui donne une dispersion en archipel avec plusieurs sous-groupes indépendants (voir figure 4). Tous les éléments, chacun à part, brillent de tous leurs feux comme la diversité des éléments du **Grand Verre** ou comme les **moules mâlic** entre eux.

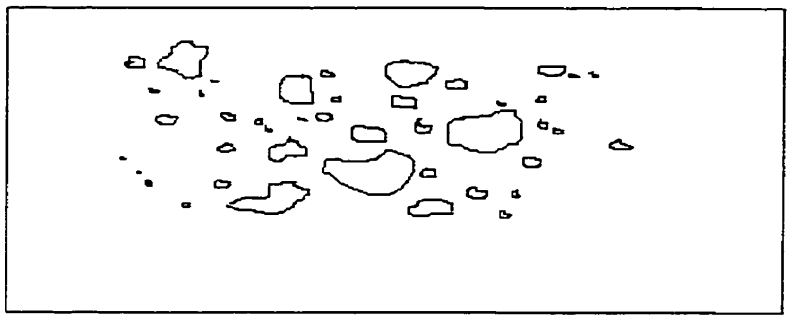


Figure 4: DISPERSION EN ARCHIPEL

C) Un troisième cas consiste dans un petit nombre d'activités qui ont entre elles une relative équivalence par une distance ou un écart à peu près similaires. Chacune de ces activités s'en subordonne une ou plusieurs autres formant une dispersion en arborescence et liées ensemble par une sorte d'oligarchie (un petit nombre d'éléments qui à leur tour s'en subordonne un ou plusieurs autres). *(voir figure 5)* C'est la diversité apparente des choses qui constellent le **Grand Verre** et les notes des trois boîtes réorganisées dans les éditions livresques. On possède plusieurs listes de cette diversité qui varie en complexité selon les auteurs.

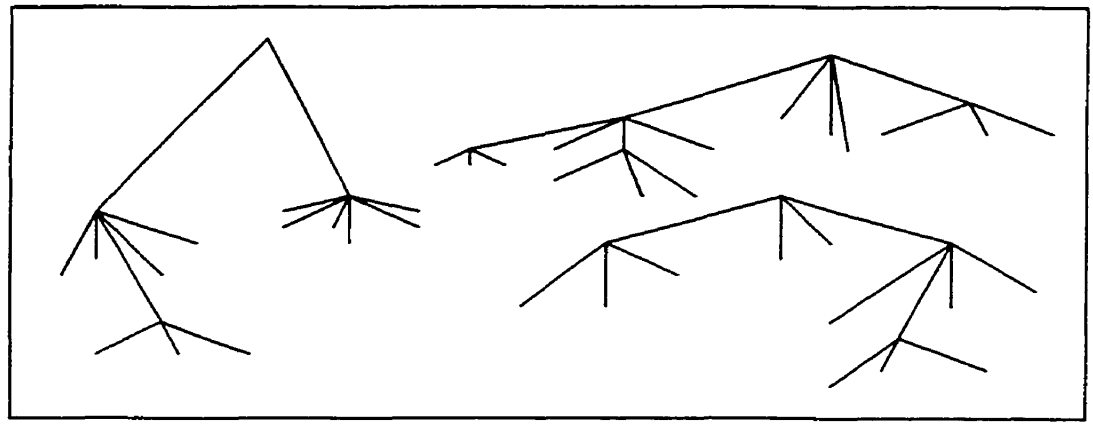


Figure 5: DISPERSION EN ARBORESCENCE

D) Enfin, tout ça n'est-il pas distribuable et distribué au hasard? Chaque lecture des notes qui accompagnent le **Grand Verre** est une nouvelle donne lue au hasard. Au lieu d'avoir, comme avec le deuxième **Erratum musical**, des billes numérotées, on a des morceaux d'écriture lus à la suite aléatoire l'un de l'autre. (*voir figure 6*) Les lectures de Breton dans le *Phare de la mariée*, de Sanouillet et Peterson dans *Duchamp du signe* ou de Schwarz dans *Notes and Project for the Large Glass*, sont à l'opposé puisqu'elles sont

liées aux nécessités à l'édition d'un livre, forçant le choix d'un ordre immuable dès la date d'impression. elles fixent un ordre de lecture et d'antériorité de certaine notes par rapport à certaines autres.

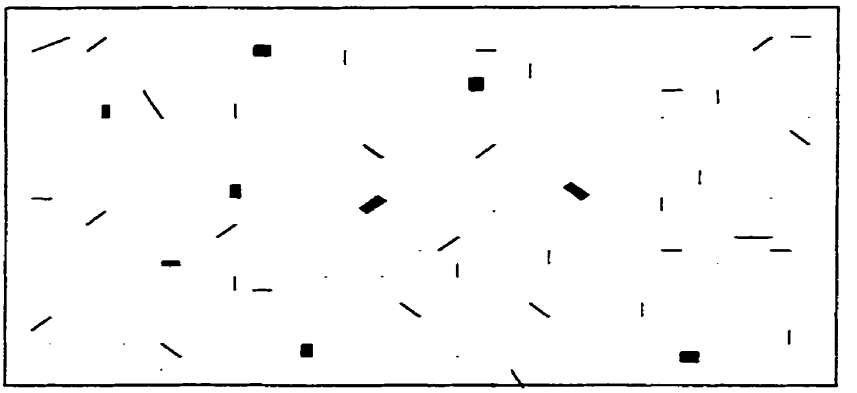


Figure 6: DISPERSION AU HASARD

4. INFINITIFS DU POINT DE VUE DE LA PHRASE GRAMMATICALE.

Au point de vue grammatical. nous retrouvons les quelques types d'infinitifs que voici:

a- Il y a ceux que nous privilégions comme constitutifs du plan infinitif de notre sujet avec un ou des infinitifs seuls que nous appelons infinitifs premiers. Dans ce groupe ont été inclus des blocs de textes constitués entièrement d'un ou de plusieurs infinitifs, hiérarchisés ou non.

b- Il y a des infinitifs accompagnés de verbes auxiliaires comme avoir. être. pouvoir, devoir. falloir. etc. Ces derniers. bien que verbes. ne sont pas tout à fait des mots d'action ou des idées verbales proprement dites. Ils sont les auxiliaires des idées

verbales. Nous les avons inclus également quelques fois quand ils étaient les seuls autres verbes de l'ensemble.

c- Un ou des infinitifs premiers sont suivis d'autres modes verbaux. Ces cas sont assez nombreux.

d- L'infinitif est le verbe second par rapport à un premier verbe à l'indicatif passé, présent, etc.[6]

e- Essaimées un peu partout, il y a des indications qui concernent des références intra-textuelles à d'autres notes ou qui concernent des recherches à faire comme «à développer», «étudier», «chercher», «à revoir», etc. En général ces dernières sont agrégées à la fin ou en milieu de texte. Ce sont surtout des remises à une recherche ultérieure, à plus tard. Elles indiquent que la recherche ne se fera pas au moment où elle est notée. Dans ces cas Duchamp n'écrit plus et l'infinitif, le plus souvent, termine l'écriture de l'idée ou la note. Certains recèlent le sens ou l'indication d'une possibilité ouverte. Il y a les indicateurs d'une recherche possible. Par exemple: «trouver une autre expression» ou «chercher», etc.[7] D'autres ne sont que des références intratextuelles comme «voir explication», ainsi de suite. Cet infinitif est une simple référence à autre chose, un index vers ailleurs dans le texte. Ce sont les cas les moins intéressants et évidemment ils ne font pas partie des cas qui nous préoccupent.

On trouve naturellement, çà et là, des blocs de textes infinitifs avec, sertis en leur centre, un autre mode et un autre temps et l'inverse où un bloc de ces derniers est coupé en deux par un bloc d'infinitifs. Mais c'est d'abord sous deux formes infinitives assez

détachées de toutes relations à un autre mode du verbe ou clairement dominantes sur d'autres temps ou modes de verbe que nous avons cherché les traces exemplaires de cette mise à l'infinitif.

5. LES INFINITIFS DANS DIFFÉRENTS CONTEXTES DE SIGNIFICATION

Maintenant identifions les différents contextes de signification dans lesquels les infinitifs apparaissent dans les notes: 1- Réflexions liées directement au **Grand Verre** comme un tout. 2- Réflexions-descriptions de procédés pour construire les différentes parties, soit du **Grand Verre**, soit de la **Boîte Verte**. Dans ce cas, beaucoup sont de la forme d'un impératif technique. 3- Les infinitifs qui décrivent des readymades. 4- Ceux qui décrivent des expériences de pensée. 5- Ceux qui sont des assemblages complexes. Il y a les énoncés sur la dispersion des sens ou des perceptions, sorte d'expériences para-esthésiques ou anti-esthésiques, sans doute pour faire pendant à l'exploration synesthésique des symbolistes. 7- Il y a les jeux de mots dont quelques-uns ont été publiés indépendamment déjà en 1924[8] et d'autres qui sont parus en multiples autres circonstances et tous recueillis à la suite des notes des trois boîtes dans *Duchamp du Signe* et dans *Marcel Duchamp, Notes*.

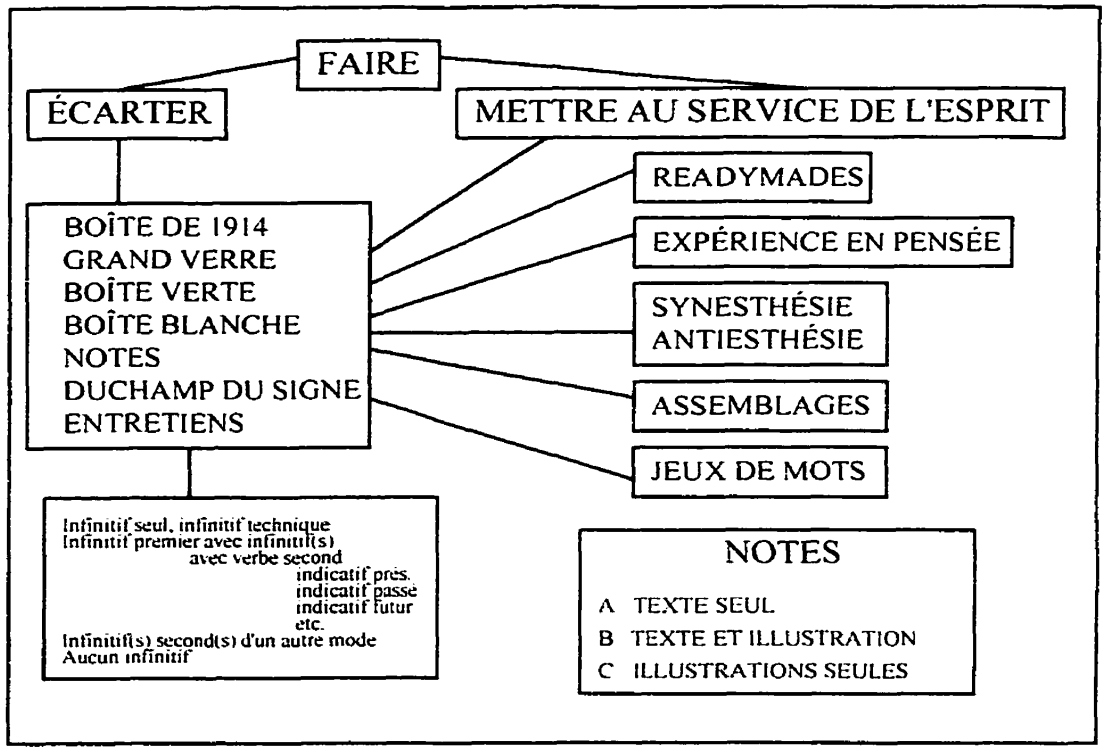


Figure 7: CLASSEMENT DES INFINITIFS

6. LES INFINITIFS DE LA BOÎTE DE 1914

Dans son introduction à l'édition des notes en fac-similé, Arturo Schwarz déclare que la **Boîte Blanche** a reçu son nom du fait qu'elle contenait beaucoup d'infinitifs[9]. Ce qui est juste, mais il y en a aussi beaucoup dans les deux boîtes antérieures. Dans la première **Boîte de 1914**, près de la moitié des notes sont les infinitifs qui ont exactement la forme dont nous parlons dans les deux premiers cas plus haut, c'est-à-dire que six fragments reproduits sur 14 sont des infinitifs seuls et dans un

autre cas il est accompagné d'un verbe auxiliaire. Il est simple d'en faire le tour puisque les 14 notes totalisent à peine plus que deux pages.

La question se pose à savoir s'il y a un infinitif plus fondamental que les autres simplement du fait qu'il serait inclus dans la **Boîte de 1914**. Car une note de 1912 pourrait théoriquement être plus importante ou générale et n'avoir été accessible qu'en 1966 avec **À l'infinitif**. Mais ces notes de la première boîte ont quand même une certaine antériorité du fait d'être incluses dans la première publication - très discrète d'ailleurs puisque Duchamp se souvient n'en avoir fait que trois exemplaires[10].

L'infinitif le plus important est sans nul doute «faire» qui apparaît quatre fois et qui réapparaîtra plusieurs fois encore dans les notes publiées subséquemment. A- «Faire un tableau de hasard heureux ou malheureux (veine ou déveine)»[11]: Duchamp annonce déjà son jeu sur l'imprédictibilité à court terme et sur l'indifférence du choix. Utiliser le hasard mais ne pas se soucier de gagner ou de perdre. Le tableau dont il est ici question est probablement le **Grand Verre** qui recèle plusieurs parties dues au hasard. B- «Faire un tableau de fréquence»[12] Au lieu de faire fréquemment le même tableau pourquoi pas «faire une tableau de fréquence»? Faire un tableau de choses qui se réitèrent souvent. Extraire un objet dans une grande suite, comme pour les readymades. De même, les thèmes de célibataires, de mariée, de mise à nu sont réitérés assez souvent puisqu'ils sont liés à la biologie et à la vie sociale ou privée. «Faire un tableau de fréquence» musicale. Il était aussi question, on l'a vu au chapitre sur la musique à partir de 1980, de faire une

mise à nu «en forme de piano». C- «Faire une armoire à glace. Faire cette armoire à glace pour le tain.»[13] jeu de mots sur deux sens du mot «glace». Ici le sens oscille entre «armoire réfrigérante» et une grande «armoire» dont les portes offrent de grandes glaces faisant office de miroir. Ou pour suivre autrement les mots: faire un meuble sous forme de boîte dans laquelle il y a des glaces ou dont les parois sont des miroirs. Duchamp fait référence à un agencement de trois miroirs. Cet objet sert à avoir une idée de la quatrième dimension en démultipliant l'objet tridimensionnel introduit à l'intérieur. On voit aussi apparaître l'idée de faire un tableau sur verre avec et sans tain. Cela se retrouve dans le **Grand Verre** sous forme des «témoins oculistes» qui ont été tracés en grattant à l'arrière du Verre préparé à l'étain et au mercure comme pour les miroirs.

Ensuite les autres infinitifs sont «regarder», «voir», «entendre» et «passer»: D- «On peut regarder voir; On ne peut pas entendre entendre.»[14] C'est le genre de note qui explore la relation des sens. Effectivement, on peut regarder: voir, entendre, toucher, goûter, sentir, ou on peut entendre toucher, etc. mais une écoute ne s'entend pas. Ce qui sépare et écarte «entendre» de «voir». C'est le contraire de la synesthésie qui met l'accent sur les liens entre les sens. On trouve le fragment apparenté qui suit avec un accent poético-géométrique et semble une figuration de la quatrième dimension. Il s'agit de se représenter une séquence de volumes semblables prise dans une étendue à quatre dimensions s'étendant de part et d'autre comme un pont devant les yeux. Le bateau pour passer en dessous et la mouche pour passer par dessus : E- «UN MONDE EN JAUNE Le pont des volumes au-dessus, au-dessous des volumes, pour voir passer le bateau-mouche.»[15]

Enfin «enregistrer», «ne pas préférer»: F- «Le jeu de tonneau est une très belle *«sculpture» d'adresse:* il faut enregistrer (photographiquement) 3 performances successives; et *ne pas préférer* "toutes les pièces dans la grenouille" à "toutes les pièces dehors" ou (ni) surtout à une bonne moyenne.»[16] Triple négation: du maximum, du minimum et de la moyenne des points ce qui laisse un bon nombre de possibilités. *Enregistrer sans préférer* que nous avons déjà vu plus haut avec «veine et déveine» et au chapitre sur la musique et les machines comme si les **Erratum musical** n'étaient pas déjà cela. Enregistrer uniquement ce que la machine aléatoire dicte d'enregistrer. Instantanéité de l'enregistrement photographique. Ces trois photos sont autant de coupures bidimensionnelles sur l'ensemble des apparences tridimensionnelles des possibles, selon que l'on déclenche l'obturateur à tel ou tel moment.

7. COMMENTAIRE SUR LES INFINITIFS DE LA BOÎTE DE 1914.

Il est difficile ici de voir une hiérarchie entre ces notes puisqu'elles devaient apparaître en désordre dans la boîte comme dans toutes les autres boîtes. Elles semblent assez disparates. La question de la datation du fait que les boîtes soient constituées de notes écrites entre 1912 et 1923, alors qu'elles ont eu des dates d'édition ou de publication s'échelonnant sur une durée importante[17] est résolue, en gros ici, puisque les 15 notes sont toutes très clairement de 1914 ou d'une date antérieure. Cette boîte possède, comme on le voit, un fort taux de l'infinitif «faire». Et ceci n'est pas indifférent, puisque Duchamp déclarait à Pierre Cabanne au début de leurs longues interviews: «Le

mot "art", par contre, m'intéresse beaucoup. S'il vient du sanscrit, comme je l'ai entendu dire, il signifie "faire".»[18] C'est déclarer que le grand infinitif de l'art, selon lui, c'est «faire». Ce qui serait une réponse à la question que nous posions plus haut à savoir s'il y a une hiérarchie entre les différents infinitifs. «Faire» serait ainsi un infinitif hégémonique. Il est premier dans la mesure où il est le nom et l'idée de la classe des verbes de l'art. Cet infinitif me semble important car c'est lui qui décrit l'artiste comme artisan, comme «celui qui fait». Cette idée est très voisine de l'étymologie grecque des mots «poésie» et «poète» qui veulent également dire «faire». Dans ce sens, Duchamp poétise d'une façon fondamentale l'art. De cette poétisation, dont cette **Boîte de 1914** est la première occurrence, une solution nous est présentée avec le **Grand Verre**. Ce dernier peut être représenté comme une coupure dans le vaste continuum du «faire» et manifeste une volonté d'infinitisation.

Mais les choses ne sont pas aussi simples. On possède en effet une note de la **Boîte Blanche**, datée au dos de 1913: «Peut-on faire des oeuvres qui ne soient pas "d'art"?»[19] Ce qui veut dire ici que Duchamp cherche à faire un objet hors de l'art, ou en tout cas hors de l'esthétique du bon ou du mauvais goût. Il explore les limites, il se comporte en anti-logicien. Il explore la clôture. Comme il utilise le même mot «faire» ceci nous donne la situation que nous avions au chapitre précédent avec la règle *ex falso sequitur quodlibet*. Même si l'art est un *faire* on peut quand même *faire* du non-art, ce qui est l'inverse. Art serait ici moins général que faire.

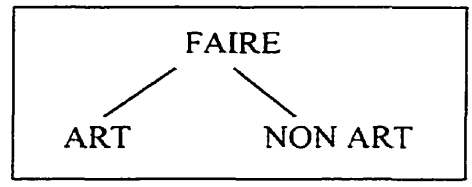


Figure 8: INFINITIF GÉNÉRAL

8. LES INFINITIFS DES AUTRES BOÎTES ET DES NOTES

Avec ceux de la **Boîte Verte**, nous pouvons revenir à la question que nous posions plus haut sur l'existence d'infinitifs plus généraux que d'autres ou qui se subordonnent un grand nombre d'autres. Nous pensons en avoir trouvé un qui est assez approprié à ce rôle pour le **Grand Verre**. Il s'agit de la note qui explique ce qu'est le **Grand Verre**: «1. NOTES MARGINALES LA MARIÉE MISE A NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME: pour écarter le *tout fait, en série* du *tout trouvé*. - L'écart est une opération.»[20] Faire un écart entre les productions des grandes manufactures, déjà vieilles de près d'un siècle, et la spontanéité de l'invention. Espace de plus en plus complexe à mesure que les objets s'accumulent à différents niveaux. Rassembler dans un espace particulier (cinq dimensions, par exemple) des choses qui ont des écarts les unes avec les autres. Quel est la temporalité à laquelle se réfère le titre de **La Mariée mise à nu**? C'est celui d'une action qui a lieu actuellement, qui est en cours d'effectuation. C'est la «mise à nu». Mais si l'on cherche à définir plus précisément ce temps du verbe, on tombe sur le verbe voisin contextuellement qui se trouve être un infinitif: «pour écarter le tout fait en série du tout trouvé». Ce qui pourrait nous laisser supposer qu'on a un infinitif général qui commande

d'autres formes, en constituant un ensemble complexe interrelié. Mais ce n'est pas aussi clair qu'on puisse l'espérer parce que, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, ces notes qui accompagnent et même constituent la partie verbale du **Grand Verre**, sont consacrées à une très grande diversité de notions, de sujets et de processus. Ici, l'action générale décrite est celle-ci: construire un écart entre des objets manufacturés en séries innombrables et les découvertes fortuites qui changent la qualité sans changer la forme. C'est-à-dire qui ne soient plus perçues comme un objet de la grande industrie, mais assujettis à d'autres fins. «Écarter» est, à mon avis, l'infinitif général du **Grand Verre**. Et Duchamp ajoute à la suite: «l'écart est une opération.»[21] De même, dans la **Boîte de 1914**, le corps écartelé grâce au téléphone n'est plus assujetti au service militaire à cause de son état de dispersion.

> «ÉLOIGNEMENT
> Contre le service militaire obligatoire: un "*éloignement*"
> de chaque membre, du coeur et des autres unités anatomiques;
> chaque soldat ne pouvant déjà plus revêtir un uniforme, son coeur
> alimentant *téléphoniquement* un bras éloigné, etc.
> Puis, plus d'alimentation; chaque "éloigné" s'isolant.
> Enfin une Réglementation des regrets d'*éloigné à éloigné*.[22]

Pour cette raison les éléments du **Grand Verre** sont écartés les uns des autres sur sa surface et sont très disparates, comme «mariée» et «célibataires», «pendu femelle» et «pistons courant d'air», mécanomorphe en bas et organomorphe en haut, etc. Il s'agit ici d'infinitifs subordonnés à ce premier «écarter»... Le «tout trouvé» par opposition au «tout fait». Le tout trouvé se divise en deux cas généraux «veine et déveine», couple d'opposés en équilibre. De même pour le tout fait en série qui se divise en objet manufacturé en série par machine et ce même objet, ou un objet semblable, déplacé de

son contexte urbain et industriel, devenant un readymade. Dans un contexte plus restreint et défini que celui de «faire», après s'être donné pour tâche première une certaine chose à exécuter, plusieurs infinitifs suivront qui seront des variations ou des sous-divisions du premier en importance, c'est-à-dire des variations de celui qui est le plus indéfini dans son infinitude comme c'est le cas pour l'infinitif hégémonique «écarter».

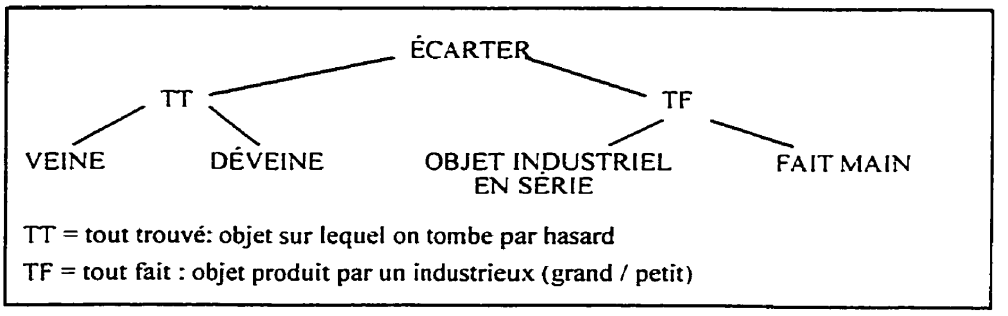


Figure 9: SCHÈME D'UN INFINITIF PREMIER DU GRAND VERRE

Comme commentaire au «tout fait», voici ce que dit Duchamp:

> M.- Oui, et plus je la regarde et plus je l'aime. J'en aime les fêlures, la manière dont elles se propagent... Vous vous rappelez comment elles se sont produites? C'était à Brooklyn en 1926. On a posé les deux grandes plaques de verre à plat l'une sur l'autre dans un camion. Le conducteur ignorait totalement ce qu'il transportait: sur 90 kilomètres les plaques furent ainsi cahotées à travers le Connecticut. Vous avez devant vous le résultat! Mais j'aime ces fêlures parce qu'elles ne ressemblent pas à du verre cassé. Elles ont une forme, une architecture symétrique. Mieux, j'y vois une intention curieuse dont je ne suis pas responsable, une intention *toute faite* en quelque sorte que je respecte et que j'aime.[23]

Nous allons voir quelques exemples importants parmi les autres notes que nous allons regrouper selon les types que nous avons énumérés plus haut. À cause de leur nombre, nous n'allons mettre l'accent que sur les blocs infinitifs qui sont bien placés dans l'oeuvre ou sur les infinitifs que Duchamp mentionne d'une manière particulière.

9. SUR LE GRAND VERRE EN GÉNÉRAL

Les notes qui suivent concernent des explorations de type d'objets à essayer pour la fabrication du **Grand Verre**. Nous donnons quelques exemples. « Peut-être faire un *tableau de charnière*. (Mètre pliant, livre...). Faire valoir *le principe de charnière* dans les déplacements: 1. dans le plan; 2. dans l'espace. Trouver une *description de la charnière*. Peut-être à introduire dans le Pendu femelle.»[24]

Le thème de l'armoire à glace revient: «Avoir une pièce toute en glaces qu'on peut déplacer - et photographier des effets de glace...»[25] qui est un bon moyen de se faire une image de la quatrième dimension parce que tous les objets introduits apparaissent comme de longues séries d'images semblables s'éloignant dans des directions opposées et diminuant graduellement en intensité lumineuse et en grandeur. «Chercher à discuter sur la durée *plastique*»[26]. Avec cette note ambiguë on discute soit de la durée d'une forme plastique où l'on peut remarquer une transformation avec le temps de la réception de l'oeuvre. Une œuvre, choquante au départ, devient plaisante et belle au bout d'un

certain laps de temps. Il se peut aussi que ce ne soit que l'écho d'une intention à la recherche d'un temps à «2 dim.3 dim. etc.»[27]? «Gagner du temps.»[28] est bien l'inverse d'«être en retard». Est-ce pour contredire le «retard en verre»? Ce dernier infinitif est dérisoire: «Signer tous les verres: appartenant à Marcel Duchamp fils».[29]

10. LES INFINITIFS SUR DES DÉTAILS TECHNIQUES

Ils sont assez nombreux. Nous allons en présenter quelques-uns et rapporter les autres en appendice[30]. Ils sont comme des énoncés d'intention, de choses à faire, des impératifs qui condensent des opérations techniques en rapport avec le Verre. «AMÉLIORATION DU GAZ [D'ÉCLAIRAGE] JUSQU'AUX PENTES - comme "*commentaire*" à l'article Pentes = faire photographier: *avoir l'apprenti dans le soleil.*»[31] Cette reproduction fait partie de la **Boîte de 1914**. «POUSSIÈRE Élever de la poussière sur des verres. Poussière de 4 mois, 6 mois qu'on enferme ensuite hermétiquement = Transparence Différences - chercher.»[32] C'est de cette manière que Duchamp a produit les nuances de couleur des tamis. Comme on le voit dans la note qui suit.

> Pour les tamis dans le verre - laisser tomber la poussière sur cette partie, une poussière de 3 ou 4 mois et essuyer bien autour de façon à ce que cette poussière soit une sorte de couleur (pastel transparent). Emploi du mica. Chercher aussi plusieurs couches de couleurs transparentes (avec du vernis probablement) l'une au-dessus de l'autre, le tout sur verre. - Mentionner la qualité de **poussière à l'envers** soit comme nom du métal ou autre.[33]

La note 127 est assez longue et est pleine d'infinitifs mais il n'est pas évident qu'elle ait débouché sur une des techniques qui a servi à faire les différentes parties du Verre. On remarque dans cette note des infinitifs plus techniques, d'un usage plus pointu alors que d'autres sont plus généraux.

11. LES INFINITIFS COMME READYMADE

L'infinitif comme script, nous l'avons déjà remarqué, est allographique tout comme le readymade dont l'infinitif est «inscrire un ready-made»[34] et avec lui sans doute «Limiter le nombre de ready-mades par année(?)»[35] Parmi les readymades, il y en a qui ont été déjà réalisés et matérialisés dans un objet qui est **À bruit secret**: «TIRELIRE (OU CONSERVES) Faire un ready-made avec une boîte enfermant quelque chose irreconnaissable au son et souder la boîte. Fait déjà dans le semi Ready-made en plaques de cuivre et pelote de corde.»[36] D'autres sont des descriptions de ce qu'il faut faire pour obtenir un readymade avec différents ordres de complexité et sans qu'on sache tout à fait si ces choses ont été faites ou non. «[...] trouver inscription pour Woolworth Bldg. comme readymade»[37] «Acheter un livre sur les "*noeuds*" (noeud marin et autres).»[38] «Acheter un dictionnaire et barrer les mots à barrer. Signer : revu et corrigé»[39] «Parcourir un dictionnaire et raturer tous les mots "indésirables". Peut-être en rajouter quelques-uns. - Quelquefois remplacer les mots raturés par un autre. Se servir de ce dictionnaire pour la partie écrite du verre.»[40]

La définition du readymade est celle-ci: «Objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste»[41]. Mais Duchamp a pensé à faire l'inverse avec un objet d'art promu à la dignité d'objet usuel: «READYMADE RÉCIPROQUE Se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser.»[42] Ce readymade va-t-il rester encore longtemps sous forme d'expérience en pensée? «Faire un tableau malade ou un Readymade malade.»[43] Jeu de mots sur readymade malade et marmelade... Quel readymade correspond à ce «faire»?

Enfin, il y a ceux qui correspondent à des choses à faire qui, si elles avaient été exécutées, feraient chacune une oeuvre ou des readymades. Mais de ces choses à faire on n'en connaît aucun exemplaire matérialisé, on n'en connaît que l'idée verbale. Voici quelques exemples: «Acheter une pince à glace comme Readymade.»[44] «PEIGNE Classer les peignes par le nombre de leurs dents.»[45] «Peigne» est aussi la première et la troisième personne du verbe «peindre» au subjonctif présent, comme dans "il faut que je peigne" ou "il faut qu'il peigne". Nous ignorons si Duchamp n'a pas constitué une collection, quelque part cachée, de peignes classés par le nombre de leurs dents. Voici deux derniers qui sont aussi à faire. «**Sans colle** -Faire une réunion de "ready mades" mis les uns au-dessus des autres en équilibre et photographier (Jackstraws comme qui dirait)»[46] «Chercher un Readymade qui pèse un poids choisi à l'avance déterminer d'abord un poids pour chaque année et forcer tous les Readymade d'une même année à être du même poids. Freiner moléculair (au lieu des freins sur les roues.)»[47] On peut dire ici que plusieurs readymades sont clairement des infinitifs.

12. LES INFINITIFS COMME EXPÉRIENCE DE PENSÉE

Cette autre forme est constituée d'un verbe d'action dans un certain contexte, comme s'il s'agissait d'une expérience de pensée esthétique, plastique ou perceptive ou encore d'une ironique inanité. Il faut savoir que ces notes sont toutes apparues en 1980 sauf «aiguiser l'ouïe (forme de torture)»[48] que nous avons rencontré au chapitre sur la musique. Nous les décrivons comme des expériences en pensée parce qu'elles sont trop générales pour se retrouver sous forme d'un objet matériel concordant. Cet aspect est apparenté à l'art conceptuel et correspond à l'intention de lier l'art aux idées. Cependant on a connu ces notes une bonne dizaine d'années après l'apparition de ce type d'avant-garde. Alors que Jouffret et Poincaré avait averti de l'incapacité ou de la grande difficulté de visualiser quelque chose en 4 dimensions, ce que Duchamp appelle un analogisme, est une façon de représenter quand même cette impossibilité et la note qui suit manifeste sans doute cette volonté. «Exécuter un tableau sur verre tel qu'il n'ait ni face, ni revers; ni haut, ni bas. (- pour servir probablement de **moyen physique tridimensionnel** dans une perspective 4 dimensionnelle)»[49]. La note suivante est une pure visualisation, au moins jusqu'au moment où quelqu'un pourra exécuter une pareille action dans le but sans doute d'enfermer, à cause de la qualité hydrofuge de la couleur, l'haleine à l'intérieur du volume... «Prendre 1 centimètre cube de fumée de tabac et en peindre les surfaces extérieure et intérieure d'une couleur hydrofuge»[50]. Je ne cite qu'un dernier infinitif qui est aussi assez clairement dérisoire: «Faire un instrument qui, placé sous le plancher, laisse apparaître,

quand on crache par terre, en lettres lumineuses: "Défense de cracher", ou "je vous aime" - naturellement cet appareil ne serait sensible qu'aux crachats - hygiène publique -»[51]

13. LES INFINITIFS COMME ASSEMBLAGE ET MACHINATION

Ce texte qui existe sous une autre version décrit une machine impossible à construire matériellement. Il aurait pu faire partie de la section précédente mais c'est également une machination d'un certain type. On y voit les idées d'enregistrement, de collection et de transformation sur lesquelles insiste Duchamp ici encore une fois avec une obstination sur ce que Bakhtine, à propos de Rabelais et du grotesque, appelle le «bas matériel et corporel»[52].

> [...] utilisation appareil à enregistrer collectionner et à transformer toutes les petites manifestations extérieures d'énergie (en excès ou perdues) (de l'homme) comme par exemple: L'excès de pression sur un bouton électrique, l'exhalaison de la fumée de tabac, la poussée des cheveux et des ongles, la chute de l'urine et de la merde les mouvements impulsifs de peur d'étonnement, le rire, la chute des larmes, les gestes démonstratifs des mains, les regards durs, les bras qui tombent le long du corps, l'étirement, le crachement ordinaire ou de sang, les vomissements l'éjaculation, l'éternuement l'épi ou cheveu rébarbatif, bruit du mouchage, ronflement, les tics, les évanouissements colère, sifflage, soupirs, bâillements[53]

Dans la note suivante, il s'agit de construire un assemblage avec un viseur dont le point de vue n'envisagera qu'une ligne alors que les autres points de vue formeront un dessin. Duchamp pense ensuite à Rodin, alors qu'au chapitre sur la musique il pensait à la Vénus de Milo comme sculpture sonore, et dans un readymade à un Rembrandt comme instrument à repasser le linge, etc.

> Faire: Plusieurs verres ou cartons collés les uns **au dessus** des autres et de différentes dimensions X Viseur un dessin linéaire (autant que possible) comme dessiné sur une surface plane - et qui vu d'un point X, d'un viseur, donne l'impression d'un dessin plan. C.à.d. qu'une ligne droite de A à B. (quoique A et B soient dans des plans différents paraisse droite du viseur, et brisée en plusieurs plans d'un tout autre point - Chercher la bonne utilisation. on peut arriver jusqu'à: Problème: tracer une ligne droite sur le "baiser de Rodin" vu d'un viseur.[54]

Enfin voici deux cinémas parmi plusieurs. On ne sait pas s'ils ont été réalisés. D'abord: «Attacher la caméra sur le ventre, et marcher dans la rue (?) en tournant la manivelle. (Faire ça dans l'atelier aussi avec fond spécial)».[55] Et ensuite: «fils électriques vus d'un train en marche - Faire un cinéma»[56].

14. LES INFINITIFS CONTRE LA SYNESTHÉSIE

L'antiesthésie, parallèle ou contraire à la synesthésie, nous l'avons déjà vu au chapitre sur la musique, reparaît ici. Elle correspond à une plastique du corps et des sens dispersés dans la perception et le temps. Autant la synesthésie met l'accent sur l'harmonie entre les perceptions de plusieurs sens, autant Duchamp insiste sur la désarticulation et l'éloignement des perceptions. Dans le premier cas, il s'agit de se dissocier de la reconnaissance de la mémoire dans la perception, ce qui implique une amnésie importante ou même quasiment une lésion au cerveau. « Perdre la possibilité de reconnaître 2 choses semblables - 2 couleurs, 2 dentelles, 2 chapeaux, 2 formes quelconques.

Arriver à l'impossibilité de mémoire visuelle suffisante pour transporter d'un semblable à l'autre l'empreinte en mémoire. - Même possibilité avec des sons; des cervellités.»[57]

Dans la note qui suit. il s'agit de trouver des choses qui séparent la perception gauche de la perception droite sans que l'on sache encore une fois si une telle chose existe bel et bien ni même si le cerveau est fait de telle sorte qu'il puisse exister des «choses pour un œil ou une seule oreille», de gauche ou de droite. etc.

> Chose à regarder d'un oeil
> - - - de l'oeil gauche
> - - - - - - droit
> Ce qu'il faut entendre d'une oreille
> - - - - de l'oreille droite
> - - - - - -- gauche
> à mettre dans le Fracas - éclaboussure
> - on pourrait baser toute une série de **choses à voir d'un seul oeil** (gauche ou droit)
> On pourrait trouver une série de choses à entendre (ou écouter)
> d'une seule oreille[58]

Ces expériences sont d'autant plus étranges qu'elles ne correspondent pas à la physiologie du cerveau tel que nous le connaissons aujourd'hui. On sait par exemple que les deux côtés droits des deux yeux sont traités par le côté gauche du cerveau visuel et l'inverse pour les côtés gauches. Dans ce contexte que veut dire «voir d'un seul œil »?

15. LES INFINITIFS COMME JEUX DE MOTS

Quelques anagrammes ou rébus avec des lettres sont composés essentiellement d'infinitifs dont nous verrons quelques-uns au chapitre sur la permutation avec les mots tels: «Ruiner, uriner»[59] et ou «étrangler l'étranger»[60]. Mais il y a des infinitifs qui ne sont pas des anagrammes comme : «Prière de toucher»[61] ou «répéter dix fois: son chat sent le chien»[62]. Dans les notes de 1980, enfin, on retrouve quelques rébus avec des lettres qui sont des infinitifs. «AJT agiter DKP décaper TT téter AJIOT agioter».[63] De même: «arranguer le un Harengc Haranguer l'agent ou l'argent un hareng une harrangue»[64] et «VGT végéter»[65]. Il est clair ici que l'infinitif recoupe l'oeuvre de Duchamp d'une façon essentielle.

16. AUTRES CONSIDÉRATIONS SUR LES INFINITIFS EN RAPPORT AVEC L'INFINI MATHÉMATIQUE.

Il s'agit ici d'une intrication grammaire / géométrie dans le **Grand Verre** et les notes qui l'accompagnent. Car il est possible de faire un rapport entre les différents temps du verbe et l'infinitif d'un côté et, d'un autre côté, une dimension et celle qui la suit ou la précède.

Nous revenons sur ce que nous avons dit plus haut à propos du fait qu'un infinitif commande une suite indéfinie et que, dans ce sens, il est le nom d'un ensemble ou d'une

classe de gestes, de fonctions, de choses ou d'états. C'est ce que le nom même d'idée verbale suggère. L'infinité des cas particuliers du verbe serait potentiellement contenue dans la forme de l'infinitif comme une infinité de points dans la ligne. Il y a ici un rapport formel. En fait, un infinitif ne commande peut-être pas une infinité de cas particuliers mais, à tout le moins, une assez grande suite indéfinie.

L'idée générale est celle-ci: au point de vue d'une certaine dimension géométrique, on a un objet singulier et au point de vue de la dimension suivante ce même élément n'est plus qu'un point infime dans une suite infinie. Le passage d'une dimension à une autre comme en géométrie intervient souvent chez Duchamp. D'ailleurs, le **Grand Verre** est un compendium de dimensions. Les «neuf tirés» sont des points projetés. Les «réseaux de stoppage étalons» sont des lignes projetées sur un plan et enregistrées. Les «pistons de courant d'air» sont des plans enregistrés par la photographie, la «broyeuse de chocolat» est la projection d'un volume sur un plan et le tableau au complet appartient à la quatrième dimension qui se projette dans la troisième projetée sur le plan du Verre.

La grammaire nous offre, d'une part, la relation temps / personne / nombre avec diverses occurrences d'un verbe et, d'autre part, l'infinitif qui en est l'omission. Dans la géométrie, on a la relation d'une dimension à l'autre. Et les énoncés mathématiques ou algébriques ne sont-ils pas, en ce sens, des infinitifs? Ou, à l'inverse, les infinitifs ne se comportent-ils pas, pour ce qui nous concerne chez Duchamp, comme la classe, ou l'ensemble des éléments que sont les diverses qualités du verbe quand il n'est pas à

l'infinitif, c'est-à-dire quand le verbe est déterminé en temps, nombre, genre et sujet. Dans ce sens, on pourrait dire qu'avec l'usage de l'infinitif Duchamp fait une algébrisation des moyens pour penser la peinture, l'art et les travaux d'artiste en les pensant comme des éléments dans des espaces à deux, trois, quatre ou cinq dimensions à la façon d'un géomètre. D'ailleurs, dans une note qui s'étend sur deux pages, il présente une expression algébrique de l'œuvre[66].

Que Duchamp pense avec un point de vue quadridimensionnel ou même pentadimensionnel n'est pas nouveau. Nous ne voulons pas trop nous étendre sur le sujet de la quatrième dimension qui a été explorée par les recherches de Henderson, Adcock et Clair qui en ont si bien parlé. Mais il y a lieu ici de faire cette relation à cause de l'importance de la question des dimensions dans les oeuvres de Duchamp. Ici, nous notons qu'il y a un parallélisme formel entre la question des infinitifs et le lien, projectif ou infinitisant, entre deux dimensions successives.

À propos de la quatrième dimension, Michel Sanouillet nous avertit de l'attention que Duchamp porte à un roman de science-fiction de Gaston Pawlovski intitulé *Voyage dans la quatrième dimension* et qui parut en 1912[67]. Mais voici ce qu'en dit l'intéressé:

> 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, bien que je n'ai 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 de trois dimensions, que nous voyons froidement, est une projection d'une chose à quatre dimensions que nous ne connaissons pas. C'était un peu un sophisme, mais enfin, c'était une chose possible. C'est là-dessus que j'ai basé "La Mariée" dans "Le Grand Verre", comme étant une projection d'un objet à quatre dimensions.[68]

Autrement dit, le plan du tableau est la projection d'une apparition tridimensionnelle, elle-même apparence du quadridimensionnel ou même du penta-dimensionnel. Nous devons supposer que Duchamp pense l'espace comme un agencement dimensionnel de la première dimension dans la deuxième, de celle-ci dans la troisième et ainsi de suite jusqu'à la cinquième dimension à la façon de Bonaventura Cavalieri qui avait conçu qu'une ligne est composée d'une infinité de points tout comme le plan à son tour est composé de lignes et le volume de plans. Le rapport d'un objet à n dimension avec un objet n+1 dimension est de un objet n dimensions / ∞. De cette façon une dimension n est composée d'une infinité d'objets n -1 dimension. Le passage de la troisième dimension à la quatrième est pensé par Duchamp comme un «parallélisme élémentaire» qui fait se mettre en une série continue chacun des aspects de l'objet tridimensionnel. Voici ce que Duchamp en dit: «Parallélisme élémentaire = répétition d'une ligne équivalente (dans le sens de semblable en tous points) à une ligne élémentaire pour former la surface. Même parallélisme dans le passage du plan au volume = sorte de multiplication parallèle du continu à n dim. pour constituer le continu à n + 1 dim.»[69] Les œuvres qui sont apparentées clairement à cette idée sont les 2 **Nu descendant un escalier** faits respectivement en

1911 et 1912 et surtout, comme il nous le dit lui-même plus haut, le **Grand Verre**. Celui-ci représente la projection tridimensionnelle sur le plan du verre d'un sujet quadridimensionnel et ainsi invisible pour les yeux. Cette multiplication parallèle est une action de répétition soit à l'infini soit impliquant une grande suite d'objets et ceci est analogue aux images virtuelles créées par deux miroirs en face à face. Duchamp s'intéresse à la série des images virtuelles engendrées dans un agencement de trois miroirs[70].

Et encore, selon lui, un objet tridimensionnel est «l'apparition d'une apparence» parce que le point de vue tetra-dimensionnel est une grande suite indéfiniment ou infiniment longue dont l'apparition tridimensionnelle est l'objet que nous avons devant les yeux. Cette apparition tridimensionnelle n'en saurait être que l'indication ou le signe parce que, de toutes façons, nous ne voyons qu'en trois dimensions ou moins. « En général, le tableau est l'apparition d'une apparence. (Voir explication).»[71] De sorte que, vu du point de vue de la 4e dimension, un objet de 3e dimension n'est qu'un élément dans une suite sans fin et un objet de l'esprit.

Duchamp pense également, on l'a vu, à un espace penta-dimensionnel comme une infinité de variations pour chaque élément tridimensionnel qui, en série indéfiniment longue, constitue chaque objet quadridimensionnel. «Pour une 5e dimension, on peut imaginer hypothétiquement que le rapport constant qui déterminait chaque image virtuelle

dans le continu à 4 dimensions cesse d'être constant et pourtant ne cesse pas pour cela d'être *rapport. Expliquer.*»[72]

Nous voyons que l'infinitif est le plus algébrique ou le plus algorithmique des temps du verbe. L'infinitif a ce rapport avec les autres temps du verbe. Il les résume tous, comme l'idée verbale contient ses cas particuliers. L'usage de l'infinitif permet de référer à toute une série de choses ou de gestes comme un tout ou comme un ensemble clos par le sens de l'infinitif et son contexte. Mettre les choses à l'infinitif voudrait dire regarder un objet du monde tridimensionnel soit comme un objet isolé soit comme extrait d'une très longue série quadridimensionnelle comme le sont en fait tous les objets de production industrielle. Un objet tridimensionnel peut être regardé comme complet dans son contexte tridimensionnel, mais du point de vue de la 4e dimension il est extrêmement petit puisqu'il n'est qu'une infime partie dans une suite infinie que l'on ne saurait voir avec les yeux. Cette relation est uniquement pensable. Et il en va de même pour les readymades. Chaque readymade qui est constitué d'objets de fabrication en grand nombre est comme une coupe dans l'ensemble dont il n'est qu'un exemplaire. La matière du readymade appartient à une série de points tridimensionnels d'un continu à quatre dimensions. Telle pourrait être l'idée qui lierait les infinitifs, les dimensions et les readymades dans une espèce d'algèbre.

COMPARAISON ALGÉBRIQUE
a a étant l'exposition
b b " les possibilités
le rapport a/b est tout entier non pas dans un nombre c a/b = c
mais dans le signe (a/b) qui sépare a et b; dès que a et b sont
"*connus*" ils deviennent des unités nouvelles et perdent leur

> valeur numérique relative, (ou de durée); reste le signe a/b qui les séparait *(signe de la concordance* ou plutôt *de...? ...chercher).*[73]

L'usage de l'infinitif serait bien un élément de style neutre qui indique l'idée mais infinitivement. Il semble que le grand infinitif de la vie, ce soit «respirer». Duchamp qui se définissait comme un respirateur trouvait absurde d'avoir à travailler pour vivre, aussi absurde que de devoir payer son air pour respirer. «Établir une société dont l'individu ait à payer l'air qu'il respire (compteurs d'air);emprisonnement et air raréfié, en cas de non paiement, simple asphyxie au besoin (couper l'air).»[74] Cette expérience en pensée, cette cynique prophétie est d'un bien noir humour, mais elle a fini par trouver une réalité presque concordante aujourd'hui. À qui est destiné cet infinitif: «établir une société...»? C'est le plus près que Duchamp se soit approché de la politique.

Les infinitifs, dont nous avons vu la grande diversité, appartenant au projet de **La Mariée mise à nu** ou à tout autre projet, sont des scripts à quoi correspondent des suites d'un nombre indéterminé de concordants avec lesquels Duchamp s'amuse à jongler pour faire apparaître autre chose et inscrire un écart de plus.

---

[1] - Albert Dauzat, *Grammaire raisonnée de la langue française*, Édition IAC, Lyon, 1947, p.227.
[2] - *Idem* p. 228. Selon Maurice Grevisse, c'est un infinitif injonctif. *Précis de grammaire française*, 12e éd., Éditions J. Duculot, 1986, p.1315.
[3] - DDS, p. 141.
[4] - Nous ne savons si la publication de *Marcel Duchamp Notes*, en 1980, douze ans après sa mort correspond à un voeu exprimé expressément par Duchamp, ni s'il y a encore des notes à venir.
[5] - DDS, p. 163, inscription accompagnant un readymade de 1915 et perdu depuis. Ce texte a été repris plus tard sous la forme, entre autres, d'une illustration où quatre épingles tirent aux quatre coins d'un plan carré et les plissent. Jeu de mot sur «être bien mis».

[6] - Voici un exemple d'énoncé duchampien avec des infinitifs subordonnés à d'autres temps ou modes verbaux: « La matière picturale de cette route Jura-Paris sera le *bois* qui m'apparaît comme la traduction affective du silex effrité. Peut-être, chercher s'il est nécessaire de choisir une essence de bois. Le sapin, ou alors l'acajou vernis).» DDS, p. 42.
[7] - DDS, p. 45.
[8] - Pierre de Massot, *The Wonderful Book. Reflections on Rrose Sélavy*, Paris, chez l'auteur en 1924.
[9] - *Notes and Projects for the Large Glass*, Harry N. Abrams Inc., New York, 1969, p. 3.
[10] - Si l'on se fie à une remarque de Adcock à propos de la **Boîte de 1914** il y en aurait eu au moins cinq exemplaires. cf. *Marcel Duchamp's Notes from the Large Glass*, pp. 3-4.
[11] - DDS, p. 36.
[12] - DDS, p. 38.
[13] - *Idem.*
[14] - DDS, p. 37. Dans la note manuscrite «voir» est écrit juste au dessus de «regarder». Cette note existe aussi sous une autre forme, parue dans Dacosta, *Le Mémento universel*, Fascicule I, Paris 1948, : «On peut voir regarder. Peut-on entendre entendre, etc...?» (DDS p. 37).
[15] - *Idem.*
[16] - *Idem.*
[17] - L'ensemble des notes de Duchamp sur et autour du **Grand Verre** est accessible par DDS et par Notes. Ce qui nous fait: **La Boîte de 1914**, **La Boîte Verte** de 1934, la note **Ombres portées** de 1948, la note **Possible** dans *Marchand du sel* de 1958, la **Boîte blanche** de 1966, le deuxième **Erratum musical** dans le catalogue de la rétrospective Duchamp à Philadelphie de 1973, tout ceci est dans DDS et enfin *Marcel Duchamp, Notes* de 1980.
[18] - Entretiens, p. 19.
[19] - DDS, p. 105.
[20] - DDS, p. 41.
[21] - DDS, p. 36.
[22] - DDS, p. 36.
[23] - DDS, pp. 175-176.
[24] - DDS, p. 42.
[25] - DDS, pp. 107-108.
[26] - DDS, p. 109 [note 3 de MD (1965), au bas de la page: « Je veux dire temps en espace».
[27] - DDS, p. 130.
[28] - Notes, no 72.
[29] - Notes, no 76.
[30] - Voir l'Appendice G.
[31] - DDS, p. 76.
[32] - DDS, pp. 77-78.
[33] - DDS, p. 78.
[34] - DDS, p. 49.
[35] - DDS, p. 50.
[36] - DDS, p. 49.
[37] - DDS, p. 107.
[38] - DDS, p. 108.
[39] - DDS, p. 110.
[40] - DDS, p. 110. Voir aussi dans le même genre DDS, p. 111 et Notes, no 167.
[41] - DDS, p. 49 note 3.
[42] - DDS, p. 49.
[43] - *Ibid.*
[44] - DDS, p. 49.
[45] - DDS, 101.
[46] - Notes, no 167.
[47] - Notes, no 172.
[48] - DDS, p. 156.
[49] - Notes, no 67.
[50] - Notes, no 168.

[51] - Notes, no 179. Voir de même les notes 169, 195.
[52] - Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais*, collection Tel, Gallimard, Paris, 1988, p. 64.
[53] - Notes, no 176 semblable à DDS, p. 272, mais avec plus d'infinitifs.
[54] - Notes, no 184.
[55] - Notes, no 191.
[56] - Notes, no 192.
[57] - DDS, p. 47.
[58] - DDS, pp. 107-108.
[59] - DDS, p. 160.
[60] - DDS, p. 157, parus en 1924 dans un livre de Pierre de Massot.
[61] - DDS, p. 163.
[62] - Notes, no 249.
[63] - Notes, no 266.
[64] - Notes, no 284.
[65] - Notes, no 287.
[66] - Cf. DDS, p. 43-44.
[67] - DDS, p. 105.
[68] - Entretiens, p. 68.
[69] - DDS, p. 130.
[70] - DDS, p. 124.
[71] - DDS, p. 45.
[72] - DDS, p. 138.
[73] - DDS, p. 44.
[74] - DDS, p. 47.

CHAPITRE VI- CONTRADICTION ET 4^{E} DIMENSION

Plusieurs dimensions temporelles interviennent de fait ou d'intention chez Duchamp qui cherchait un temps autre que linéaire selon les dimensions 2, 3, n. «Chercher un temps à 2 dim., 3 dim., etc.»[1] Le «etc.» implique une suite de temps à 4 dimensions, 5 dimensions et ainsi de suite. Nous ne disposons pas de texte bien précis sur ces temps à multiples dimensions sinon ce texte qui clôt la **Boîte Blanche** dans *Duchamp du Signe* et qui mentionne une deuxième et une troisième dimension temporelle:

> Chercher les autres propriétés du nouveau point de gravité. Pax. Non *uniformité du mouvement d'obéissance* du corps o au centre: c'est-à-dire ce mouvement peut être *alternatif* et le corps o jouit d'une liberté alternative. Les écarts de temps qui mesurent cette *liberté* suivis d'un égal écart de temps pendant lequel le corps o est *déterminé* par le centre à *certaines* conditions. (Chercher *certaines*). Ces écarts de temps sont en durée à 2 ou 3 dim. (voir développement spécial du cadran vu de profil dans "le mâcheur de revolver"). [MD ajoute en note en 1965: "Une pendule vue de profil de sorte que le temps disparaisse, mais qui accepte l'idée de temps autre que linéaire."][2]

Le temps linéaire et historique est représentable par une ligne, il peut être dit unidimensionnel. Le temps gratuit, comme l'indique le titre du texte de Robert Lebel pour lequel Duchamp fit cette «horloge vue de profil»[3], n'a pas l'ordre temporel obligé du temps linéaire. Selon cette forme linéaire, un événement étant donné, il s'en suivra obligatoirement un autre. Duchamp a découvert que cette flèche du temps esthétique était liée dans la société, pour une bonne part, aux nécessités de la survivance corporelle, c'est-à-dire que pour manger, se vêtir et avoir un toit on a recours à un style par lequel les regardeurs reconnaîtront l'artiste dans ses œuvres. La reconnaissance flatte, le nouveau

choque. D'où peut-être dans son art cette dérision des fonctions corporelles qui reviennent hanter la scène artistique en imposant l'uniformité de style comme condition d'authenticité. Duchamp n'a pu s'avancer dans l'établissement de cette cassure profonde que parce qu'il s'est mis strictement hors des contraintes de n'importe quel marché.

Pour continuer dans la même veine, le temps sans flèche c'est aussi bien le temps de l'*otium*, par opposition au temps du négoce, du *negotium*. Un infinitif indique une activité qui dure indéfiniment, un faire «à tout loisir». L'indétermination temporelle que nous avons notée plus haut avec l'infinitif semble stylistiquement bien adaptée à l'expression d'un temps non orienté. Le temps gratuit se dit à l'infinitif.

Nous avons donc trois façons d'envisager le temps. I- Une certaine indétermination temporelle ou encore un certain flottement quant au temps dans l'usage de l'infinitif. II- Un choix au hasard qui enfile à sa manière imprévisible à court terme une suite erratique. III- Un temps cyclique, celui de la répétition qui s'oublie pour se rappeler ensuite. La contemplation d'une suite homogène de rotations est analogue au temps de parcours d'une portion de la suite des objets tridimensionnels dont un objet à quatre dimensions est l'ensemble infini.

Mais il y a également une espèce de temps hybride dans le premier readymade qui, dans la **Roue de bicyclette**, possède un mouvement d'une certaine durée linéaire et constitué aussi de cycles répétitifs quasi semblables au début et de plus en plus dissemblables vers la fin. C'est-à-dire que si l'on met en mouvement la roue elle tournera

d'abord avec une vitesse de rotation à peu près égale à chaque tour. Puis, en ralentissant, les rotations vont devenir de plus en plus inégales jusqu'à être interrompues momentanément pour ensuite reprendre dans la direction opposée qui elle-même sera interrompue aussi pour repartir dans le sens inverse, en saccades de plus en plus courtes, jusqu'à l'immobilité finale. C'est le mouvement d'un objet tridimensionnel à vitesse décroissante. De la même façon, il y a beaucoup de rotations dans **La Mariée mise à nu**. Le **Grand Verre** n'est immobile qu'en apparence parce qu'il est un instantané au sens photographique qui fige toute la circulation du gaz d'éclairage et des commandements de la mariée, la rotation de la broyeuse, de la roue à aubes, l'élévation et la descente des bouteilles de Bénédictine, les hésitations du jongleur de gravité, etc.

On ne peut tout à fait mettre de côté la dimensionalité géométrique dans laquelle Duchamp pense ce qu'il fait. Il se déplace dans plusieurs espaces. Le plus évident est l'espace de la première à la cinquième dimension, jusqu'à la énième. Beaucoup de réflexions concernent la perspective. Duchamp décrit ce qu'est **La Mariée mise à nu** à partir d'un principe d'équivalence projective de tout dans tout. «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 que n'importe quelle forme est la perspective d'une autre forme selon certain *point de fuite* et certaine *distance.*»[4] On a ici un principe d'équivalence générale des formes. Et le «Pendu femelle» est un cas particulier de la projection perspective de la forme plus complexe en quatrième dimension. Nous reviendrons plus bas sur l'aspect géométrique qui est apparu clairement à partir de l'édition de la **Boîte blanche** en 1966.

Mais tout ceci ne signifie-t-il pas qu'on ne peut rien formuler de substantiel au sujet de Duchamp et de cette coupure qu'il a opérée? Car, en effet, si nous nous trouvons en présence d'un sceptique doublé d'un anarchiste volontairement axé sur des moyens qu'il espère dérangeants, cela ne veut-il pas dire que nous n'en pouvons rien tirer? Comme si Duchamp était devenu pour nous, en esthétique et en art, comme un Sphinx qui ne profère que des énigmes indécodables ?

À cette question nous devons répondre par la négative pour plusieurs raisons. D'abord parce que la suspension de jugement chez Duchamp lui-même ne correspond pas du tout à la suspension de ses activités. Bien qu'il se soit prêté à ce qu'un bruit court selon lequel il aurait abandonné toute création, en secret pendant vingt ans il construisait **Étant donnés**, qui est l'autre œuvre compliquée qu'il a faite.

Quand il est interviewé, il déclare à son interlocuteur, ce qu'il pense au sujet de diverses choses. Par exemple, il pense à la notion de chef-d'oeuvre en termes de spectateur et non en terme de créateur. Et ce jugement des spectateurs est pour lui assez arbitraire à cause de toutes sortes de raisons historiques et souvent très locales qui donc deviennent vite relatives. À propos de Girieud, peintre, que Duchamp aimait beaucoup à l'époque et qui est maintenant pratiquement disparu hors de la mémoire collective, Pierre Cabanne lui demande s'il ne pense pas que Girieud a fait un chef-d'oeuvre inconnu. À cela Duchamp répond:

> M - Non. Pas du tout. Justement le chef-d'oeuvre en question est déclaré en dernier ressort par le spectateur. C'est le regardeur qui fait les musées, qui donne les éléments du musée. Le musée est-il la dernière forme de compréhension, de jugement? Le mot "jugement" est une chose terrible aussi. C'est tellement aléatoire, tellement

> faible. Qu'une société se décide à accepter certaines œuvres et elle en fait un Louvre, qui dure quelques siècles. Mais parler de vérité et de jugement réel, absolu, je n'y crois pas du tout.[5]

Aux yeux de Duchamp, il y a un clair arbitraire dans la définition de l'art par «ceux qui sont là» dans un temps et un lieu précis. La valeur d'un tableau n'existe pas en soi. Le temps où un tableau avait une valeur de vérité et pouvait devenir un absolu est révolu (pour le moment?). Cette valeur n'existe que grâce au spectateur. Et elle a leur arbitraire. Ce fait est de plus en plus évident à mesure que la période de l'art que l'on scrute est grande et, bien sûr, à mesure du déplacement géographique. Schwarz cite l'opinion de Lebel, le grand ami de Duchamp, à propos du **Grand Verre**: «that Duchamp's work "was meant for no one but himself, and he took every precaution to see that nothing of it should be intelligible to an outsider"».[6] Ceci pose le problème du langage personnel et privé. Duchamp utilise-t-il un langage accessible à une collectivité, même restreinte, ou est-il clos sur lui-même et à jamais incompréhensible? Le sens des mots est partagé par un certain nombre de locuteurs et c'est ce qui détermine les différentes fonctions d'un mot ou, dans le cas de l'art, les différentes fonctions de l'objet d'art, de l'œuvre, du tableau. C'est le spectateur tout relatif à son milieu qui amène des jugements et des appréciations. Une œuvre d'art d'une grande valeur dans un milieu en sera complètement dépourvue dans un autre. Selon le paradoxe des règles de Wittgenstein sur l'usage et le sens des mots, on suppose qu'ils n'ont pas un sens déterminé une fois pour toutes[7]. Ils le seront par l'assentiment de certains individus à un certain moment c'est-à-dire par une communauté donnée et à l'intérieur de celle-ci par ceux qui sont concernés auxquels on réfère en général comme étant le monde de l'art. Et cette communauté peut, à certain moment, être extrêmement restreinte. Et nous voyons

que ce qui peut être confus pour Schwarz ou Lebel trouvera au contraire des résonances chez Wittgenstein et tous ceux qui débattent de la question du langage privé.

Marcel Duchamp doute qu'un jugement solide puisse être produit sur la valeur des chefs-d'œuvre parce que tout ça c'est une question, encore une fois, de goût, d'un goût qui se manifeste dans certaines instances sociales à un certain moment, et il nous fait ainsi sentir que son jugement personnel n'y est pour rien. Cependant on sait, depuis, qu'une des influences les plus marquantes, et des plus soutenues pendant plus de 50 ans, est celle, en bien ou en mal selon les points de vue, de Marcel Duchamp qui fut une éminence grise de l'art moderne. D'une autre façon, c'est peut-être ce qu'il veut nous laisser savoir ironiquement, alors qu'il s'est bâti un château fort au cœur du XXe siècle. Là il donne à la rumeur sa toute-puissance, ailleurs il s'en constitue l'antagoniste en jetant dans l'histoire de l'art un objet d'hygiène masculine. Et jusqu'ici cette dernière tentative est un succès puisque **Fontaine** fait partie de tous les manuels d'histoire de la sculpture du XXe siècle. Duchamp aime bien annuler des antagonismes par autre chose qui ne fasse pas partie des deux objets opposés. Un bel exemplaire est la **Roue de bicyclette** avec un tabouret inutilisable et une roue qui ne va nulle part mais qui, s'étant mutuellement rendus inutilisables, se transforment en effets de mouvements rotatifs, en une des premières instances de l'art cinétique et le premier readymade.

On peut éviter l'arbitraire en présence de Duchamp dans le fait que cette suspension de jugement ne corresponde pas non plus à une suspension des énoncés puisque durant les années où il travaille sur le **Grand Verre** il produira beaucoup d'énoncés divergents ouvrant sur sa

perspective propre qu'il s'occupera ensuite à éditer sur une longue période, comme on l'a vu plus haut.

De plus, il n'a pas arrêté de faire toutes sortes de choses qui sont des formes et qui utilisent des formes. Ces formes pouvaient sans doute être considérées comme très amorphes au début du siècle, mais, depuis, on a appris à les connaître autrement. Par exemple, sa volonté de ne faire ni beau ni laid est une intention non dualiste. C'est sans doute en pensant aux philosophies orientales *advaïtas* que certains établissent un rapport entre les activités de Duchamp et les Orientaux comme le pense par exemple, Octavio Paz[8]. Nous ne pensons pas que Duchamp soit non-duel. Par delà des aspects non-dualistes se trouve une présence soutenue de disparates.

La contradiction affirmée fait l'objet d'une attention récente en logique. Ces recherches regroupent les points de vue qui admettent la contradiction. Autour des années '70, certains auteurs ont identifié une attitude qui admet la contradiction et qu'ils nomment paraconsistante. Cette tendance est formalisable et elle a ses précurseurs.

> There are however several good indicators of paraconsistent approaches of one sort or another which can be reliably used. For example, admission, or insistence, that some statement is both true and false, in a context where not everything is accepted or some things are rejected, is a sure sign of a paraconsistent approach - in fact a dialethic approach. It involves not merely recognition of a non-trivial inconsistent theory, as with a (weaker) paraconsistent position, but the assumption that that is how things are, that, in effect, the world is inconsistent. A concession that both a statement, A say, and its negation, (non)A, hold, works in a similar way, clearly revealing a strong paraconsistent approach. So does the concession that some statement A and NA hold in a nontrivial theory or position, thereby

revealing a weaker paraconsistent approach.[9]

Duchamp ne cesse pas de se contredire[10] ou de tenter de se contredire et pourtant chaque chose par laquelle il contredit la précédente est ajoutée à un ensemble qui ne peut en rien être considéré comme trivial. si l'on tient compte de l'effort investi au cours des années et du contrecoup historique. À ce point de vue, Duchamp déploie une forme logique précise avec une axiomatique qui est du type des logiques paraconsistantes et non pas une anomie complètement amorphe.

Mais, beaucoup plus simplement et sans référer à la connaissance de la paraconsistance qui n'est venue à l'avant-plan qu'après la mort de Duchamp, on peut également déclarer ceci que l'usage de la contradiction systématique, même si elle ne permet pas de jugement exclusif, n'en est pas moins une forme comme telle. Et cela peut-être que Duchamp l'a su et a agi en conséquence. Car il y a ce principe de logique qui remonte au Moyen Âge, d'où le nom latin sous lequel on le connaît: *ex falso sequitur quodlibet* ou *ex contradictione sequitur quolibet*. Ce principe veut dire qu'avec de la contradiction ou avec du faux on peut déduire ce que l'on veut. Cela assure Duchamp, ou celui qui s'en sert intentionnellement, d'une impunité formelle de grande qualité et précision. Il n'y a pas de plus beau principe pour celui qui aime la contradiction. Grâce à elle on est assuré que toutes les dérivations et les conclusions seront minées d'avance car, pour tout énoncé donné, le premier venu pourra toujours produire un énoncé contraire.

> Notons finalement que les dérivations peuvent être utilisées pour déterminer la fausseté d'un énoncé, i.e. en construisant une dérivation de sa négation, l'inconsistance d'un ensemble d'énoncés, i.e. si la négation d'un énoncé de l'ensemble est dérivable des autres énoncés de l'ensemble ou si on peut

> dériver une contradiction de l'ensemble (en fait, n'importe quelle contradiction que l'on voudra). Un argument dont les prémisses sont inconsistantes demeure valide, mais il est sans valeur (unsound), puisque du faux on peut tout tirer, selon l'axiome médiéval *ex falso sequitur quodlibet*.[11]

Ceci montre bien que Duchamp n'est pas, dans son entêtement, complètement amorphe et que l'on peut énoncer des choses pertinentes à son sujet qui ne sont pas non plus de simples vues de l'esprit mais des objets structurés d'une façon précise: il cultive l'inconsistance logique. Il se peut aussi que cette persistance dans la contradiction soit un passage à la limite sur l'obstination à contredire qu'il avait rencontrée dans la personne de Picabia. Mais, d'une façon ou d'une autre, l'accumulation de contradictions tombe sous le vieux principe médiéval.

À coup sûr, Duchamp sera formellement et logiquement inconsistant, qualité par laquelle il échappe momentanément et formellement aux jugements des regardeurs parce que l'opinion de n'importe quel regardeur pourra rencontrer la dérivation de son contraire avec autant de logique. Mais on le retrouve consistant dans son inconsistance. Par exemple, Duchamp inclut dans ses notes des considérations sur le temps symbolisé par un "pendule vu de profil". Sa notion du temps correspond bien à une suite disparate puisque c'est celle d'un temps de parcours non orienté, ou même à deux ou trois dimensions. On a ici l'idée d'un plan temporel et puis d'un volume temporel (analogiquement à l'espace bi- et tridimensionnel) qui sont des temps qui ne correspondent pas à notre intuition du temps, c'est-à-dire à nos habitudes et à nos limites de perception temporellement linéaire. Dans cet ordre temporel, les objets ne sont pas mis dans une relation d'avant/après. Ce qui est aussi tout à fait consistant avec l'état durable d'*otium* dans lequel il a vécu et finalement avec le temps d'une mélodie au hasard comme celle de **Erratum musical**.

Ajoutons que même s'il se méfie des mots, il en use toujours de diverses façons et sans doute pour son amusement. Les interviews permettent d'extirper quelques descriptions de son état dans ses propres mots. Ici, au sujet de la répétition de soi-même dans le goût, voici ce que Schwarz dit:

> Duchamp a eu pleine conscience du danger qu'il courait de se répéter, de céder au pouvoir d'intoxication du formalisme pur et simple, d'accepter la monotonie d'un genre, d'un goût. Il a souvent affirmé qu'il s'agissait là d'une de ses principales préoccupations. Dans une de ses premières interviews, en 1915, il déclara: "Mes méthodes changent constamment. Ma dernière oeuvre est radicalement différente de tout ce qui l'a précédée." En 1958 il disait encore: "l'idée de répétition m'épouvante." En 1963 il attribue en grande partie l'admiration qu'il voue à Jacques Villon au fait que son frère ne s'est jamais complu à "se répéter et à se plagier comme d'autres peintres qui cessent d'être des créateurs pour devenir des exécutants." "Le danger consiste à se laisser aller au goût... il s'agit de la répétition d'une même chose jusqu'à ce que cela devienne une forme de goût... Bon ou mauvais, c'est sans importance, car c'est toujours bon pour les uns et mauvais pour les autres.[12]

La tendance d'un goût à répéter s'observe chez ceux qui reprennent un style préexistant, donc qui agissent comme s'ils subissaient une influence: ce que Duchamp a fait avant de devenir plus clairement lui-même. Mais il y a aussi ceux qui, ayant trouvé leur propre style ou leur manière, s'y enchaînent pour une longue durée comme Chagall ou Modigliani, et il y a enfin ce que Duchamp, comme on l'a vu, retrouve et apprécie chez Picabia ou Picasso et qu'il exige pour lui-même: ne pas se répéter. Il s'en tient à l'impératif : «Je me force à me contredire pour éviter de suivre mon goût»[13], qui implique qu'il cherchait à ne pas tomber sur les pièges de son propre goût esthétique. Et cela sans nuire à cette qualité qu'il avait d'apprécier l'importance les tableaux, qualité qui lui a permis d'exercer une

influence importante dans la constitution de quelques-unes des premières grandes collections d'art moderne aux États-Unis. Il dira aussi avec un accent stirnérien: «N'être engagé dans aucune ornière est, pour moi, une chose capitale» (...) «Je veux être libre et je veux l'être pour moi-même, avant tout.»[14] Libre à son sens à lui et non pas au sens des autres. Il est clair qu'une telle insistance amène le pluralisme.

Duchamp était conscient de ce fait infra-esthétique que n'importe quel objet, par la seule répétition de sa présence, finit par appartenir à l'ordre de l'habitude, c'est-à-dire à une forme d'appréciation qui veut le retour à peu près semblable de son objet, doublée de la crainte inverse de retrouver le dégoût de ce qui disconvient. Ceci n'est pas nouveau. Frederick Karl retrace déjà la même chose chez Baudelaire. «Baudelaire knew that what seems artificial for one generation becomes the realism of the next; and, therefore, it is necessary for each generation to keep the artificial alive.»[15] La force de Duchamp a été de construire un point de vue qui puisse mettre sur le même pied d'égalité goût et dégoût. Ce point de vue se manifeste dans le readymade, les deux **Erratum**, la quatrième dimension et les infinitifs. Car la notion de goût a une dimension temporelle, soit qu'on la considère comme une habitude soit que, connaissant et jugeant selon une telle notion, on possède la clé de ce dont maintenant on souhaite le retour: les vraies valeurs de l'art, la beauté, l'expression, le sentiment, l'âme, etc. Le goût est ainsi une sorte d'habitude et de souhait. Se faire le goût avec du temps, mais aussi, plus profondément, vouloir que les objets et les choses qui y correspondent reviennent encore et encore. Il y a dans le goût quelque chose que l'on retrouve dans la science c'est-à-dire la volonté de se concilier le futur. Cette notion n'est pas seulement une idée, c'est une dynamique pulsionnelle et appréciative qui a installé, à la longue, un préjugé aussi bien chez les

regardeurs que chez les artistes qui forme le monde de l'art. On peut flatter le goût. On peut le choquer. Du moins, il est fort probable que c'était comme ça en 1914 à Paris.

S'écarter de son propre goût, de son jugement d'appréciation est partie prenante avec l'usage de la contradiction et des moyens de susciter des objets sans parenté tels ceux qui sont issus du hasard. Et la note 185-186 reproduite à l'Appendice B représente la façon dont Duchamp s'était mis à traiter la question en l'orientant sur la distribution de signes sans signification ni auditive ni idéale parce qu'il ne s'en tenait pas à un usage dualisé de la contradiction. Un pur éparpillement, par l'esprit du regardeur iconoclaste, de lettres et d'objets qui auparavant étaient d'art. C'est un thème fortement anarchique que cette théorie anesthétique.

> Dans "La Mariée", dans le Verre, j'essaie constamment de trouver une chose qui ne rappelle pas ce qui s'est passé précédemment. J'avais cette hantise de ne pas me servir des mêmes choses. Il faut se méfier parce que, malgré soi, on se laisse envahir par les choses passées. Sans le vouloir on met un détail. Là, c'était la lutte constante pour faire une scission exacte et complète.[16]

Ce qu'on vient de lire est, en somme, l'énoncé d'une théorie de la créativité assurée. Cet art poétique exige la succession et l'introduction maintenue d'éléments à chaque fois nouveaux constituant une suite disparate. Les éléments sont nouveaux par rapport au passé collectif et nouveaux par rapport au passé esthétique de l'artiste lui-même, et celui-ci ne s'y exprime pas. Ils sont, de plus, nouveaux les uns par rapport aux autres, c'est-à-dire différents les uns des autres par des écarts de tous ordres variables. «Ajustage de coïncidence d'objets ou partie d'objets; la hiérarchie de cette sorte d'ajustage est en raison directe du "disparate".»[17] L'œuvre, l'objet est une collection originale à plusieurs niveaux, puisqu'elle recueille une diversité disparate. Duchamp utilise un vocabulaire varié constitué de termes qui signifient la distance

qui sépare les objets les uns des autres. On a vu: contredire, se contredire, faire un écart, faire une scission exacte et complète, assembler un jeu sans règles, ne pas se répéter, ne pas suivre son goût, choquer, etc.

Il y a donc une volonté de contradiction insistante dans tout ceci. Comme aussi chez Mallarmé, Jarry et dans la présence de l'anarchie au cœur du milieu intellectuel et urbain dans lequel Duchamp vivait et respirait à Paris. Duchamp reprend à son compte cette contradiction et la mène vers de nouvelles limites. Et cela, à considérer tout ce qui vient d'être dit, semble assez évident.

Cet art poétique indique, jusqu'ici, qu'il y a une succession d'objets disparates, mais il ne dit pas lesquels. Ceux-ci sont donnés, comme on l'a vu par ailleurs, sous forme de jeux de mots et par le hasard mais aussi par les occurrences qui marquent la présence incontournable du corps, par les interdits et le sens du scandale, par les dimensions géométriques, etc.

«Écart» est ce terme que Duchamp a choisi pour résumer la contradiction continuée. Ce choix est-il indifférent, puisqu'il pourrait même être le maître mot du modernisme, lié à cet impératif: «Faire un écart de plus.» Car qu'est-ce que le modernisme sans cette insistance pour que chacun se tienne à l'écart des autres autant qu'il le puisse au moins pour un temps? Duchamp présente Picabia et Picasso comme deux exemples singuliers qui cherchaient à ne pas se répéter. Le style c'est la façon par laquelle une œuvre est constituée dans son développement. Mais il y a aussi le style entendu comme la façon par laquelle nous reconnaissons un artiste à travers plusieurs de

ses œuvres. Cet aspect du style est une variété de répétitions et d'écarts. À ce point de vue le style d'un individu pourrait même n'être qu'une certaine forme d'écart par rapport à des éléments de base que le milieu ou son histoire auraient en quelque sorte obligés. C'est ce terme d'écart qui est mis en tête du **Grand Verre** comme nous l'avons vu au chapitre sur les infinitifs. Appliqué au corps, il permet d'écarter les honneurs et les horreurs du service militaire grâce au téléphone. Ceci définit le corps tranquillement éclaté de l'artiste. L'électricité en large est tout ce qui lui reste, momentanément, pendant que ses parties sont liées téléphoniquement[18]. De sorte qu'une liaison téléphonique entre différentes parties du corps n'implique pas qu'on aura toujours la ligne, ni le bon membre.

Ainsi on ne doit pas trop s'étonner que son œuvre soit si dérangeante. Car le corps est en morceaux et le mot «être» ne parle plus. Duchamp se dit non théoricien, à l'opposé de Breton ou d'autres. Il tente quelques expériences et son "principe l'écarte de cette direction et il n'élabore pas ensuite. Son ami Robert Lebel souligne même un écart, une séparation entre les opérations mentales et la production d'une œuvre. La production passant d'abord et les idées par ailleurs. Ce qui est en contradiction avec "mettre l'art encore une fois au service de l'esprit" et l'usage de la quatrième dimension. Ou comment faut-il l'interpréter? «RL - L'opération mentale doit être considérée isolément, selon vous, en dehors de ses conséquences sur la productivité. MD - C'est vrai. Que les gens fassent donc ce qu'ils veulent manuellement ou mécaniquement»[19]. La chose ici est un "faire" plus qu'une déduction intellectuelle.

Cependant, il se répète à souhait et cause bien quelques étonnements et difficultés encore aujourd'hui. En effet, la référence à l'érotisme plus souvent qu'autrement ne cesse pas

de pointer vers une origine irrationnelle et commune pour chacun. de plus elle est continuellement accompagnée d'une aura d'interdits. Ceci est le thème schopenhauerrien et darwinien de l'origine du corps, versions, l'une pessimiste d'un vouloir irrationnel qui se reveut dans les corps génération après génération et l'autre scientifique de l'origine par variations spontanées et sélection naturelle de l'existence du corps humain. Mais le corps, nous le voyons chez Duchamp, est morcelé et n'a pas d'intégrité. Il est humain, homme et femme et c'est aussi un corps de quatrième dimension. Il change d'apparence et de degré d'abstraction. Il correspond à une multiplicité de choses sans rapport accrochées au plan du verre transparent et réfléchissant.

Les thèmes concernant l'écart comme opération, les infinitifs, l'éloignement et l'électricité en large se tiennent dans le temps non orienté du pendule vue de profil et forment une suite disparate.

Duchamp cherche à s'écarter des choses duelles en les rendant non duelles, c'est-à-dire en les équilibrant sur un tiers qui avait été jusqu'ici exclu. Et dans les choses simples ou compactes il cherche à produire un écart, une brèche ou encore il les infinitisera en les faisant apparaître comme éléments simples d'une grande suite. Pur faire, un mettre à l'infinitif qui semble pousser tout dans l'imaginaire. Tout ce qui n'est pas donné quand on donne un objet à voir. Là où les choses donnent lieu à des antithèses, Duchamp choisit de les faire éclater et d'aller au-delà de la dualité en affirmant l'un et l'autre ou ni l'un ni l'autre, au lieu de récuser l'un au nom de l'autre. Par exemple, le domaine des readymades est fait des objets qui ne sont

ni beaux ni laids. C'est un domaine qui, pour qu'il soit premier, devait rester restreint. Mais il prolifère quand même un peu avec quelques copies faites et autorisées par Duchamp.

Ajoutons pour accentuer ce scepticisme extrême, ce pyrrhonisme que nous avons vu plus haut, le scepticisme que Duchamp tient à l'égard des formes visibles, rétiniennes et tridimensionnelles. C'est une forme de scepticisme perceptif par le biais de la géométrie. Selon lui la forme de n'importe quel objet peut passer dans celle de n'importe quel autre objet par une opération qui change et ajuste le point de vue et la distance. Ce qui veut dire que l'apparence de cet objet perd ainsi la prééminence qu'on lui voit avoir ici et maintenant, de la même façon que les notes jouées l'étaient par rapport aux notes non jouées qu'il fallait penser en creux. Ceci est très clair dans cette citation que nous avons déjà vue: «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 que n'importe quelle forme est la perspective d'une autre forme selon certain *point de fuite* et certaine *distance*.»[20] Ici il s'agit de penser en creux l'existence de suites de formes diverses. Une autre citation présente la même opération mentale mais, cette fois-ci, avec la quatrième dimension: «Chaque corps *3 dmsl.* ordinaire, encrier, maison, ballon captif est *la* perspective portée par de *nombreux* corps 4 dmsls sur le milieu 3 dmsl.»[21] C'est comme si Duchamp pensait et imaginait et pensait en creux les «vraies formes» qui ne sont pas données à sa vue immédiate.

Supposons que ces énoncés perspectivistes soient justes, cela voudrait dire que Duchamp annonce, de cette manière, le lieu du passage de toutes les formes apparentes dans toutes les autres leur retirant ainsi la singularité de cette présence pour lui donner une

connotation de copie ou d'exemplaire assez arbitraire. Nous avons déjà vu que Duchamp avait fait la même opération mentale rapportant la main à une possibilité aléatoire du vaste champ des possibles manuels.

La Mariée mise à nu est un objet hautement complexe et d'autant plus discret. Elle nécessite un temps d'approche important et une patience aguerrie. Duchamp la voulait d'une exemplarité indécise sans perdre de sa précision comme objet.

> Mais expliquer un possible du Repos qui se développe. Le Possible soumis même à des logiques de bas étage ou conséquence alogique d'une volonté bon plaisir. Le Possible sans le moindre grain d'éthique d'esthétique et de métaphysique - Le Possible physique? oui mais quel Possible physique, hypophysique plutôt.[22]

Le moderne recèle un ton destructif qui deviendra très clair durant le dadaïsme, mais dans le cas de Dada nous parlons déjà d'une période qui fait suite à l'apparition de la cassure chez Duchamp. Dada se révèle alors trop près de n'être que réactif, en se constituant comme le fantôme qui dépend de ce qu'il nie. Sans se dissocier nettement du dadaïsme auquel il accepte d'être lié[23], Duchamp a su éviter cet écueil en courtisant les tiers exclus, les contradictions continuées, les suites disparates, les éclatements.

---

[1] - DDS, p. 130.
[2] - DDS, p. 141. Ce qui rappelle ce texte de Jarry: «[...] Le consentement universel est déjà un préjugé bien miraculeux et incompréhensible. Pourquoi chacun affirme-t-il que la forme d'une montre est ronde, ce qui est manifestement faux, puisqu'on lui voit de profil une figure rectangulaire étroite, elliptique de trois quarts, et pourquoi diable n'a-t-on noté sa forme qu'au moment où l'on regarde l'heure?» dans *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, publié chez Fasquelle, à Paris en 1911.
[3] - Cf. *L'inventeur du Temps gratuit*, Paris, Le Soleil noir, 1964.
[4] - DDS, p. 69.
[5] - Entretiens, p. 132.
[6] - *Notes and Projects for The Large Glass*, Harry N. Abrams inc, New York, 1969, p. 6.
[7] - Voir à ce sujet Saul A. Kripke, *Wittgenstein on Rules and Private Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1982.
[8] - *Marcel Duchamp L'apparence mise à nu...*, Gallimard, Paris, 1977.
[9] - *Paraconsistent Logic Essays on the Inconsistent*, Graham Priest, Richard Routley, Jean Normand, Eds.

Philosophia Verlag, München, 1989, p. 3.

[10] - Voici un exemple de l'attitude d'esprit de Duchamp au sujet du fait de se contredire. Au cours d'une interview avec son ami Lebel qui le met devant une contradiction: «**rl** - Vous n'ignorez pas les remous suscités par la relative prolifération de vos ready-made. Les répliques, celles que vous aviez faites ou choisies vous-même, n'excédaient guère une dizaine en trente ans. Devaient-elles rester rares tout en sapant la notion de rareté? Le doute est dû, je crois, à l'ambiguïté de vos notes de la **Boîte verte**, celle notamment où vous envisagez de "limiter le nombre de ready-made par année" et celle qui est relative au "côté exemplaire du ready-made". Vous avez trop vivement le sens des nuances les plus fines du langage pour que l'ambivalence de cette dernière note soit accidentelle. Tout pivote autour d'une formule à double face, selon que le mot "exemplaire" soit pris pour un adjectif et veuille dire: "qui sert d'exemple", ou bien pour un nom et signifie: "objet de type commun". Je vous signale que vous avez approuvé successivement, à un an d'intervalle, ces deux interprétations, antinomiques du même traducteur: George Heard Hamilton, qui a utilisé la première dans l'édition anglo-américaine de mon livre en 1959 et la seconde dans la version anglo-américaine de la **Boîte verte** en 1960. **md** - Malheureusement, je ne résiste jamais au plaisir d'allitérer mais je n'ai pas eu consciemment l'idée de faire une ambivalence là. Ai-je entrevu dans le mot "exemplaire" le sens de l'adjectif: "pour servir d'exemple"? Cela me paraît probable; cependant c'est d'abord le substantif qui s'impose actuellement à mon esprit: "l'exemplaire d'une chose fabriquée" en grande quantité justement. **rl** - Les deux interprétations pouvaient donc être exactes selon le moment ou simultanément même? **md** - Pourquoi pas?»

[11] - Yvon Gauthier, *Méthodes et concepts de la logique formelle*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1981, p. 48.

[12] - Duchamp cité par Schwarz in *La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*, Éditions Georges Fall, Paris, 1974, pp. 33-34.

[13] - DDS, p. 14-15.

[14] - Duchamp cité par Schwarz in *La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*, Éditions Georges Fall, Paris, 1974, p. 263.

[15] - Frederick R. Karl, *Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist 1885-1925* Atheneum , New York 1988, p. 12.

[16] - DDS, p. 65.

[17] - DDS, p. 272 publié en 1939.

[18] - Ironie sous-entendue: ce corps a des difficultés de contact avec ses membres. En effet, le téléphone français en 1914 était-il aussi bon et facile d'utilisation que celui de maintenant? Nous avons connu une différence d'efficacité de deux compagnies de téléphone: Bell Canada et les PTT de France. Le délai d'installation d'un appareil dans son logement était de trois jours à Montréal et de plusieurs années en France dans les années 1970-1974. Le temps qu'il faut pour joindre quelqu'un et la probabilité de le rejoindre n'étaient pas les mêmes. Pensons à *La Voix humaine* de Cocteau.

[19] - Marcel Duchamp maintenant et ici. Dialogue avec Robert Lebel, in *L'œil*, no 149, Paris mai 1967.

[20] - DDS, p. 69.

[21] - DDS, p. 135.

[22] - Notes, no 83 datant de 1913.

[23] - Voir dans le *Life* du 28 avril 1952 un article de Winthrop Sargeant intitulé Dada's daddy, où on le voit se prêter à une photographie qui mime son **Nu descendant un escalier**, (p. 100) et qui lui en attribue la paternité. Dans le no du 25 mai 1953 du *Life* pour célébrer une exposition des dadaïstes à la Galerie Sidney Janis on trouve deux pages et demie de photos accompagnées de textes descriptifs. Dans le seul paragraphe non signé, Duchamp déclare: «Dada is not passé. The Dada spirit is eternal.» (p. 25).

CHAPITRE VII- PERMUTATION AVEC LES MOTS ET LES LETTRES

> J'aime les mots dans un sens poétique. Les calembours sont pour moi comme des rimes... Le son des... mots engendre à lui seul une réaction en chaîne.[1]
>
> Si l'on introduit un mot familier dans une atmosphère étrangère, on obtient quelque chose de comparable au dépaysement en peinture, quelque chose de surprenant et de nouveau... [on découvre alors] des significations imprévues, dues aux relations qui s'établissent entre des mots disparates... Parfois se dessinent quatre ou cinq niveaux de signification différents.[2]

Les jeux de mots ne sont pas nouveaux et, autour de Duchamp, on connaît plusieurs activités de permutation verbale qui sont françaises depuis un bon bout de temps, telles les contrepèteries qu'on trouve déjà chez Rabelais, de même que l'anagramme. Dans leur chapitre sur les jeux de mots, Varenne et Bianu[3] les font dériver de l'ancienne pratique de l'énigme. Celle-ci était posée lors de cérémonies initiatiques, ou prononcée par la Pythie ou le Sphinx. Elle livrait un message caché qu'il fallait déchiffrer au péril de sa vie. Son utilisation se retrouve aussi partout sur le globe. «Par son truchement, devins, chamans, alchimistes, kabbalistes, yogis, maîtres zen, sorciers d'Afrique et d'ailleurs chercheront à franchir le gué de l'évidence sensible, la multiplicité des apparences immédiates pour accéder à la transformation de soi.»[4] La solution de l'énigme qui fut lancée par le Sphinx à Oedipe tournait dans un contexte de tensions politiques, morales et initiatiques alors qu'au début du XXe siècle, l'énigme a déjà subi une forte transformation et se retrouve dans un contexte séculaire et ludique. Aujourd'hui devenue devinette, elle ne perd quand même pas sa structure essentielle d'être l'exercice de transcription d'un énoncé dans un autre. L'énigme que Oedipe décrypta, par exemple, était celle-ci: « Quel est l'être vivant qui le matin est sur quatre pieds, le

midi sur deux et le soir sur trois?» Il la traduisit en: «Au matin de sa vie l'homme va à quatre pattes, au midi il va debout et à la fin il s'aide d'une canne». Des jeux de mots[5] de divers ordres peuvent être pensés comme des exercices de transcription ou de projection d'un élément de départ dans un autre avec une tension qualifiée entre les deux objets qui créent son intérêt, son esprit. L'idée est celle-ci: d'une suite de mots, de lettres, de syllabes ou de sons on construit une autre suite et l'écart entre les deux suites est ce qui fait le mot d'esprit ou le jeu de mot. À la différence des suites de notes que nous avons trouvées au chapitre précédent qui sont asignifiantes, ici les suites de lettres peuvent donner lieu à des significations précises qui ont un pouvoir évocateur ou scandaleux selon les contextes puisqu'ils font surgir, pour une attitude mentale prête à entendre des mots sous les mots, un fourmillement de significations diverses d'où choisir à loisir.

Les jeux de mots se sont maintenus sous diverses formes que sont les procédés métagrammatiques de permutation et de jonglerie connus comme rébus, anagramme, palindrome, l'acrostiche, la charade, le calembour, la contrepèterie. Ces procédés ont différents niveaux d'antiquité, le plus vieux étant sans doute le rébus. Tout à la fois passe-temps, mot d'esprit et jeu de société, ces transformations étaient là autour de Duchamp dans les conversations de café montmartrois, comme le mot d'humour des caricatures ou les blagues salaces qu'il aura entendues çà et là au hasard de ses déambulations parisiennes. Nous allons parcourir certains de ces procédés afin de montrer ce que Duchamp en fait en se tenant hors d'atteinte de l'esprit de sérieux. Il a pratiqué des procédés et nous en parcourrons quelques-uns tout en indiquant là où nous avons exploré la chose à l'aide d'un ordinateur.

Ensuite nous reviendrons sur l'influence de ces jongleurs de la langue qu'étaient Brisset, Roussel et Arensberg, son mécène new-yorkais.

7. ANAGRAMME

L'anagramme consiste dans le réagencement des lettres ou des sons d'un mot de telle sorte qu'il en apparaisse un autre. Dans un mot sont contenus virtuellement tous les autres mots qu'on peut composer à l'aide de ses éléments graphiques ou sonores qui forme une suite finie d'anagrammes. Par exemple, à l'aide de "mariage" nous pouvons faire "arrimage" qui évoque la mer, le port et les bateaux, toutes sortes de sens qu'on pourra interpréter comme étant de bon ou de mauvais augure pour l'institution du mariage. Ce procédé tiendrait son origine de l'onomancie. Cette activité consiste à extraire certaines anagrammes d'un nom et à leur donner un pouvoir de bon ou de mauvais augure. Interpréter la destinée d'un être à partir des autres mots qui se cachent dans la combinatoire des lettres et des sons de son nom ne se faisait sans doute plus depuis longtemps au moment où Duchamp a retenu l'anagramme de son nom, le fameux *Marchand du sel.* Il l'emprunte à Robert Desnos et le met pour titre du premier grand recueil de ses textes, paru en 1958[6].

Si l'on compare cela aux recherches de de Saussure sur les anagrammes, par exemple, la différence principale vient du fait qu'il cherchait dans un vers complet ou un petit groupe de vers latins ce qu'il appelle aussi des hypogrammes. Par exemple dans *Taurasia Cisauna Samnio cepit* de Saussure décryptait *Scipio* ou encore dans le vers *Mors perfecit tua ut essent*

le nom *Cornelius*[7]. Ces vers sont composés respectivement de 26 et de 23 lettres. Ce qui fait une probabilité très élevée de composition d'un mot significatif en latin. De Saussure s'en est aperçu, ce qui lui fit douter de la pertinence de sa découverte d'un procédé d'écriture du vers saturnien[8]. À la différence de de Saussure nous ne cherchons pas un même mot sous les mots mais nous explorons les avenues des anagrammes de Marcel sous ses faits et gestes. Puisque Duchamp existe d'une façon distributive[9] en forme de suite disparates, cette façon de parcourir son œuvre fait choisir des correspondances qui montrent l'étendue de cette dispersion d'objets ou d'œuvres.

L'onomancie spontanée ainsi ferait penser que le **Grand Verre** entretient un rapport avec le nom même et la vie de Duchamp. Et Michel Sanouillet l'éditeur des textes de Duchamp fait remarquer que MAR CEL est caché dans **La *MARiée* mise à nu par ses *CEL*ibataires, même**[10]. Il est théoriquement évident qu'il y a un nombre important de mots cachés dans ce titre. Tout comme on pourrait affirmer qu'avec 16 syllabes différentes il est possible de faire beaucoup de mots différents, beaucoup plus, en tout cas, qu'avec cinq ou six lettres. Quand le nombre des possibles est grand, le plaisir est d'en trouver qui aient un sens ou à l'inverse un non-sens, ou encore une signification fortuite. Cependant il y a une difficulté. Pour le dire autrement, si Duchamp avait eu un nom assez compliqué pour inclure toutes les lettres de l'alphabet, sachant que 26! fait 620,448,401,733,239,439,360,000 permutations possibles, on se doute bien qu'une foison de mots y seraient combinés. Ce qui équivaudrait tout simplement à chercher directement au hasard dans un certain dictionnaire fait des mots dont les lettres ne se répètent pas. Il y aurait des mots ordinaires, et des mots de différents

milieux techniques, des objets, des verbes, des idées, etc., en somme il y aurait trop de mots contenus dans ces lettres pour que cela soit significatif. Donc on peut dire que plus le nombre de lettres à anagrammatiser est important, plus celles-ci constitueront un dictionnaire important. Anagrammatiser reviendrait alors à y choisir çà et là un mot listé, ce qui n'est plus tout à fait anagrammatiser. L'adepte cherche certains agencements d'éléments qui le satisfont quand il les trouve ou les construit. Les anagrammes de Marcel[11] sont plus intéressantes parce que plus rares et plus locales que celles qu'on peut obtenir par exemple avec **La Mariée mise à nu par ses célibataires, même** qui composeraient théoriquement un plus grand dictionnaire anagrammatique avec lequel, sans risque, on tombe sur à peu près n'importe quoi du genre: *eau salière maman lambrisser sa pièce mitée*[12]. À l'inverse, qu'un si petit nombre de lettres de son prénom fasse autant d'anagrammes avec des relations à l'homme et à l'œuvre, laisse soupçonner ce que nous ne saurons jamais avec clarté.

Que conclure? Que «Tout ça, c'était des jeux de mots», comme il dira à Pierre Cabanne à propos du choix du nom Rrose Sélavy[13]. Que ce sont des jeux combinatoires avec des suites de lettres et de sons. On sait qu'il connaît le procédé par ses relations avec Arensberg, mais aussi pour l'avoir utilisé ailleurs pour le titre de **Anemic Cinéma**, dans **Anagramme pour Pierre de Massot**[14]. L'attitude de Duchamp est celle de la retenue, de la distance, de l'indifférence, de l'amusement. Sans doute faut-il jeter un œil légèrement curieux sur ces anagrammes et ne pas chercher trop. Comme il le dit dans une lettre, à propos d'une interprétation en règle des machines célibataires par Michel Carrouges: «Toutes ces balivernes, existence de Dieu, athéisme, déterminisme, libre arbitre, sociétés, mort, etc., sont

les pièces d'un jeu d'échecs appelé langage et ne sont amusantes que si on ne se préoccupe pas de gagner ou de perdre cette partie d'échecs»[15]. En somme Duchamp permute en pure perte.

7.1 RÉBUS

Le rébus est encore un jeu qui court tout autour. Il est omniprésent dans les almanachs consultés[16] datant du début du siècle comme l'*Almanach Vermot* ou l'*Almanach Hachette*. On y trouve des histoires entières transformées en rébus à décoder par le public à chaque jour et ces histoires en rébus s'étendent sur des mois. Rébus veut dire discours par choses. Ce procédé est d'une haute antiquité puisqu'il est antérieur à l'écriture et est lié à son origine. Il y en a une profusion, dont de très célèbres. Tombé en désuétude récemment, c'est un exercice qui consiste, pour celui qui le compose, à traduire un énoncé quelconque de la langue dans une séquence d'images de choses, de lettres ou de morceaux de mots et à proposer au lecteur le problème de la retraduction inverse par laquelle l'énoncé de départ serait retrouvé. Ça se présente comme une courte suite de dessins énigmatiques et quasi-hiéroglyphiques ou, dans le cas de rébus faits avec des lettres, comme une suite apparemment illisible: «LHIEAVKQITNMK-BCQFS»[17].

Mais Duchamp a fait des rébus comme tels. Le plus connu et le premier, à ma connaissance, que Duchamp ait composé, c'est l'inscription de quelques lettres au bas d'une petite reproduction cartonnée de la Joconde: LHOOQ. C'est un readymade aidé. Ce genre de rébus prend les lettres pour des particules qui portent un son. Dans les notes 266 et 267, il

explore la chose à sa façon. Voici un exemple: «et c'est l'hygiène des edens à effigie eau et ciel SLIJNDZNAFIJOSIL». On en retrouve plus de 80, précédés ou suivis de leur traduction[18].

Le rébus est un procédé permutatif d'images de choses, procédé que Duchamp a aussi utilisé dans **Rébus** en 1961. Par exemple, «nous nous cajolions» se transforme dans le dessin d'une nounou avec un bébé dans les bras jouxtant une cage au lion. La possibilité de simuler ce genre de chose informatiquement est assez éloignée.

7.2 CONTREPÈTERIE

Duchamp pratique la contrepèterie[19], ce procédé combinatoire qu'on peut dire classique étant donné son antiquité. On sait que Duchamp a fait ses débuts professionnels par des caricatures dont l'humour a une forte connotation sexuelle. Par exemple «Question d'hygiène intime: Faut-il mettre la moelle de l'épée dans le poil de l'aimée?»[20] Ici la permutation n'intervertit que le p et le m, le reste étant semblable à l'oreille. Une oreille formée à la contrepèterie entendra, au hasard de ce qui est prononcé autour de lui, plusieurs insanités salaces. Il y a là-dedans un fond anarchiste prêt à rire de l'ennui du sérieux.

7.3 AUTRES FORMES DE MANIPULATIONS: À LA BRISSET OU ROUSSEL.

Mais Duchamp a rencontré au début du siècle un autre procédé en la personne de Jean-Pierre Brisset qui permutait la langue d'une façon phonétique. Ce genre d'opération tient beaucoup de ce qui est oral et auditif et permet de retrouver dans un seul mot ou dans une seule phrase tout un ensemble de significations en autant qu'on y prête une oreille ouverte qui entend plusieurs sens possibles dans la série de sons et de lettres recombinées, à la recherche patiente des trouvailles[21]. Brisset se plaisait à entendre d'autres mots dans la parole[22]. Duchamp nous le présente ici avec Roussel:

> Brisset et Roussel étaient les deux hommes que j'admirais le plus en ces années pour leur imagination délirante. Jean-Pierre Brisset avait été découvert par Jules Romains grâce à un livre qu'il avait trouvé sur les quais. L'oeuvre de Brisset était une analyse philologique du langage - analyse conduite par un incroyable réseau de calembours. C'était une manière de Douanier Rousseau de la philologie.[23]

S'il fallait simuler informatiquement un tel comportement, il faudrait d'abord former un vocabulaire en convertissant tous les mots utilisés en leur double phonétique et en parties séparables de telle sorte qu'ils soient recomposables selon l'usage phonétique de la langue. Un tel programme n'existe pas à ma connaissance mais est accessible étant données les connaissances actuelles. On pourrait lui faire faire, entre autres, des contrepèteries et une foule d'autres objets phonétiques ayant, quelquefois, un sens.

Roussel, qui était un "permutateur", autour aussi de Duchamp, pose quelques problèmes. On sait que Duchamp a vu sa pièce *Impressions d'Afrique* représentée sur scène, jouée à compte d'auteur, du 11 mai au 5 juin au Théâtre Antoine où Apollinaire l'avait amené avec Picabia. Cependant, durant la représentation, nul n'aurait pu trouver de trace d'une mécanique permutative dans la langue ou son enchaînement évident à l'oreille, morceau par morceau comme chez Brisset au livre duquel il a pu avoir accès. On trouvait plutôt un étrange composé de situations fortuites et de machines inouïes: un grand rébus théâtral, un collage d'objets hétéroclites, par lesquels Duchamp avoue avoir été fasciné et influencé dans son chef-d'oeuvre:

> C'est Roussel qui, fondamentalement, fut responsable de mon Verre, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Ce furent ses *Impressions d'Afrique* qui m'indiquèrent dans ses grandes lignes la démarche à adopter. Cette pièce que je vis en compagnie d'Apollinaire m'aida énormément dans l'un des aspects de mon expression. Je vis immédiatement que je pouvais subir l'influence de Roussel. Je pensais qu'en tant que peintre, il valait mieux que je sois influencé par un écrivain plutôt que par un autre peintre. Et Roussel me montra le chemin.[24]

Il faut cependant établir une chose: le Roussel que Duchamp a connu, et par lequel il a été influencé, n'est pas celui de la permutation de la langue[25]. C'est plutôt le Roussel qui étale sur la scène des scénarios et objets à machination disparate. La première manifestation explicite du procédé avec lequel Roussel écrivait ses textes ne fut connue qu'à la publication de son testament littéraire en 1935, au moins un an après que Duchamp ait lui-même édité les papiers de la **Boîte verte** en 1934. Sans doute Duchamp en voyant une aussi étrange pièce de théâtre a-t-il été attiré par le produit fini qu'il vit alors sur cette scène. Il a été attiré par la

profusion étonnante d'objets sans rapport et par les machinations à la fois précises dans leurs éléments et énigmatiques dans l'ensemble. Et Duchamp aimait les machines.

Ceci montre que, pour le travail de la langue par différents procédés combinatoires, il ne prenait pas ses sources chez Roussel, mais ailleurs, et plus probablement partout autour de lui avec tous ces types de jeux de mots déjà existants, dans son goût de l'allitération[26], dans son admiration pour l'esprit de Brisset, ou dans les recherches cryptographiques de son mécène et ami Walter Arensberg que nous verrons un peu plus bas. C'est un goût pour le fait de trouver des mots dans les mots.

C'est un fait que Marcel Duchamp aimait beaucoup les jeux de mots, la paronymie, les contrepets, toutes ces modifications que les mots et les phrases peuvent subir dans leur matière écrite et sonore qu'on nomme aussi métagrammes. En fait, c'est le nom générique de toutes les opérations sur les lettres. Il s'agit de remplacer une lettre par une autre qui vient d'une suite de lettres données au départ et on juge au résultat. Par exemple: «Étrangler l'étranger» ou encore «Ruiner, uriner»[27]. C'est un procédé de transposition de graphème qui est facilement simulable.

7.4 TEXTES ÉNIGMATIQUES

Finalement il faut parler de ces textes beaucoup plus longs que les jeux de mots ou que les combinaisons métagrammatiques et qui sont de véritables suites disparates de mots et de

phrases. Ils furent écrits après son arrivée à New York en 1915. Ils sont, de son propre aveu, absurdes. En fait ce sont des exemples de poésie cubiste. En 1916, par exemple, Duchamp écrit un texte incompréhensible fait de mots qui n'enchaînent pas sur le sens des mots qui précèdent. Intitulé: **Rendez-vous du dimanche 6 février 1916 à 1h. 3/4 après-midi**[28], nous présentons ici, tel quel, la première des quatre pages:

> -toir. On manquera, à la fois, de
> moins qu'avant cinq élections et
> aussi quelque accointance avec q-
> uatre petites bêtes; il faut oc-
> -cuper ce délice afin d'en décli-
> -ner toute responsabilité. Après
> douze photos, notre hésitation de-
> -vant vingt fibres était compréh-
> -ensible; même le pire accrochage
> demande coins porte-bonheur sans
> compter interdiction aux lins: C-
> -omment ne pas épouser son moind-
> -re opticien plutôt que supporter
> leurs mèches? Non, décidément, der
> -rière ta canne se cachent marbr-
> -ures puis tire-bouchon. "Cepend-
> -ant, avouèrent-ils, pourquoi viss-
> -er, indisposer? Les autres ont p-
> -ris démangeaisons pour construi-
> -re, par douzaines, ses lacements.
> Dieu sait si nous avons besoin, q-
> -uoique nombreux mangeurs, dans
> un défalquage." Défense donc au tri-
> ple, quand j'ourlerai, dis je, pr-

Ce texte, apparemment, a la même qualité que la musique aléatoire de **Erratum musical**. Il ne se laisse pas prévoir à mesure que la lecture avance car la redondance en a été éliminée. Cependant, il a été construit, intentionnellement, pièce par pièce, plutôt qu'avec un procédé machinique simple du type des deux **Erratum musical**. Ce qui en reste c'est qu'on

revient toujours à la matérialité contradictoire de mots hétéroclites ou comme le dit Jean Clair: «au jeu sur les signes en l'absence de tout référent» ou «à l'érosion voulue de tout sens»[29]. Et Duchamp s'en explique à Arturo Schwarz:

> Il y avait un verbe, un sujet, un complément, des adverbes, et chaque chose était parfaitement correcte en soi, comme mot, mais c'était le sens à l'intérieur de ces phrases qui devait échapper... le verbe devait être abstrait et porter sur un sujet représentant un objet matériel; de cette façon le verbe devait donner une apparence abstraite à toute la phrase. Cette construction s'est avérée particulièrement fatiguante car au moment où je parvenais à penser à un verbe à la suite d'un sujet, très souvent je lui découvrais un sens: alors, je le rayais aussitôt, et le changeais; et ainsi, après un bon nombre d'heure de travail, j'éliminais du texte tout écho du monde physique... et c'était le but principal de cet ouvrage.[30]

Les choses duchampiennes ont cette qualité de contredire le goût et le sens. Et quoi de meilleur qu'une contradiction qui ne cesse de se contredire elle-même, une série d'objets disparates. Le «monde physique» c'est ici le sens qui naît des mots spontanément et qui est entretenu par une certaine redondance, par notre habitude d'habiter, insistant pour se répéter. Il y a une certaine prévisibilité. Ceci est apparenté à la «réalité logique» que Duchamp fuyait comme nous avons vu plus haut[31] et qui est prévisible elle aussi.

Francis Naumann[32] décrit le salon new-yorkais de Louise et Walter Arensberg comme un lieu d'intrication de la poésie et de la peinture, où la notion de readymade lancée par Duchamp devient commune aux deux arts littéraire et pictural. Il nous explique qu'Arensberg aussi a fait des textes poétiques, de même facture que ceux de Duchamp, en se servant des mots comme s'il s'agissait de readymades, ce que sont, de toute façon, les mots. Cet aspect a

déjà été remarqué dans les deux **Erratum musical** où, comme ici, les éléments poudroient ponctuellement les uns à la suite des autres. Du fait de l'absence de référent suscité par le contexte sans cesse aboli, une autre similarité aux morceaux de musique vient s'ajouter: il n'y a plus de sujet à reconstituer par la lecture et il n'y a plus de style. Les **Erratum** effaçaient l'auteur et l'interprète.

Le **Rendez-vous** ou les derniers poèmes hautement énigmatiques de Arensberg ont une structure logique contradictoire[33]. Ce qui fait qu'on peut en déduire n'importe quoi. Ces pièces peuvent recevoir théoriquement un grand nombre d'interprétations différentes selon le principe logique sous lequel elles tombent. Le principe *ex falso sequitur quolibet* nous dit que du faux on peut déduire n'importe quoi. L'interprète trouvera toujours ici, à cause de cette structure logique, de quoi le confirmer ou l'infirmer.

La capacité de faire des textes de cette nature, à la machine a été explorée grâce à un générateur d'énoncés aléatoires[34]. Il s'agit d'un logiciel nommé **Prisme** qui utilise le hasard pour placer les mots dans des structures elles-mêmes choisies au hasard parmi plusieurs. Le texte de Duchamp est volontairement incohérent. La différence essentielle entre les productions machiniques aléatoires et les textes de Duchamp ou de Arensberg c'est que le résultat, dans le premier cas, est ou bien incohérent ou bien quotidien et très ordinaire dans ses propos alors que, dans l'autre cas, nos auteurs auraient rejeté les énoncés trop près de la «réalité logique» par la règle de composition qu'ils s'étaient donnée au départ.

Finalement, une autre caractéristique apparaît quand on fait une analyse des occurrences des mots du **Rendez-vous**. Sa statistique se conforme à celle des occurrences des mots du français tel que nous le montre un tableau de fréquences de ces mots français. Les mots les plus usités du français sont également les mots les plus fréquents de ce court morceau de Duchamp. Par contre une somme égale de mots produits par ordinateur montre des manques dans les mots les plus courants et en même temps une surabondance d'autres moins courants. Ceci confirme que, comme il le dit, Duchamp ne s'est effectivement pas servi d'un procédé machinique.

Breton, ami de Duchamp, dans un panorama rétrospectif de toute cette période depuis Dada, décrit l'état d'esprit qui était peut-être celui de Duchamp:

> Il est aujourd'hui de notoriété courante que le surréalisme, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage. À ce sujet on ne saurait trop répéter que les produits de l'automatisme verbal ou graphique qu'il a commencé par mettre en avant, dans l'esprit de leurs auteurs ne relevaient aucunement du critère esthétique. Dès que la vanité de certains de ceux-ci eut permis à un tel critère de trouver prise - ce qui ne tarda guère - l'opération était faussée et, pour comble, "l'état de grâce" qui l'avait rendue possible était perdu.
> De quoi s'agissait-il donc? De rien moins que de retrouver le secret d'un langage dont les éléments cessassent de se comporter en épaves à la surface d'une mer morte. Il importait pour cela de les soustraire à leur usage de plus en plus strictement utilitaire, ce qui était le seul moyen de les émanciper et de leur rendre tout leur pouvoir.[35]

Étonnamment, Breton parle d'un «état de grâce» lié à des produits hors des critères esthétiques. Il s'agit de soustraire les mots aux usages utilitaires qui les dénaturent et sans

doute les polarisent. Seul le jeu inutile émancipe les mots du pouvoir du quotidien, des habitudes sémantiques et autres. Les jeux de mots divers dont Duchamp a émaillé son oeuvre ont d'ailleurs cette qualité d'être assez inutiles. Beaucoup ont un contenu grivois ou sexuel ou érotique. Il courtise l'interdit, mais d'une façon moins dramatique et pathétique que Bataille qui, par rapport à lui, ressemble à une femme au bord de la crise de nerfs. À la limite du canular, sinon franchement tel pour certains, il jette le soupçon sur tout par sa distance, sa capacité de jongler avec les mots, les matières et autres, d'entendre, pour son plaisir, d'autres mots dans les mots. Étant donné la matérialité phonique et alphabétique de la langue celle-ci peut être engrossée de toutes sortes de significations interdites et souvent grivoises ou qui réfèrent d'une façon plus ou moins explicite à l'érotisme et ces sous-entendus minent anarchiquement l'esprit de sérieux.

---

[1] - Cité par Arturo Schwarz in *La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*, Éditions Georges Fall, Paris, 1974, p 45.

[2] - *Idem.*

[3] - Jean-Michel Varenne, Zéno Bianu, *L'esprit des jeux*, Albin Michel, Paris, 1990, chapitre IX: Jeux de mots, jeux d'esprit, pp. 211-246. Pour plus de simplicité, je n'utilise que leur définition des différents jeux de mots. Duchamp joue à d'autres jeux: la roulette et les échecs où on le trouve sur l'équipe de France.

[4] - *Idem* p. 213.

[5] - Pour un tour concis et excellent des jeux de mots duchampiens voir l'*Introduction* au chapitre II par Sanouillet in DDS, p. 145-149.

[6] - *Marchand du sel écrits de Marcel Duchamp*, collection 391, Le terrain vague, Paris, 1959, 231 pages.

[7] - Voir de Jean Starobinski, *Les mots sous les mots, Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, Paris 1971, p. 29.

[8] - *Idem* p. 150-151 où de Saussure écrit: «(...) plus le nombre des exemples devient considérable, plus il y a lieu de penser que c'est le jeu naturel des chances sur les 24 lettres de l'alphabet qui doit produire ces coïncidences quasi régulièrement».

[9] - Sur ce sujet voir plus haut le chapitre Contradiction et 4e dimension.

[10] - DDS, p. 39.

[11] - Il s'est avéré que certaines anagrammes trouvent échos entre elles et résonances partout dans l'œuvre que nous connaissons, objets, textes et gestes. Certaines sont plus intéressantes parce que nous avons un contexte dans lequel elles créent une résonance significative. Voici la liste des anagrammes complètes françaises et anglaises. D'abord, en combinant Marcel, on a sept anagrammes complètes en français: *macler, merlac, carmel, calmer, clamer, lacmer, lemarc et reclam.* Avec la transformation du c en s, que Duchamp a déjà acceptée dans le passage de *cel* à *sel*, on a aussi des anagrammes complètes: LARMES, et, en anglais, les suivantes: realms et slamer qui, en argot américain, veut dire prison. Les lettres «MARCELDUCHAMP» donnent ainsi toutes celles de «pharmacie» moins le i. C'est ce que Picabia avait peut-être découvert pour lui-même avec le dessin qu'il a

intitulé **Pharmacie DuchampS Transatlantique** où la distribution des lettres PHMARCIE DUCHAMP avec un *a* souscrit entre le H et le M. Il y a aussi une flèche qui invite à changer le R de place, à la rencontre du *a* souscrit pour faire PHARMACIE. Par une autre méthode permutative, il est assez facile de composer des mots en utilisant les lettres d'un jeu de scrabble. Voici quelques transformations de *marcelduchamp* trouvés en ne laissant aucune lettre de côté: *duc mal camphré; dur champ maclé; placer much mad; dump lac charme; md lampa cruche;percha clam mud; md clama pruche; clam drachme pu; clamp du charme;* etc. Nous avons regroupé à l'Appendice E et F les anagrammes de MARCEL, MARSEL et MARCELDUCHAMP.

[12] - Ou encore, de la même façon qu'à la note 43: *muai aplatir malice baisers ramenées semée; prière salée clamai tribune massée mais âme; tissée mise bramera ale amies nier mea culpa; salami bain camera plumée ratissée remisée;* etc. En fait, en continuant dans ce sens, rien ne dit que nous ne pourrions pas trouver une expression claire qui se cacherait dans ce titre étrange et contradictoire. Cette méthode est difficilement exhaustive car 37! c'est beaucoup de combinaisons.

[13] - Entretiens, p. 118. Sélavy fait aussi *évalys* ce qui pourrait faire avec les deux précédents: *éros et valise* ou *oser et valise* que l'on retient à cause de la **Boîte en valise**, qui contient le musée résumé en miniature de ses œuvres.

[14] - Voir Notes, no 208 à 289 pour plusieurs exemples de jeux de mots et d'anagrammes.

[15] - Lettre à Jehan Mayoux, du 8 mars 1956, publiée dans son livre: *La liberté une et divisible. Textes critiques et politiques*. Ed. Peralta, Ussel, 1979, p. 95-96 (en transcription) et p. 97-98 (en fac-similé). Cette lettre m'a été communiquée par André Gervais, qui travaille maintenant depuis plusieurs années à une édition des lettres et des interviews de Duchamp.

[16] - J'ai pu consulter l'*Almanach Vermot* 1901, et l'almanach Hachette 1910, 1914, 1917, 1918. Ce genre d'édition n'a pas tellement évolué au cours de la période qui nous concerne puisque les pages que Michel Sanouillet reproduit dans son article du Catalogue de la rétrospective de Philadelphie sont pratiquement identiques à celles de 1901. Voir Marcel Duchamp and the French Intellectual Tradition, in *Marcel Duchamp*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1979, p.50-51. Et Michel Sanouillet donne l'Almanach Vermot comme source d'un certain esprit dans l'humour de Duchamp, tout près du rire populaire rabelaisien., p.53.

[17] - Cf. la fin de la note suivante.

[18] - Notes, no 266. Voir pour les traductions le texte des notes 266 et 267 à l'Appendice D.

[19] - J'en présente ici quelques-unes: "Abominables fourrures abdominales". DDS, p. 154 "La différence entre un bébé qui tète et un premier prix d'horticulture potagère est que le premier est un souffleur de chair chaude et le second un chou-fleur de serre chaude". *idem.* "A charge de revanche; à verge de rechange". *idem.* "Un mot de reine; des maux de reins". DDS, p. 155 "Du dos de la cuillère au cul de la douairière" DDS, p.156.

[20] - DDS, p. 153.

[21] - L'exemple canonique étant la fameuse série de Brisset: "Les dents, la bouche. Les dents la bouchent. L'aidant la bouche. L'aide en la bouche. Laides en la bouche. Laid dans la bouche. Lait dans la bouche. L'est dam le à bouche. Les dent-là bouche." Cité par Sanouillet dans son introduction aux jeux de mots duchampiens in DDS, p. 147. A l'oreille et sans contexte adéquat, les syllabes "les dents, la bouche" peuvent être comprises ou entendues différemment par quiconque comme un des éléments de la série qui la suit. Entendues hors contexte, elles rendent un son semblable. Par contre, dès qu'elles sont lues, elles rendent un sens non seulement différent mais aussi un son, cette fois-ci, légèrement nuancé qui n'est, dans certains cas, plus tout à fait le même, par exemple: les dents, laides en, l'est dam.

[22] - Cf. l'introduction de Foucault à son édition des textes de Brisset.

[23] - DDS, p. 173.

[24] - DDS, pp. 173-174.

[25] - C'est une confusion entretenue, par exemple, dans le catalogue de l'exposition de Duchamp au Musée national d'art moderne (p. 23), mais aussi par son ami Robert Lebel qui déclare, dans son livre sur lui au sujet d'un texte écrit après une excursion en automobile avec Apollinaire et Picabia en 1912,: «Ses idées s'enchaîneront à partir de jeux de mots, selon une courbe qui n'empruntera plus rien à la logique

commune, mais le ton restera celui d'une imperturbable conviction dialectique. Là encore se noue l'analogie avec Roussel (auquel il faudrait joindre l'éblouissement de Brisset), bien que Duchamp se garde de leur volubilité» in *Marcel Duchamp*, Pierre Belfond, Paris, 1985, p. 52. (texte d'abord publié en 1959). Voici un extrait des *Entretiens* à ce sujet: «P -Vous sembliez assez apprécier les jeux du langage à cette époque? M -Ça m'intéressait, mais d'une façon très légère; je n'écrivais pas. P -C'était l'influence de Roussel? M -Oui sûrement, quoique tout cela ne ressemble guère à du Roussel, mais il m'avait inspiré l'idée que, moi aussi, je pouvais essayer quelque chose dans ce sens-là ou plutôt dans cet anti-sens. Je ne connaissais même pas son histoire, ni comment il explique dans un opuscule sa manière d'écrire. Il raconte que, partant d'une phrase, il faisait un jeu de mots avec des sortes de parenthèses. Le livre de Jean Ferry, qui est remarquable, m'a beaucoup éclairé sur la technique de Roussel; son jeu de mots avait un sens caché, mais pas au sens mallarméen ou rimbaldien, c'est une obscurité d'un autre ordre.» *Entretiens* pp. 69-70. On voit que Duchamp retient le non-sens dans les apparences au théâtre rousellien et non le procédé qu'il avoue ignorer. Ceci est souligné également par Sanouillet à l'article cité en note no 31, plus haut.

[26] - Duchamp parle en effet de son "penchant pour l'allitération". DDS, p. 191

[27] - DDS, p. 157 pour le premier et p. 160 pour le dernier.

[28] - DDS, p. 255. Voir également, datant de la même période, ces textes de même facture énigmatique: **The** (octobre 1915), **Peigne** (février 1916), sur lequel il y a une inscription qui n'est pas de la plus grande évidence, **A bruit secret** (Pâques 1916), **Apolinère Enameled** (1916-1917) **Recette** (1918) et **SURcenSURE** (décembre 1939), qui possèdent des phrases à la même qualité incompréhensible. Ces textes sont regroupés dans l'Appendice C.

[29] - *Marcel Duchamp Catalogue raisonné*, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1977, p. 85.

[30] - Arturo Schwarz, *Marcel Duchamp*, Éditions Georges Fall, Paris, 1974, p. 227.

[31] - Voir le chapitre sur Duchamp et la permutation des sons.

[32] - Pour ceci et ce qui suit voir Walter Conrad Arensberg: Poet, Patron, and Participant in the New York Avant-Garde, 1915-20, *The Philadelphia Museum of Art Bulletin* **76**, no. 328 [Spring 80], 24-27. Aussi en Appendice C, présenté par Naumann le texte du dernier poème de Arensberg qui fut suivi, le restant de sa vie, par une longue et passionnée recherche anagrammatique de cryptographie chez Dante, Bacon et Shakespeare. Pour cela, voir Francis N. Naumann, Cryptography and the Arensberg circle, *Art Magazine* 51, no 9 mai 1977, p.127-133.

[33] - Voir le chapitre Contradiction et 4e dimension.

[34] - Voir au sujet du générateur d'énoncés aléatoires notre article Esthétique littéraire et informatique aléatoire, *Horizons philosophiques*, volume 3, no 2, printemps 1993, Longueuil, pp. 77-88.

[35] - André Breton, Du surréalisme en ses oeuvres vives (1953), in *Manifeste du Surréalisme*, collection folio essais, Gallimard, Paris, 1985, p.165-166.

Chapitre VIII CONCLUSION - LA DISPERSION DU MULTIPLE

Duchamp s'organise pour ne pas être totalisable ou difficilement. Cependant, bien que la contradiction à outrance ne semble pas l'être au premier abord, une fois replacée dans le cadre de la paraconsistance et des recherches de Priest, Routley et Normand, elle acquiert une consistance formelle avec une axiomatique précise. Dans ce sens, comme nous l'avons vu à l'avant-dernier chapitre, il y aurait une forme générale assez abstraite des objets duchampiens et de leurs relations correspondant à un formalisme plus large et incluant la contradiction. Mais, ceci étant purement formel, ne justifie en rien les choix d'objets comme un tabouret assemblé à une roue de bicyclette ou un égouttoir plutôt qu'autre chose. Pour expliquer ces choix d'objets à relations paraconsistantes, il faut référer à d'autres principes qui sont ceux de la sensibilité à la beauté d'indifférence dans le domaine de la production en série d'objets manufacturés, des décisions du hasard, de l'humour, de l'onirisme ou de l'érotisme. Il y a aussi le machinisme et sa précision exacte.

La façon dont les objets d'art sont tenus pour beaux varie énormément selon le temps et le lieu. Sur un vaste plan de la multiplicité et de la variété des formes, le beau occupe certaines régions significatives que l'on repère facilement au cours de l'histoire de l'art dans les oeuvres, par exemple, de peintres de la Renaissance comme Pierro della Francesca, Mentegna ou Raphaël. Ils font un rendu anatomique, des paysages, de la draperie et des tissus fastueux le tout en perspective et le plus souvent lié à une symbolique judéo-chrétienne ou antique. Ou plus près de nous, les impressionnistes Monet, Pissaro, Sisley et Renoir ont une certaine communauté de style. Il y a des régions

de ce plan qui sont abstraites ou non représentatives et où la beauté n'a plus le même sens comme dans les tableaux de Kandinsky, de Malévitch et de Miró. Et dans ces régions non représentatives, il y a des sous-ensembles gestuels qui incluent la spontanéité du geste et des sous-ensembles formels dans lesquels le geste se soumet à des règles précises de fabrication: usage d'instruments de précision, de projections ou de traçage de formes géométriques élémentaires. Une autre région de ce plan recueille les lettres et les mots. Bien sûr, ces trois régions peuvent s'entrecouper deux à deux et toutes ensemble. Autrement dit, il y a des objets d'art qui manifestent les trois aspects du visible que sont le figuratif, l'abstrait et l'énonciatif. Le **Grand Verre** en est un exemple de ces trois aspects si l'on se souvient que les notes des trois boîtes sont faites pour être consultées avec le **Verre**.

La région non représentative, ce qu'on appelle aussi la peinture abstraite[1] est constituée de formes qui ne réfèrent qu'à elles-mêmes par le fait qu'elles aient été voulues abstraites ou reconnues comme pur rapport formel par le peintre. S'il advenait qu'on trouve un objet du monde semblable à une peinture non représentative, on se trouverait à l'avoir déplacé dans la région représentative. C'est un peu ce qui arrive quand on repère une photographie de neurones qui ressemble étrangement à un Jackson Pollock. Le tableau abstrait ne saurait être comme une fenêtre sur le monde, puisqu'il n'ouvre pas sur un objet du monde mais sur lui-même. Dans le tableau abstrait, il n'y a pas cette référence à un original parce que le tableau est l'original. Le tableau abstrait manifeste à sa surface, sur son plan, des formes pures et leur symbolisme, des couleurs, des textures. Et la région énonciative de même varie entre l'énoncé sobre et la calligraphie.

Sur le plan formel de son apparence visuelle, le **Grand Verre** est organomorphe et mécanomorphe. L'organomorphie de sa partie supérieure n'est pas particulièrement représentative à l'opposé de la partie inférieure où les objets sont clairement reconnaissables en perspective et mécanomorphes. Et cette dernière qualité, Duchamp ne la manifesta pas seulement dans la **Broyeuse de chocolat** mais aussi avec certains readymades comme la **Roue de bicyclette** ou l'**égouttoir**. En ce sens, il appartient à la région représentative, surtout si l'on pense à **Étant donnés** qui donne l'apparence d'une femme nue en trois dimensions. Mais quelques oeuvres près de l'orphisme appartiennent à la région abstraite entre autres celle intitulée **Le roi et la reine entourés de nus vites** et celle qui représente un réseau d'étalons de stoppages intitulée **Réseaux des stoppages**. Dans beaucoup d'oeuvres il joint une inscription ou le titre de l'oeuvre. Il y a donc là un aspect énonciatif clair. Et dans la mesure où les notes sont partie intégrante du **Grand Verre** celui-ci appartient à cette région énonciative qui couvre la forme des lettres et des signes de même que leur sens. Par exemple, on aura quelques oeuvres qui comportent des inscriptions: l'**Obligation pour la roulette de Monte Carlo**, la carte postale qui représente la Joconde et son inscription «LHOOQ», **À bruit secret**, sur lequel il y a des phrases incompréhensibles, **Apolinère Enameled**, sur laquelle il y a une autre phrase insensée, **Belle Haleine Eau de voilette**, etc.

Les formes elles-mêmes sont constituées de plans reflets, de gouffres et de sources de lumière. Les gouffres absorbent la lumière et c'est noir. La source possède différentes intensités et couleurs. Les plans reflets vont de la bordure des gouffres jusque près des sources qui les trouent et ils reflètent soit comme des miroirs teintés ou non, bons ou

mauvais, soit comme des surfaces d'une certaine couleur qui sont en fait les gouffres de certaines longueurs d'onde et la source de certaines autres que l'on voit. Dans ce sens, tous les objets du monde qui ne sont ni gouffre ni source sont des miroirs plus ou moins spécialisés dans une couleur ou une réflexion. La transparence du verre fait un effet de gouffre puisque le regard le traverse mais c'est aussi un plan-reflet sélectif dans sa partie peinte et, dans sa partie vierge, il permet de voir sur le mur derrière le regardeur. Ce dernier aspect est encore plus accentué dans les formes des **témoins oculistes** qui sont des miroirs.

Duchamp travaille à se constituer un regard qui voit en deçà et au delà des couples d'ensembles régionaux beauté/laideur d'une certaine mimésis. En "choisissant" un readymade, il cherche à faire preuve de cette indifférence esthétique. Son regard cherche à être celui que l'on jette sur le champ des possibles plus que sur tel ou tel objet faisant partie de ce champ des possibles. Et l'exemplaire de ce champ des possibles pose quelques problèmes à son exigence. Car il veut trouver un objet possible qui ne soit ni l'un des meilleurs ni l'un des pires comme on l'a vu dans le cas de la **sculpture d'adresse**. Il déclare même que de satisfaire une telle exigence est difficile d'autant plus qu'avec le temps les readymades perdront cette qualité anesthétique pour passer dans le goût des regardeurs, jusqu'à devenir avec les artistes néo-dadas et pop une tendance qui a duré quelques années et cela du vivant même de Duchamp. De cette façon, les readymades perdent leur référentialité au pur possible que d'autres artistes rouvriront peut-être, mais cela n'a pas été le cas des artistes que nous venons de mentionner qui sont rapidement devenus populaires. Ce phénomène de changement graduel dans les évaluations

esthétiques est très évident si l'on porte le regard sur l'histoire des idées plastiques et esthétiques. Duchamp était conscient de la chose. Ce qui veut dire qu'une oeuvre va provoquer un certain choc à son apparition puis, avec le temps, cette valeur de choc va en s'amenuisant à mesure qu'elle pénètre dans l'histoire de l'art. Rétrospectivement et sur un assez grand laps de temps, ce goût des regardeurs semble passablement arbitraire et changeant. Mais il est très clairement arbitraire à l'égard de l'absolu.

C'est sans doute pour cette raison que Duchamp a dispersé et différé la publication de son oeuvre en morceaux jusqu'en 1980 pour contrer cet effet d'érosion et de transformation du goût. Le hasard de la dispersion matérielle dans une boîte est déjà stabilisé en lecture et en édition c'est-à-dire en un ordre séquentiel, par les éditeurs Schwarz, Sanouillet, Peterson, Paul Matisse. Cet ordre a été entériné par Duchamp lui-même quand il a contribué en compagnie de Sanouillet à l'édition de *Marchand du sel.* On oublie souvent que ces boîtes ont été voulues comme amas de notes.

Le point de regroupement des notes relie le **Grand Verre** à certains concepts amenés par les commentaires de Duchamp et les interprétations de ceux qui se sont penchés les premiers sur la question comme Breton, Suquet, Lebel, etc. Quand on les extrait de la boîte, on leur donne un ordre séquentiel au fur et à mesure. Les séquences d'ordre de lectures possibles des notes sont une factorielle décroissante du nombre de notes si on mélange les trois boîtes. Il en va ici comme pour les deux **Erratum musical** (3 séries exemplaires sur 25! et 16 séries exemplaires sur 89!), mais en plus complexe puisque la permutabilité des 3 boîtes réunies est 143! c'est-à-dire 3,85437071718e+247

ordres de lectures possibles. C'est un nombre assez grand et encore une fois incompressible. Pour cette raison, une séquence et un ordre sont repris depuis Breton et ensuite par Suquet et il est représenté grâce à un schéma devenu classique et fondamental paru dans **Le miroir de la mariée** en 1972. On y trouve une certaine reconstitution d'objets que Duchamp n'a pas exécutés sur le **Verre** mais qui sont présents dans les notes et les dessins comme le «combat de boxe» ou le «soigneur de gravité». Plus tard, Duchamp fera un dessin du **Grand Verre** dans lequel il ajoutera une montagne ou des fils électriques et leurs poteaux intitulé **Cols alités**. Un diagramme fait par Hamilton, reproduit dans le catalogue de la rétrospective de Duchamp à Baubourg, s'accorde assez bien avec celui de Suquet mais inclut des éléments du verre qui n'en font pas partie dans le schéma de Suquet, par exemple une «sculpture de gouttes» ou le «réservoir d'essence d'amour». Dans l'ensemble, il y a clairement depuis le schéma de Suquet une stabilisation dans la distribution des notes éparses grâce à une relation claire pour tous les objets représentés sur le **Verre**.

Une lecture est justifiée si elle satisfait le lecteur et certaines règles de cohérence. Elle est un ordonnancement des Notes et des éléments du **Grand Verre** autour des concepts de la lecture ou d'une idée directrice. Par exemple, Arturo Schwarz, avec quelques autres, établissent des points de convergence entre le **Grand Verre** et les notes avec des concepts qui viennent de l'alchimie, de Duve fait de même avec la psychanalyse, Henderson et Adcock avec la géométrie à quatre dimensions, Octavio Paz avec l'Orient et le symbolisme, Gervais avec la permutation ludique, etc. Les lectures de Breton, de Suquet, de Schwarz, de Lebel, de Clair, de Lyotard, de Paz, de Gervais, de de Duve, de

Henderson, de Adcock, etc. chacune est une coupure du plan des lectures possibles. Il s'agit de constituer des séquençages dans les notes à la lumière du **Grand Verre** et de ses éléments et du reste de l'oeuvre en un ensemble, le tout vibrant en résonance avec le monde esthétique et social-commercial autour ou avec des éléments de la culture déjà connus qui servent à expliquer.

Plusieurs types d'ordres sont possibles entre les éléments et les notes. Comme on l'a vu au chapitre sur les infinitifs, il y a d'abord trois grands types d'ordres. D'abord un ordre archipélagique avec plusieurs hégémonies locales éparses qui est, selon nous, l'ordre le plus probable chez Duchamp. Ensuite, il se trouve un ordre aléatoire auquel, par différents dispositifs que nous avons vus, Duchamp trouve intérêt. Enfin, il y a un ordre moniste c'est-à-dire par inclusions ou emboîtements successifs dans un grand ensemble clos. Nous ne croyons pas que Duchamp soit ordonné de cette façon puisqu'on ne voit pas comment «un sérialisme irrationnel» puisse être réductible à l'unité.

Dans les faits, les boîtes et les notes ont été dispersées aussi dans le temps et la séquence d'écriture des notes n'est chronologiquement repérable qu'en gros seulement. Les commentateurs s'entendent pour faire osciller la date de confection des notes entre 1912 et 1923. Quelques-unes sont datées, mais les autres ne peuvent l'être avec certitude qu'avec les publications de son vivant c'est-à-dire 1914, 1934, 1959, 1966, et celle de sa mort en 1968. Ceci fait une distribution possible de l'écriture des notes sur 54 ans parce que certaines ont été écrites en 1912 date où Duchamp se tourne vers son grand projet. Il faut ajouter les réserves d'Adcock à propos des dates puisque selon lui Duchamp aurait

déclaré à Schwarz et à Sanouillet avoir recopié des notes dont certaines de mémoire. Dans l'ensemble, les travaux et la rédaction des notes liés au **Grand Verre** occupent Duchamp de 1912 à 1968. Mais pour les lecteurs, la séquence est plus longue puisqu'on a vu paraître encore des notes en 1973 et 1980. Donc on observe une importante dispersion temporelle des notes pour les regardeurs qui s'étend au moins à partir de 1914, ce qui veut dire sur 66 ans.

8.1 DISPERSION SELON DEUX LIGNES DISPARATES ET RÉCURRENTES

L'oeuvre de Duchamp est un composé de divers types d'éléments locaux liés sur le vide. Différentes liaisons apparaissent: algébrique, géométrique, permutative, archipélagique, aléatoire ou sérielle. En un mot, on oscille entre une suite de disparates que Duchamp appelle un «sérialisme irrationnel» et une suite homogène de copies. Cela pourrait bien être une application de la science des exceptions de Jarry mêlées aux machines de Roussel? Le «roman néo-scientifique» de Jarry fut publié en 1911 et on a vu que Duchamp a été présent à une représentation de la pièce de Roussel intitulé *Impressions d'Afrique* en 1912, tout juste avant son départ pour Munich où débutera l'immense travail sur **La Mariée mise à nu**[2]. Bien qu'ayant une certaine parenté, les machines de Duchamp ont leur propre originalité, entre autres, d'apparaître dans un monde artistique et non uniquement littéraire.

La dispersion et la suite des similaires sont les deux aspects du multiple en art.

Dans un cas, "multiple" référera à des disparates, à des objets différents et de provenances diverses. Et ces objets il faut les penser dans le sens le plus général du terme. C'est l'aspect écartement entre objets. On retrouve cet aspect en géométrie, comme le souligne Jouffret auquel Duchamp réfère explicitement[3], car le géomètre peut considérer aussi bien les objets eux-mêmes que les écarts qui les séparent.

> Le géomètre conçoit l'espace divisé en une infinité de *tranches infiniment minces* qu'il appelle des *plans*, celles-ci en une infinité de *bandes infiniment étroites* qu'il appelle des *droites*, et celle-ci en une infinité de *segments infiniment courts* qu'il appelle des *points*. Quelques fois, ce qu'il appelle *plans*, *droites* et *points*, c'est, non pas les *tranches*, les *bandes* et les *segments* eux-mêmes, mais les *séparations*, dénuées de toute espèce d'épaisseur et de réalité, que sa pensée voit entre eux, les divisions ou ces séparations, il en fait autant d'êtres particuliers qu'il écarte les uns des autres, avec ou sans les choses qu'ils contiennent; il les déplace de toutes façons et les entrecroise à sa guise; il les peuple de figures créées par son imagination, liées entre elles par des lois dont il devient lui-même l'esclave.[4]

Cette citation est intéressante puisqu'elle permet d'observer la conception que se fait de l'espace un géomètre qui est aussi une source de réflexion pour Duchamp. En même temps, elle montre une manière d'exposer et de penser qui n'est pas du tout duchampienne. Ainsi, elle nous fait mesurer un écart entre le discours du géomètre et celui de Duchamp. Rares, en effet, les notes de Duchamp qui ont cette clarté. Cette citation se termine sur un accent qui n'est pas, non plus, stirnérienne. Être lié par «des lois dont il devient lui-même l'esclave» est trop contraignant pour ce genre d'esprit anarchiste. Il n'empêche que c'est une source de Duchamp et que celui-ci considérait l'écart comme une opération. Il est probable qu'il se soit mis à écarter sous une certaine

influence de Jouffret mais à sa manière. Nous allons revenir plus bas sur l'influence de Jouffret.

Dans un autre cas, "multiple" référera à "maintes fois la même chose" en suites homogènes plus ou moins longues. C'est l'aspect numérique du multiple, la dispersion répétitive que nous avons appelé le pluralisme de répétition. Quand il ne disperse plus, Duchamp répète le mieux possible. L'objet lui-même se dédouble en une série plus ou moins restreinte de quelques exemplaires que seront les readymades, les Boîtes, les éditions à petits tirages, etc. Même que deux copies du **Grand Verre** ont été autorisées et signées par lui.

> J'ai acquiescé à ces premières copies dès que j'en ai entendu parlé. Elles devaient donc correspondre à ce que j'attendais. Ayant toujours été gêné par le caractère d'unicité décerné aux oeuvres d'art peintes, j'ai vu là une solution proposée par d'autres à mon besoin de sortir de cette impasse et de rendre aux *ready-mades* la liberté de répétition qu'ils avaient perdue.[5]

On le voit, Duchamp n'est pas intéressé à l'unicité des oeuvres d'art. Et la **Boîte Verte** contient les deux sens du multiple. Elle est un regroupement de disparates et une suite de semblables puisque, selon toute vraisemblance, il en aurait fait 300 copies. Répétition de différentes oeuvres, la **Boîte en valise** est le musée personnel qui en regroupe, sous forme de reproductions, un bon nombre toutes exécutées avant 1940. Ceci lui a demandé six ans de travail. C'est un autre exemple de regroupement disparate, en 300 exemplaires aussi.

8.2 DE QUELLES FAÇONS L'OEUVRE DE DUCHAMP EST-ELLE DISPERSÉE?

Duchamp se disperse de plusieurs façons. Son insistance sur la contradiction maintenue est un signe assez clair puisque les arguments possibles se dispersent pour ou contre sans que l'un ne puisse faire taire l'autre. Les mots coulent sur les réalités avec le «nominalisme littéral». Une autre expression de Duchamp accentue encore le sens de la dispersion: son «sérialisme irrationnel» porte très facilement l'esprit vers le pluralisme, car une suite d'objets sans *ratio*, sans rapport est une dispersion. Dans un autre esprit, son rejet du mot «être» ne laisse qu'une plage de morceaux épars et donne peu de prise à une interprétation moniste et totalisante. La fumée de cigare, le gaz et l'«électricité en large» poudroient dans l'espace.

Ce n'est pas tout. Nous avons déjà vu la filiation anarchiste à Paris avec Stirner, Mallarmé et Jarry à quoi nous devons ajouter l'usage du hasard qui crée des écarts entre les mots, les notes de musique et le choix des objets. La multiplicité des infinitifs et des expériences en pensée montre une irréductibilité étale. Et quand Duchamp privilégie le nombre trois comme valant tous les autres il se trouve à prendre le premier des nombres premiers qui soit impair. 2 étant le premier et le seul des nombres premiers qui soit pair, trois est le symbole, en quelque sorte, de l'infinité des autres nombres premiers qui sont tous impairs[6]. On a encore ici une association claire à une longue suite.

Le **Grand Verre**, avec toute sa complexité dispersée dans les notes et sur sa

surface, l'est aussi avec ses diverses expériences préparatoires. C'est le grand oeuvre éclaté. Un des principes de dispersion est dans la contradiction du goût et ensuite dans la contradiction du choix précédent ou encore dans un écart par rapport à lui. Deux autres principes de dispersion sont sans aucun doute le hasard et les caprices de l'amusement qui sont des façons de mettre une distance entre des éléments. Duchamp joue aussi avec les mots comme avec un jeu sans règle, il permute et jongle. Dans un mot, il en trouve un autre qui n'a aucun rapport avec lui sinon par cette façon d'être issu d'une manipulation formelle. Il a inventé sa manière de trouver un motif sous la forme de la quête d'un readymade. Celle-ci se fait à tout loisir. Et tout ça se laisse difficilement rabattre sur une seule idée qui le totaliserait. Cette impossibilité est un argument en faveur de la thèse qui veut qu'il soit multiple et pluraliste.

Admettons qu'à l'inverse nous cherchions dans l'œuvre de Duchamp là où il est le plus intégré et le plus cohérent! Donc là où il ne serait pas pluraliste ni dispersionniste, si l'on permet ce mot trop long. On trouve vite dans les notes sur la quatrième dimension qui, dans l'ensemble, paraissent en 1966, même si elles avaient été écrites à partir de 1912, des phénomènes importants de démultiplication des objets, c'est-à-dire du multiple de répétition. Voici, selon Jouffret, la définition de la quatrième dimension appelée, selon son expression, «étendue»[7] dans sa relation à la troisième appelée «espace» qu'elle démultiplie infiniment:

> Nous appellerons ÉTENDUE l'ensemble que forment ces espaces en nombre infini, et qui est leur contenant comme chacun d'eux est le contenant d'une infinité de plans, chacun de ceux-ci le contenant d'une infinité de droites, chacune de celles-ci le contenant d'une infinité de points. Rien

> n'empêche de considérer l'étendue comme étant englobée à son tour dans un champ à cinq dimensions, et ainsi de suite indéfiniment.[8]

Nous savons que les mathématiciens ont pensé des espaces à une infinité de dimensions e.g. les espaces de Hilbert. Ceux-ci font sans doute paraître les relations entre les premières dimensions comme un jeu d'enfant (pour un mathématicien). Ce qu'on observe c'est qu'une dimension dans sa relation avec celle qui la suit immédiatement se trouve comme compressée infiniment et c'est ce que Duchamp avait compris à la lecture de Jouffret. Celui-ci déclare dans l'introduction de son livre: «Nous voudrions surtout que le lecteur se pénètre bien de ce dernier point, c'est-à-dire de la *conception de l'espace comme élément infinitésimal de l'étendue*.»[9] Ce serait une bonne méthode mentale pour penser la clôture de la deuxième et de la troisième dimension. Si Duchamp parvient à se donner l'équivalent de ce point de vue de la quatrième dimension, ce qui sera un des buts de plusieurs peintres de cette époque, il se trouvera à rendre le tridimensionnel, et à plus forte raison le bi-dimensionnel insignifiant de petitesse. Comme Jouffret le dit:

> Telle est la *conception des champs successifs*. Chaque champ procède du précédent par une amplification de plus en plus grandiose. Infiniment grand relativement à celui-ci, il est infiniment petit vis-à-vis de celui dans lequel il est englobé; sans limite, suivant chacune des dimensions dont il est doué, il n'est plus qu'une chose évanouissante suivant une dernière qui lui fait défaut et qui existe en dehors de lui.[10]

Presque toutes les notes qui s'inspirent de la quatrième dimension sont apparues en 1966 donc bien après tout ce débat qui s'était engagé chez les peintres européens du début du siècle. Une bonne part concerne les rapports entre les objets et les dimensions. Plusieurs notes de cette publication auraient donc, dans l'ensemble, la cohérence de la

géométrie. Mais Duchamp ne semble pas du tout les percevoir comme un tout cohérent, car à propos de *À l'Infinitif*, au cours d'une interview avec Siegel, il déclare à leur sujet:

> They were jottings, you see, on a piece of paper. Whatever idea came to me, I would put it on a piece of paper, any piece of paper, so those papers have all kind of shapes. They are general, without any destination to speak of, just an idea that comes to you when you dream a bit or read and I put them down for eventual use if necessary.[11]

Ce qui montre assez leurs interrelations en un jeu libre. Mais Craig Adcock voit autrement ces notes: «Both the *Large Glass* and *Étant donnés*, are essentially major "sections" and the secondary works minors section, of an *n*-dimensional polyptyque. The notes explain how these various "section" are "hinged" together into an *n*-dimensional schema.»[12] Si Duchamp fonctionne avec dispersion en utilisant la contradiction, le hasard et la scission recontinuée, il est difficile de penser que sa dimension générale soit de la 4e ou de la 5e ou encore de la n-ième dimension. Ces relations entre dimensions, même si Duchamp semble s'y arrêter, sont très et trop clairement ordonnées. Nous croyons plutôt que la question des dimensions est un morceau cohérent, dans son propre ordre, qui vient avec le reste qui n'a pas cette même cohérence. La géométrie à quatre dimensions est une partie de l'oeuvre et non l'espace ou l'étendue dans laquelle l'oeuvre de Duchamp se déploie. Ce qui veut dire que l'hypothèse selon laquelle Duchamp est un polyptyque à n dimensions ne saurait être qu'une métaphore. Adcock ne peut avoir raison que s'il s'agit d'exprimer succinctement les sources géométriques de Duchamp. Les jeux de mots et les pointes d'ironie ne peuvent pas être rapportés à des espaces géométriques au sens propre. Il en va de même pour l'érotisme. Le hasard ne s'exprime pas très bien non plus en terme de rapports entre des dimensions géométriques. Si on en parle, c'est

sous forme d'image, au sens figuré. L'ordre géométrique chez Duchamp est un sous-ensemble qui manifeste sans doute son amusement à la démultiplication que l'on va retrouver plusieurs fois et il se trouve inclus dans l'ensemble plus vaste et incohérent. Une certaine fascination qui infinitise et distribue. Un archipel d'incohérence avec un sous-ensemble géométrique cohérent pour faire changement et même, pourquoi pas, pour contredire le reste?

Si l'on pense Duchamp dans la dispersion multiple, on comprend son usage de la contradiction à outrance et cette référence au sérialisme irrationnel. Le penser mathématicien et géomètre n'est pas approprié. Par exemple, cette citation de Jouffret, à propos du géomètre et de ses objets, n'est pas dans son esprit, car elle emprisonne dans une forme particulière, si vaste puisse-t-elle être.

> Toutes ces choses, il les admet au sens abstrait, sans être obligé pour cela d'en admettre la réalité concrète, ni même de la discuter; il peut les créer à sa guise à la seule condition de ne pas se mettre en contradiction avec lui-même. Dans ce domaine, il est l'égal de Dieu: "*Quidquid contradictionem non implicat, Deus potest*".[13]

Cette citation de Saint Thomas d'Aquin n'est pas très duchampienne. «Tout ce qui n'implique pas la contradiction, Dieu le peut». C'est d'une grande innocence. Et cela se complique parce que la quatrième dimension se visualise très difficilement et Jouffret de citer Poincaré: «Quelqu'un qui y consacrerait son existence, pou

rrait *peut-être* arriver à se représenter la quatrième dimension.»[14] Ce qui veut dire que les représentations de la quatrième dimension ne sont que des allusions ou des constructions tridimensionnelles ou bi-dimensionnelles de celle-ci selon la fantaisie des

peintres parce que notre cerveau visuel ne fonctionne qu'en trois dimensions au plus. Elles ne sauraient qu'en être des tentatives d'expression. Ces formes approximatives, selon l'idiosyncrasie de chaque peintre, apparurent chez les cubistes d'abord puis chez ceux qui tenteront l'aventure abstraite. Et en effet plusieurs artistes, un peu partout en Europe, se sont essayés au début du siècle à représenter cette irreprésentable quatrième dimension: Picasso, Braque, Metzinger, Gleizes, Raymond Duchamp-Villon, frère de Duchamp, Juan Gris, Kupka que Duchamp connaissait bien, Larionov, Malévitch, Lissitzky, Picabia, etc.[15]. C'est aussi pour cette raison que Duchamp mentionne, dans plusieurs notes, la notion d'«analogisme» alors qu'il essaie de représenter l'étendue et ses objets. «Quel est le sens de ce mot 4e dimension, puisqu'il n'a pas de correspondant tactile, ou sensoriel, comme en ont la 1ere, la 2e, la 3e dimension»[16] se demande-t-il en effet. Même s'il est clair qu'il a lu Jouffret et s'en est inspiré, à partir de 1912, dans plusieurs notes de *À l'infinitif*, on ne peut pas le soumettre au seul espace des géomètres, car à la rigueur géométrique il manquerait au moins l'ironie et l'amusement. La cohérence des relations entre dimensions géométriques n'est pas du même type que celle de **La Mariée mise à nu** et de ses éléments. Duchamp serait cohérent dans son incohérence, selon nous. Alors que la géométrie de son côté, sans cesser d'être ce qu'elle est, ne peut qu'être cohérente dans sa cohérence et il semble que ce serait une chose que Duchamp appellerait le sérieux. Les lois géométriques ne seraient pas assez étirées ou déformées.

Même si nous ne sommes pas en présence d'un schéma général qui permette de penser Duchamp, nous n'en avons pas moins un objet qui a mobilisé son attention. Et cet objet a des caractéristiques que l'on retrouve ailleurs dans son oeuvre. Les réflexions sur

les rapports entre dimensions, et surtout au sujet de la quatrième en relation avec la troisième, montre un type de multiple ou de dispersion qui n'est pas disparate. Il s'agit de l'infinitisation des objets à trois dimensions quand l'on se place mentalement du point de vue de la quatrième. Duchamp s'en donne une représentation grâce à un jeu de trois miroirs dans lequel les objets réfléchis se répètent en longue série et diminuent en s'éloignant vers un point. Pour Duchamp, les images virtuelles des miroirs sont une façon de penser et de visualiser la quatrième dimension.

> Virtualité comme 4e dimension: non pas la Réalité sous l'apparence sensorielle, mais la représentation virtuelle d'un volume (analogue à sa réflexion dans un miroir). Multiplicité à l'infini des images virtuelles de l'objet à 3 dimensions. Ces images étant les plus petites à l'infini et les plus grandes à l'infini.[17]

Il est intéressant de noter que les readymades participent de cette forme si on considère la série répétitive qu'un objet industriel se trouve à constituer. Car chaque objet industriel est une série dont on ne perçoit le plus souvent qu'un seul élément. Ceci permet de développer une attitude mentale à penser dans les objets industriels la série invisible à laquelle ils appartiennent. Nous avons ici quelque chose de semblable à la «musique en creux» que nous avons vue au chapitre sur la musique. Dans celle-ci il est question d'entendre, par une opération de la mémoire, les notes qui n'ont pas été jouées. Ceci décrit une série perçue par l'oreille accompagnée d'une opération mentale qui en fait une autre qui n'est pas perçue. Du côté des objets industriels, leur longue suite est plus «réelle» que l'exemplaire singulier ici et maintenant, mais elle n'est pas accessible aux yeux. Et penser dans l'exemplaire la série est une façon de s'éloigner du rétinien en ne s'arrêtant pas à la présence tridimensionnelle du readymade produite par les sens mais en

sondant la mémoire qui l'accompagne. On voit donc une relation formelle entre la conception de la quatrième dimension et les readymades. Et comme le readymade est un objet industriel, cette relation s'étend aussi à tous les objets de fabrication industrielle. C'est-à-dire qu'un tel objet peut être accompagné de la visualisation ou de la pensée d'une série d'objets similaires.

Regardons ces formes géométriques et observons comment un multiple s'y manifeste. De même qu'un plan coupe un volume ou qu'une ligne coupe un plan, un objet à trois dimensions coupe un objet à quatre dimensions en deux parties qui s'étendent de part et d'autres à l'infini. Ce qui fait que chaque objet à trois dimensions, autour de chacun, pourrait être compris comme étant une telle coupure dans une étendue à quatre dimensions. Voici ce que Duchamp écrit:

> Dans l'étendue 4 dmsll. 1 corps 4 dmsl. pourra *être tel* que si on *le sectionne* par un espace^3 médian, les 2 parties 4 dmsll. séparées seront symétriques par rapport à cet espace^3 médian. L'indigène 4 dim. percevant ce corps 4 dmsl. symétrique passera d'une partie à la seconde partie en *traversant instantanément* l'espace^3 médian - On peut imaginer cette traversée instantanée d'un espace^3 en se rappelant certains effets de glaces à 3 faces dans lesquelles les images disparaissent (derrière) de nouvelles images.»[18]

On peut dire que le readymade est l'exemple d'une telle coupure. Ainsi la **Roue de bicyclette** est un assemblage de coupures dans deux suites disparates et c'est en même temps un rébus en trois dimensions, car une roue et une selle donnent Roussel. Quand le readymade parvient dans une galerie ou un musée il n'a plus la même qualité d'objet industriel puisqu'il est en passe de devenir un objet d'art avec toute sa singularité. Il ne

peut pas la perdre tout à fait cependant parce que la matière du readymade est un objet industriel extrait d'une série indéfiniment longue et Duchamp ne se gène pas pour nous dire qu'une copie fait le même effet: «Un autre aspect du *ready-made* est qu'il n'a rien d'unique... La réplique d'un *ready-made* transmet le même message; en fait presque tous les *ready-mades* existant aujourd'hui ne sont pas des originaux au sens reçu du terme.»[19] De plus, la raison de leur grand nombre n'est pas dans la structure de l'espace ou de l'étendue des géomètres mais dans le principe de l'économie de marché selon lequel la fabrication du plus grand nombre de produits possibles justifie les revenus en faisant baisser ses coûts de production. Et ce grand nombre n'est pas infini évidemment.

Duchamp s'intéresse à une autre chose qui possède la même structure, c'est-à-dire qui manifeste la relation entre un exemplaire et une suite à laquelle il appartient. C'est la publicité que nous avons déjà vue avec le catalogue de *La Manufacture française d'armes & cycles* qui était le modèle de **La Mariée mise à nu.** Le catalogue devait avoir un assez bon tirage. Il représente une suite de suites parce qu'il manifeste une suite d'objets à vendre plus ou moins apparentés et chacun de ces objets sous forme de gravure, de dessin ou de photo désigne à son tour une suite d'objets homogènes distribués sur le territoire ou amoncelés dans des vastes hangars. Duchamp s'en est inspiré mais ne l'a pas choisi comme readymade. Pour utiliser une image, chaque objet ou chaque message publicitaire est une coupure dans la série qui l'englobe. L'association des objets à 4 dimensions avec les objets industriels, les readymades et la publicité ne saurait être qu'une image parce qu'un objet à quatre dimensions contient une infinité d'objets tridimensionnels, alors que la série des objets produits par la grande industrie est toujours finie, même si elle

représente un nombre assez important, toutes proportions gardées.

Voici comment Duchamp explique la chose à Pierre Cabanne:

> 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 de trois dimensions, que nous voyons froidement, est une projection d'une chose à quatre dimensions que nous ne connaissons pas. C'était un peu un sophisme, mais enfin, c'était une chose possible. C'est là-dessus que j'ai basé "La Mariée" dans "Le Grand Verre", comme étant une projection d'un objet à quatre dimensions.[20]

Cette vision des choses qu'il appelle «un peu un sophisme» rappelle la «musique en creux». Car, pour penser les objets à trois dimensions comme des projections de la quatrième, il faut ajouter mentalement cette dimension supérieure. Ici, on ajoute la longue suite dans laquelle il n'est qu'un élément, là on ajoute par la pensée la suite des notes qui n'ont pas été jouées. Il est clair qu'il avait un faible pour la dispersion sérielle autant que pour une dispersion disparate. Duchamp, dans les notes de *À l'infinitif*, joue à mettre des idées en creux dans les choses en y pensant une dimension de plus. Il pratique à voir en creux la série infinie dont cet objet est la section ou la projection infinitésimale. Et il ne s'en est pas tenu qu'à cette attitude. Il faut se souvenir qu'il a exploré l'inverse ailleurs, car ce qu'il nomme des «cervélités» dans la **Boîte verte** signifie la capacité de ne pas rappeler même le semblable[21], comme on l'a vu dans le chapitre sur la musique.

On peut également faire sur chacun des readymades et des objets du grand commerce cette opération de la mémoire. «My approach to the machine was completely ironic. I made only the hood. It was a symbolic way of explaining what was really beneath the hood, how it really worked, did not interrest me. I had my own system quit tight as a system, but not organized logically.»[22] Ce système dont parle Duchamp n'a pas la cohérence des ensembles logiques ou géométriques. Plus haut, il parlait de sophisme. On voit que cette attention à la géométrie a une torsion ironique. Le multiple ironique en esthétique moderne c'est cette activité qui se déplace sans cesse d'objet en objet et pense en terme de suites. Tout comme le point ou la ligne sont complètement abstraits pour le point de vue de la troisième dimension et ne sont que des vues de l'esprit, de même les objets tridimensionnels le sont pour le point de vue de la 4e dimension[23]. C'est en tout cas suffisant pour sortir du tableau. Et cela correspond à un intérêt pour la multiplication.

Penser les objets en suite comme les readymades ou penser en creux la suite dans les objets quotidiens à l'image de leurs réflexions entre plusieurs miroirs voilà qui intéresse Duchamp et non pas l'unicité de l'objet. Il y a des copies du **Grand Verre** et elles sont signées par Duchamp. C'est peut-être un sophisme mais c'est aussi un jeu formel qui n'est pas trop sérieux. «Humor and laughter–not necessarely derogatory derision–are my pet tools. This may come from my general philosophy of never taking the world too seriously–for fear of boredom.»[24]

Rapporter chaque produit à sa série originaire est une attitude mentale qui opère le passage d'une chose dans une autre. L'objet qui est devant moi passe mentalement dans la

série qui l'englobe et le réduit, tout comme l'objet d'une dimension l'est dans une autre. Ceci vaut pour n'importe quel objet fabriqué en série. On pourrait donc dire que la sérialisation des objets chez lui vient aussi bien d'une influence géométrique que d'un emprunt à la grande industrie. Sans chercher trop loin, et hors de la géométrie encore, on sait qu'il était ouvrier d'art spécialisé dans la gravure qui comporte aussi une possibilité de suites homogènes. Il a travaillé jeune dans une imprimerie qui est bien équipée pour produire les objets allographiques que sont les revues et les livres ou les gravures.

Ceci évidemment n'explique pas tout. N'est pas duchampien n'importe quel exemplaire. Il faut référer à d'autres principes pour justifier le choix des objets dont certains auront la forme qu'on vient de voir. D'abord, celui-ci devra arborer une beauté d'indifférence. On a vu aussi que Duchamp utilise le hasard pour les choisir. Vers quoi se portera-t-il? Dans le cas du **Grand Verre,** il choisira un nu très pudique, une contradiction dans les termes et une immoralité dans l'énoncé (la mariée et *ses* célibataires) qui porte à penser un adultère compliqué. Cette relation mariée/célibataires est très générale et répétitive de même que l'adultère. Elle est liée à la parenté, à l'origine du corps, à l'érotisme, à l'ironie, au bas du corps. Et l'on n'est pas mariée sans des équipements paraphernaux complets.

Les objets de la grande industrie et la publicité se trouvent tous les deux en série chez le marchand et en exemplaire chez le client. Mais la raison du grand nombre de leurs exemplaires est liée à la loi économique du moindre coût et non à la fantaisie d'un point de vue géométrique. C'est d'ailleurs à cause de l'existence de cette loi que, de plus

en plus, les objets autour de nous ont cessé d'être singuliers pour être remplacés par des suites d'exemplaires semblables. Si on avait un principe inverse du genre: «peu importe le coût!», ou «le coût est d'une importance seconde ou tertiaire» est-ce que les objets produits en grandes suites disparaîtraient? Ce qu'on observe en général et depuis un bon bout de temps, c'est-à-dire depuis le début du XIXe siècle, c'est ce principe hégémonique de multiplication des objets qui est lié à un très grand nombre de demandes que celles-ci soient naturelles ou culturelles ou créées de toutes pièces par des années de publicité. Duchamp aurait pu trouver ici un stimulant pour faire des suites d'objets homogènes sans avoir à se référer à la géométrie.

Duchamp choisit dans le cas du **Grand Verre** de faire comme la publicité. Celle-ci est fabriquée en série et le grand nombre est aussi important. Le plus grand nombre de la clientèle cible pour laquelle on offre un grand nombre de produits moins chers. En choisissant d'être à l'image d'un catalogue de manufacture, Duchamp ironise sur cette entreprise de séduction du grand nombre. De plus on peut dire que la suite de représentations publicitaires ne consiste qu'en tant qu'elle pointe vers autre chose, tout comme les notes pour le **Verre**.

Les objets duchampiens sont reliés par plusieurs types de sujets qui ne sont pas logiquement déductibles les uns des autres: le mouvement, l'humour, les expériences en pensée, la géométrie, les relations homme / femme, les travaux sur le verre, le bas du corps, les mots premiers et les exemplaires *ad hoc* que sont les readymades, le plaisir des suites, etc. Ils sont disparates selon le choix de Duchamp. Ce sont des points de

regroupement de certains éléments de son oeuvre par lesquels il a tenté de clore la peinture de son temps en l'intégrant dans un ensemble plus vaste. La peinture avec lui se métamorphose en un objet d'art, en un assemblage ou un collage généralisé de plusieurs ordres disparates.

On peut dire de plusieurs des oeuvres de Duchamp qu'elles se déploient sous deux formes générales: ou bien elles sont composées de disparates et de contraires, ou bien elles sont associées à une suite homogène. Et dans certaines oeuvres se trouvent les deux. Ces oeuvres se dédoublent et se démultiplient en copies ou en suites plus ou moins longues, ce qui formellement peut être noté 1/S ou n/S. Cette notation correspond à plusieurs oeuvres duchampiennes des plus importantes[25]. D'ailleurs, il recourt à cette notation dans une note de la **Boîte verte** alors qu'il présente la «comparaison algébrique» du rapport entre une exposition et ses possibilités qu'il inscrit dans la forme très générale «a/b»[26]. L'autre type de multiplicité ou de dispersion sera constituée dans une suite d'objets dissemblables et disparates dont l'exemple par excellence est évidemment le groupe des objets qui ensemble forment **La Mariée mise à nu**.

Ainsi, Duchamp utilise simultanément le rassemblement et la dispersion[27]. Il recourt à un principe de transformation des formes visuelles les unes dans les autres comme nous l'avons vu au chapitre précédent. Tout comme aux échecs, ce n'est pas ce qui s'offre au regard comme tel qui est important mais ce qui peut être pensé comme stratégie et tactique à partir de ce qui est vu. On retrouve la même attitude envers les anagrammes. Dans celles-ci, en effet, la pensée suspend au-dessus d'un mot la nuée des

autres mots que l'on peut construire avec ses lettres, ses syllabes ou ses sons. Et ces mots formeront une multiplicité disparate. La note de Duchamp, au sujet des projections de formes, présente la même attitude. «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 que n'importe quelle forme est la perspective d'une autre forme selon certain *point de fuite* et certaine *distance*.»[28] Ce principe général d'anamorphose stipule que chaque objet est théoriquement engrossé d'une multiplicité d'autres, virtuels, à découvrir ou à construire. Et encore une fois l'ensemble des anamorphoses possibles constituera une suite de multiples disparates. On voit ici par quel genre de méthode Duchamp pensait sortir du tableau en pensant dans les objets représentés la nuée des autres de sorte que celui qui se trouve sous le regard n'est, en fait, que le prétexte pour conduire à la multiplicité des autres, tout comme pour les anagrammes. Cet espace projectif repose pour le moment sur la forme d'un objet, mais l'apparence de cette forme ne saurait être définitive puisqu'elle mène à «n'importe quelle autre»[29]. Tout ça semble très clairement multiple et pluraliste.

Ces deux types de formes de dispersion occupent l'attention de Duchamp à maintes reprises. Ainsi l'intéressé, qui se décrit lui-même comme «très chanceux», déplace l'attention du tableau vers d'autres types d'espaces avec des idées, des machines en rotation, des suites, des choix aléatoires de mots, de notes de musique, etc. Et on peut retracer une bonne part de Duchamp dans une autre suite disparate, car il est un peu à l'origine de dada, du surréalisme, de l'art cinétique. Encore ici son influence est multiple.

Il a agi comme un opérateur de déterritorialisation en étant l'élément multiplicateur

différenciant ou complexifiant qui agence et permet d'autres points de vue sur l'art. C'est le rôle que nous attribuons à Marcel Duchamp, éminence grise de l'art moderne qui fait des suites et met des écarts. Voilà pourquoi il nous semble que Duchamp est héraut du multiple dans l'art moderne.

---

[1] - Voir par exemple Dora Valier *L'art abstrait*, Le Livre de Poche, Paris 1980 et Georges Boudaille et Patrick Javault, *L'art abstrait*, Paris, Nouvelles Éditions Françaises Casterman, 1990.
[2] - Les représentations eurent lieu au Théâtre Antoine entre le 11mai et le 5 juin.
[3] - Cf. DDS, p. 127: «**L'ombre portée** d'une figure à 4 dimensions sur notre espace est une **ombre à 3 dimensions** (voy. Jouffret Géom. à 4 dim. page 186, 3 dernières lignes)».
[4] - E. Jouffret, *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions*, Paris, Gauthier-Villars, 1903, p. VIII. Jouffret, comme en fait foi la page titre de son livre, était un lieutenant-colonel d'artillerie en retraite, ancien polytechnicien et membre de la Société mathématique de France.
[5] - Cité par Adcock, *op. cit.* p. 358, note 100.
[6] - Il y a plusieurs preuves de l'infinité des nombres premiers dont une qui date déjà de Euclide. Voici les tout premiers nombres premiers: 2,3,5,7,11,13,17,19,23,29,31,37,41,43,47,53, 59, ... ∞.
[7] - Le mot «étendue» signifiant la quatrième dimension apparaît 31 fois dans *À l'infinitif* et une seule fois dans la **Boîte verte**.
[8] - Jouffret, *op. cit.* p. IX.
[9] - *Idem* p. XXVIII.
[10] - *Idem* p. IX.
[11] - Interview avec Jeanne Siegel, " Some Late Thoughts of Marcel Duchamp," *Arts Magazine* 43 (décembre 1968-Janvier 1969), p. 22.
[12] - Adcock, *op. cit.* p. 202.
[13] - Jouffret, *op. cit.* p. XVII.
[14] - *Idem* p. XVI.
[15] - À ce sujet voir l'important livre de L.D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
[16] - DDS, p. 138.
[17] - DDS, p. 140.
[18] - DDS, pp. 133-134.
[19] - DDS, p.192.
[20] - Entretiens, p. 67.
[21] - DDS, p. 47.
[22] - Interview avec Roberts, cité par Adcock, *op. cit.* p. 16.
[23] - Voir Jouffret, *op. cit.* p. XX.
[24] - Interview de Duchamp avec K Kuh, p.90, cité par Adcock, *op. cit.* p 15.
[25] - Voici quelques exemples de ces oeuvres: les readymades que Schwarz appelle des multiples (cf. Arturo Schwarz, *Marcel Duchamp et le multiple*, in *Marcel Duchamp joue et gagne*, textes réunis par Yves Arman, édition Marval, Paris, 1984, pp. 36-41), la **Boîte de 1914**, la **Boîte Verte**, la **Boîte Blanche**, la **Boîte en valise**, les deux **Erratum musical**, les trois exemplaires signés du **Grand Verre**, les 9 tirés, les trois étalons de stoppage, etc.
[26] - DDS, p. 44.
[27] - La liste des oeuvres mentionnées ci-haut, en note 25, correspondent aisément à ce couple de contraires.
[28] - DDS, p. 69.
[29] - Voici quelques exemples de cette attitude intéressée à la référence aux possibles. DDS, p. 37: «*"sculpture" d'adresse*: il faut enregistrer (photographiquement) 3 performances successives; et *ne pas*

préférer "toutes les pièces dans la grenouille" à "toutes les pièces dehors" ou (ni) surtout à une bonne moyenne.» DDS. p. 104 : POSSIBLE *La figuration d'un possible.* (pas comme contraire d'impossible ni comme relatif à probable ni comme subordonné à vraisemblable) Le *possible* est seulement un *"mordant" physique* [genre vitriol] brûlant toute esthétique ou callistique». Dans le deuxième **Erratum musical**, Duchamp souligne à propos de l'exécution qu'elle est «bien inutile d'ailleurs» DDS. p. 53. Aussi dans une lettre à Jehan Mayoux, New York, 8 mars 1956, in André Gervais, *Textes choisis de Marcel Duchamp*. UQUAM, hiver 1990 : «Toutes ces balivernes, existence de Dieu, athéisme, déterminisme, libre arbitre, société, mort, etc., sont les pièces d'un jeu d'échecs appelé langage et ne sont amusantes qui si on ne se préoccupe pas de "gagner ou de perdre cette partie d'échecs». Et à propos du style des notes et du **Grand Verre**. Duchamp écrit ceci à la note 69: «Cette logique d'apparence sera toute exprimée par **le style**. et n'ôtera pas au tableau son caractère de: **Mélange d'événements imagés plastiquement.** Car chacun de ces événements est une **excroissance** du tableau général. Comme excroissance, l'événement reste bien: seulement **apparent** et n'a pas d'autre prétention qu'une **signification d'Image**.- Il ne peut plus être question d'un Beau plastique».

BIBLIOGRAPHIE

Adcock, Craig E., *Marcel Duchamp's Notes from the Large Glass An N-Dimensional Analysis*, UMI research Press, Ann Arbor, 1983.

Almanach Vermot, 1901.

Apollinaire, *Chronique d'art 1902-1918*, collection Idées, no 436, Gallimard, Paris, 1981.

Arnaud, Noël, Jarry : les paradoxes de l'anarchie, in *Magazine Littéraire*, Paris, no 279, juillet-août 1990.

Artaud, Antonin, Le pèse-nerfs, in *L'Ombilic des limbes*, Gallimard, Paris, 1968.

Axelos, Kostas, *Héraclite et la philosophie*, Éditions de Minuit, Paris, 1966.

Bakhtine, Mikhaïl, *L'oeuvre de François Rabelais*, collection Tel, Gallimard, Paris, 1988

Barrot, Olivier, Ory, Pascal, *La revue blanche, Histoire, anthologie, portraits*, nouvelle édition revue et augmentée, U.G.E., 10/18, Paris, 1994.

Bergson, Henri, Essai sur les données immédiates de la conscience, in *Oeuvres*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963.

Bergson, Henri, Le rire, in *Oeuvres*, PUF, Paris, 1963

Blanchot, Maurice, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969

Boudaille, Georges et **Javault, Patrick**, *L'art abstrait*, Paris, Nouvelles Éditions Françaises Casterman, 1990.

Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1985.

Breton, André Phare de la mariée (1934), dans *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965.

Brisset, Jean-Pierre, *La grammaire logique suivi de La science de Dieu*, Tchou, Paris, 1970.

Cabanne, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Éditions Pierre Belfond, Paris, 1967.

Carrouges, Michel. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme.* collection Idées, Gallimard, Paris, 1967.

Catalogue de la Manufacture française d'Armes & Cycles de Saint-Étienne. Paris, 1926.

Clair, Jean. *Considérations sur l'état des Beaux-Arts.* Gallimard, Paris, 1983.

Clair, Jean. *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné*, Musée National d'Art Moderne Centre, Paris, 1977

Danto, Arthur. *L'assujettissement philosophique de l'art.* Édition de Seuil, Paris, 1993.

Dauzat, Albert. *Grammaire raisonnée de la langue française.* Édition IAC, Lyon, 1947.

Deleuze, Gilles. *Mille plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980.

Dhainaut, Pierre, Raymond Roussel oseur d'influence, in *Bizarre* no 35-35, 1964.

Dickie, George. Définir l'art, in *Esthétique et poétique*, textes recueillis et présentés par Gérard Genette, Éditions du seuil, Paris, 1992.

Dickie, George. *Art and the Aesthetic an institutional analysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1974.

Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, Éditions Flammarion, Paris, 1975.

Duchamp, Marcel, Lettre à Jehan Mayoux, New York, 8 mars 1956, in André Gervais, *Textes choisis de Marcel Duchamp.* UQUAM, hivers 1990.

Duchamp, Marcel, *Marcel Duchamp. Notes.* Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1980.

Duchamp, Marcel, *Marchand du sel écrits de Marcel Duchamp*, collection 391, Le terrain vague, Paris, 1959.

Duchamp, Marcel. *Notes and Projects for the Large Glass.* Harry N. Abrams Inc., New York, 1969.

de Duve, Thierry, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité.* Les Éditions de Minuit, Paris, 1989.

Épictète, *Le Manuel d'Épictète.* Édouard Aubanel Éditeur, Avignon, 1957.

Foucault, Michel, Qu'est-ce qu'un auteur, in *Bulletin de la société française de philosophie*, Librairie Armand Colin, Paris, juillet-septembre, 1969.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Éditions Gallimard. Paris. 1966.

Foucault, Michel. *Raymond Roussel*. Éditions Gallimard. Paris. 1963.

Fournier, Henri. *Traité de la typographie*, Garnier. Paris. 1919.

Gauthier, Yvon. *Méthodes et concepts de la logique formelle*. Presses de l'Université de Montréal. Montréal. 1981.

Genette, Gérard. *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*. Seuil. Paris. 1994.

Gervais, André. *La raie alitée d'effets*. collection Brèches. Éditions Hurtubise HMH. Montréal. 1984.

Gough-Cooper, J. et **Caumont, J.**, *Marcel Duchamp chronologie*. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne. Paris. 1977.

Goodman, Nelson. *Langages de l'art*, Éditions Jacqueline Chambon. Nîmes. 1990.

Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Hackett Publishing Company. Cambridge. 1978.

Hahn, Otto. Marcel Duchamp. *V.H. 101*. Paris. juin 1970. no 3.

d'Harnoncourt, Anne et **Walter Hopps.** *Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage.* Reflections on a New Work by Marcel Duchamp. Philadelphia Museum on Art. Philadelphie. 1973.

d'Harnoncourt, Anne et **McShine, Kynaston.** eds.. *Marcel Duchamp*. Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of art. Philadelphia. 1973.

Hegel, G.W.F.. *Introduction à l'esthétique*. Aubier. Paris. 1964.

Henderson, Linda Dalrymple. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton University Press. Princeton. 1983.

Hunter, Samuel. C.. *The Cassell Anagrams Dictionary*. London. 1992.

James, William. *Le pragmatisme*. introduction de Bergson. Flammarion. Paris. 1968.

James, William. *Introduction à la philosophie*. Rivière. Paris. 1914.

James, William. *Philosophie de l'expérience*. Flammarion. Paris. 1910.

Jarry, Alfred. Gestes et Opinions du docteur Faustroll Pataphysicien s.-t. Roman néo-scientifique. in *Oeuvres complètes*, volume I, Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1972.

H.R. Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard, Paris. 1994.

Jouffret, E.. *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions*. Paris, Gauthier-Villars. 1903.

Jouffroy, Alain. Conversations avec Marcel Duchamp. *Une révolution du regard*, . Gallimard. Paris. 1964.

Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Librairie philosophique J. Vrin, Paris. 1965.

Karl, Frederick R.. *Modern and Modernism*. The Sovereignty of the Artist 1885-1925. Atheneum . New York, 1988.

Kripke, Saul A.. *Wittgenstein on Rules and Private Language*, Basil Blackwell. Oxford. 1982.

Kuh, Katharine. *Break-up. The core of modern art*. New York Graphic Society, Greenwich Connecticut. 1966.

Laforgue, Jules. *Poésies complètes*. Le livre de poche, no 2109. Paris. 1970.

Lebel, Robert. *L'inventeur du Temps gratuit*. Paris. Le Soleil noir. 1964.

Lebel, Robert. *Marcel Duchamp*. Pierre Belfond. Paris. 1985.

Lebel, Robert. Marcel Duchamp. maintenant et ici. in *L'Oeil*, Paris. no. 149. mai 1967.

Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Éditions Gallimard. Paris. 1947.

Marquis, A. G.. *Marcel Duchamp: Éros C'est la vie a Biography*. The Whiston Publishing Company. Troy. New York. 1981

Mueller, F.L.. *L'irrationalisme contemporain*. Petite Bibliothèque Payot. Paris. 1970.

Naumann, Francis. Walter Conrad Arensberg: Poet. Patron. and Participant in the New York Avant-Garde. 1915-20. *The Philadelphia Museum of Art Bulletin* 76, no. 328 [Spring 80]

Naumann, Francis N., Cryptography and the Arensberg circle, *Art Magazine* 51, no 9 may 1977

Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo*, Bibliothèque Médiations, Denoël Gonthier, Paris, 1971.

Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Collection Livre de Poche, Paris, 1965.

Nietzsche, Friedrich, Considérations inactuelles III, *Oeuvres Philosophiques complètes*, Gallimard, Paris, 1988

Nietzsche, Friedrich, Crépuscule des idoles, in *Oeuvres philosophiques complètes*, tome VIII, volume I, Gallimard, Paris, 1974.

Nietzsche, Friedrich, *La volonté de puissance*, tome II, Gallimard, Paris, 1948.

Nouss, Alexis, *La modernité*, Presses universitaires de France, Paris, 1995.

Paz, Octavio, *Deux transparents: Duchamp et Lévy-Strauss*, Collection Les essais, Gallimard, 1977.

Peirce, Charles S., *Écrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978.

Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, traduit de l'italien par Gérald Fitzgerald, 1968.

Priest, Graham Routley, Richard Normand, Jean. *Paraconsistent Logic Essays on the Inconsistent*, Eds. Philosophia Verlag, München, 1989

Prieto, Luis J. Le mythe de l'original, in *Poétique*, no 81, février 1990.

Quignard, Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Éditions Fata Morgana, Montpellier, 1986.

Read, Herbert, *Histoire de la peinture moderne*, collection Le Livre de Poche, Éditions Aimery Somogy, Paris, 1965.

Raymond, François. L'absence de pensée chez Nietzsche et Castaneda, *Petite revue de Philosophie*, Longueuil, Printemps 1985, volume 6 n, 2, pp. 121-133.

Raymond, François. Esthétique littéraire et informatique aléatoire, *Horizons philosophiques*, Longueuil, 1993, volume 3, no 2, pp. 77-88.

Robins, Corinne. *The pluralist Era American Art, 1968-1981*, Harper & Row, New York, 1984.

Rosset, Clément. *L'esthétique de Schopenhauer*. PUF. Paris. 1969.

Roussel, Raymond. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. collection 10/18, Union Générale d'Éditions. Paris. 1985.

Roussel, Raymond. *Impressions d'Afrique*. collection Le Livre de Poche. Jean-Jacques Pauvert. Paris. 1972.

Reszler, André. *L'esthétique anarchiste*. PUF. Paris. 1973.

Sanouillet, Michel. Dans l'atelier de Marcel Duchamp. *Les nouvelles littéraires*, no 1424. 16 décembre 1954

Sargeant, Winthrop. Dada's daddy. *Life*, 28 avril 1952.

Schaeffer, Jean-Marie. *L'art de l'âge Moderne*, Paris, Gallimard, 1992.

Schaeffer, Jean-Marie. *Les célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996.

Scherer, Jacques. *Le "Livre" de Mallarmé*, nouvelle édition revue et augmentée, éditions Gallimard, Paris, 1977.

Schopenhauer, Arthur. *Pensées et fragments*, onzième édition, Paris, Félix Alcan, 1894.

Schwarz, Arturo. *Duchamp*, collection Les chefs d'oeuvre de l'art, no 130, Hachette, Paris, 1969.

Schwarz, Arturo. *The Complete Works of Marcel Duchamp*, 2e ed. rev., Harry N. Abrams Inc. New York. 1970.

Schwarz, Arturo. Marcel Duchamp et le multiple, in *Marcel Duchamp joue et gagne*, textes réunis par Yves Arman, édition Marval, Paris. 1984.

Schwarz, Arturo. *La mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*. Éditions Georges Fall. Paris, 1974.

Siegel, Jeanne. *Some Late Thoughts of Marcel Duchamp*, Arts Magazine, no 43. décembre 1968-Janvier 1969.

Stangos, Nikos, ed. *Concepts of Modern Art*, Londres, Thames and Hudson, 1981.

Starobinski, Jean. *Les mots sous les mots, Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, Paris 1971

Suquet, Jean. *Le miroir de la mariée*. Flammarion. Paris. 1974.

Sonn, Richard D.. *Anarchism & Cultural Politics in Fin de Siècle France*. University of Nebraska Press, Lincoln. 1989.

Stirner, Max. *L'unique et sa propriété*, L'âge d'homme. Lausanne. 1972.

Tomkins, Calvin. *Duchamp et son temps. 1887-1968*. Time-Life International. Hollande. 1973.

Uexküll, J. V.. *Mondes animaux et monde humain*. Denoël. Paris. 1965.

Vallier, Dora. *Art. anti-art et non-art*. L'échoppe. Caen. 1986.

Vallier, Dora. *L'art abstrait*. Le Livre de Poche. Paris 1980.

Varenne, Jean-Michel et **Bianu, Zéno**. *L'esprit des jeux*. Albin Michel. Paris. 1990.

Wahl, Jean. *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et des Etats-Unis*. Alcan. Paris. 1921. trad. anglaise The Open Court Company, Londres. 1925.

Whitehead, A. N.. *Modes of Thought*. The Free Press, New York. 1968.

XXX. *Life*. 25 mai 1953.

XXX. *Dictionnaire des courants picturaux*. Larousse. Paris. 1990.

XXX. *Entretiens sur le surréalisme*. sous la direction de Ferdinand alquié. Mouton. Paris. 1966.

XXX. *Marcel Duchamp*. Thames and Hudson. Londres. 1993.

Zeki, Semir. *A Vision of the Brain*. Blackwell Scientific Publications. Oxford. 1993.

Zweig, Paul. *The Heresy of Self Love. A Study of Subversive Individualism*. Princeton University Press. Princeton. 1980.

APPENDICE A

Dans ce qui suit on trouvera la liste des 63 oeuvres qui sont directement impliquées dans le projet du **Grand Verre**, dans sa constitution ou qui y ont fait suite tout en y faisant clairement référence. Elles sont en ordre chronologique. Les chiffres sont ceux du catalogue établi par Arturo Schwarz dans *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York, second revised edition, 1970, pp. 372-580d. Quand les chiffres sont en italique ils proviennent de *Marcel Duchamp catalogue raisonné*, constitué par Jean Clair pour l'exposition au Musée National d'Art Moderne, Paris, 1977 et ne font pas partie du catalogue de Schwarz. Deux copies du **Grand Verre** signées par Duchamp ne font pas partie non plus de ce catalogue, elles apparaissent en 1961 et 1966.

173 **Médiocrité**, novembre-décembre 1911, dessin inclus dans la **Boîte de 1914**.
190 **La Mariée mise à nu par les Célibataires** (crayon et lavis sur papier) (Munich) juillet-août 1912.
193 **Le Passage de la Vierge à la Mariée** (huile sur toile) (Munich) juillet-août 1912.
194 **Mariée** (huile sur toile) août 1912 (Munich).
196 **Erratum Musical** 1913 (Rouen)(encre sur feuille de papier à musique).
78 **La Mariée mise à nu par ses célibataires même Erratum Musical** (encre et crayons sur feuille de papier à musique) 1913 mais ne fut rendu publique qu'en 1973.
197 **Broyeuse de Chocolat no 1** 1913 (Neuilly) (huile sur toile) February-march 1913.
198 **Machinerie célibataire 1. en plan et 2. en élévation** encre sur papier 1913 Neuilly.
198 bis **Machine célibataire (Élévation)** encre sur papier 1913 (Neuilly).
199 **La Mariée Mise à nu par ses Célibataires, même** crayon sur calque 1913 (Neuilly).
200 **Combat de boxe** crayon et crayon de couleur sur papier 1913 (Neuilly).
84 **Chef de gare Premières études pour les Célibataires** dessins sur papier recto-verso 1913.
85 **Dessin perspectif pour la Roue du Moulin** crayon sur papier 1913.
201 **Cimetière des Uniformes et Livrées no 1** crayon sur papier 1913 (Neuilly).
202 **Perspective Sketch for the Bachelor Machine** dessin sur carton 1913 Neuilly (donné à Joseph Stella et perdu).
203 **Pendu Femelle** dessin reproduit dans la **Boîte Verte** (DDS p. 71) juillet 1913 Herne Bay.
204 **Cylindre Sexe (guêpe)** dessin reproduit dans la **Boîte Verte** (DDS p.70) juillet 1913 Herne Bay.
206 **Trois Stoppages-Étalon** 1913-14 (Paris).
207 **Avoir l'Apprenti dans le Soleil** dessin sur du papier à musique janvier 1914 (Rouen).

209 **Tamis et pompe papillon** dessin sur papier à lettre de la Brasserie de l'Opéra 1914 Rouen.
210 **La Boîte de 1914** fac-similé et dessin dans une boîte en carton de plaques photographiques 1913-14 (Paris).
211 **Esquisse pour le Grand Verre** (sur le mur de son appartement et perdu) 1913-14 Paris.
212 **Étude pied Louis XV** (DDS p. 99) fusain sur papier 1914 Paris.
91 **Étude pour la Broyeuse de Chocolat no 2** huile, crayons de couleur et encre sur toile 1914 (Paris).
92 **Étude pour la Broyeuse de Chocolat no 2** huile et crayon sur toile 1914 (Paris).
213 **Broyeuse de Chocolat no 2**, huile. fil, mine plomb sur toile February 1914 Paris.
214 **Réseaux des Stoppages** huile et crayon sur toile 1914 (Paris).
215 **Cimetière des Uniformes et Livrées no 2** crayon, encre et aquarelle sur papier 1914 (Paris).
216 **Première étude pour les Tamis** crayon sur papier calque vers 1914.
217 **Tamis** crayon de couleur, crayon, encre sur papier été 1914 (Yport).
220 **Piston de Courant d'air** photographie 1914 (Paris).
221 **Voie lactée** (DDS p. 56) note manuscrite et esquisse au fusain 1915 Paris.
230 **Glissière contenant un Moulin à Eau en métaux voisins** huile et verre semi-circulaire, plomb, fil de plomb 1913-15 (Paris).
231 **Neuf Moules Mâlic** huile, fil de plomb, feuille de plomb sur verre 1914-15 (Paris).
256 **A regarder (l'autre côté du verre) d'un oeil, de près, pendant presque une heure** huile, feuille d'argent, fil de plomb et loupe 1918 (Buenos Aires).
269 **Élevage de poussière** photographie par Man Ray 1920 (New York).
270 **Témoins Oculistes** dessin à la pointe sur papier carbone 1920 (New York).
279 **La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)** huile, vernis, feuille de plomb, fil de plomb et poussière (1912) 1915-23 (New York) cassé en 1931 réparé en 1936.
293 **La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même (La Boîte Verte)** fac-similé de notes accompagnant le Grand Verre et photographies d'oeuvres qui y sont liées, septembre 1934 (Paris).
300 **Glissière contenant un Moulin à Eau en métaux voisins** (reproduction miniature sur celluloïd transparent pour les 20 premiers exemplaires de la Boîte Verte numérotés en chiffre romain) 1936 Paris.
413 **La mariée** (reproduction photographique couleur de la peinture de 1912: La mariée) October 1937 Paris.
311 **La Boîte-en-Valise** (dans laquelle il y a des répliques miniatures d'oeuvres liées au Grand Verre) 1936 (Paris) -1941 (New York).
345 **La Mariée mise à nu par ses célibataires, même** (photo du GV faite pour les exemplaires A à Q du livre Sur Marcel Duchamp de Robert Lebel, mars-avril 1958).
421 **Éclairage intérieur** bloc de zinc (subséquemment plaqué or) ayant servi à l'impression de la figure de la page 94 de Marchand du sel Juin 1959 Paris .
351 **Cols alités** plume et crayon sur papier 1959 Le Tignet (Grasse) (dessin plume et crayon).

Ulf Linde fait une copie du **Grand Verre** signée par Duchamp pour l'exposition "Art in Motion" au Moderna Museet de Stockholm, 1961.
379 **Piston de Courant d'air** photo sur celluloïd en 100 exemplaires 1965 Paris.
382 **La mariée** reproduction du dessin de la partie supérieure gauche du Grand Verre, I été 1965 Cadaquès (gravure sur cuivre).
383 **Inscription du haut** reproduction du dessin de la partie supérieure du **Grand Verre**, II été 1965 Cadaquès (gravure sur cuivre).
384 **Neuf Moules Mâlic** reproduction du dessin de la partie inférieure gauche du **Grand Verre**, III été 1965 Cadaquès (gravure sur cuivre).
385 **Les tamis** reproduction du dessin de la partie médiane inférieure du **Grand Verre**, IV été 1965 Cadaquès (gravure sur cuivre).
386 Les Témoins Oculistes reproduction du dessein de la partie médiane inférieure droite du **Grand Verre**, V été 1965 Cadaquès Gravure sur cuivre).
387 **Le moulin à eau** reproduction du dessin de **Glissière contenant un Moulin à Eau en métaux voisins** no 230, VI été 1965 Cadaquès (gravure sur cuivre).
388 **La broyeuse de chocolat** reproduction du dessin de la partie inférieure centrale du **Grand Verre**, VII été 1965 Cadaquès, (gravure sur cuivre).
389 **Le Grand Verre** reproduction du dessin d'ensemble du **Grand Verre**, VIII été 1965 Cadaquès, (gravure sur cuivre) .
390 **Le Grand Verre complété** idem plus le dessin du **Combat de boxe**, qui n'avait jamais été incorporé dans le **Grand Verre**, IX été 1965 Cadaquès, (gravure sur cuivre).
Richard Hamilton à Newcastle-upon-Tyne fait un seconde copie signée par Duchamp pour l'exposition "The almost Complete Works of Marcel Duchamp" à la Tate Gallery de Londres, 1966.
395 **The Large Glass and Related Works** (Vol. I) par Arturo Schwarz regroupe les neuf gravures sur cuivre précédentes (cat. Schwarz 398 à 406), 1967 Milan.
393 **À l'infinitif** reproduction du dessin de **Glissière contenant un Moulin à Eau en métaux voisins** no 230, sur la boîte de plexiglas, sérigraphie en 150 exemplaires 1967 New York.
170 **À l'infinitif (La Boîte Blanche)** reproduction de 79 notes inédites, écrites entre 1914 et 1923, concernant le **Grand Verre**, fac-similé en offset en 150 ex. 1967 New York .
408 **The Large Glass and related works** (vol II) par Arturo Schwarz, regroupe neuf gravures sur cuivre (no 398 à 406 du cat. Schwarz), dont une porte le titre: La Mariée mise à nu (no 403) Milan 1968.
La mariée mise à nu par ses célibataires même Erratum musical 1913 réapparu en 1973 à l'exposition rétrospective à Philadelphie: **Marcel Duchamp**, par d'Harnoncourt et McShine, page 264-265 et repris en 1975 dans **Duchamp du signe**, p. 53.
Marcel Duchamp, Notes (fac-similé couleur de notes posthumes dont un bon nombre concernent directement le **Grand Verre**: no 47 à 166) Paris New York 1980.

Appendice B Texte complet des notes 185 et 186

185 (recto)
«1914 Principe de Contradiction. Recherches sur son sens, et sa définition (scholastiques, grecs
-Par simplification grammaticale, on entend ordinairement par principe de contradiction, exactement: principe de non contradiction.
Du Principe de Contradiction, définit seulement par ces 3 mots: c.à.d. Cointelligence des Contraires [abstraits], abroger toute sanction établissant la preuve* de ceci par rapport à son contraire abstrait/cela ainsi entendu le principe de contradiction [permet] exige, l'incertitude abstraite l'opposition immédiate, au concept A, de/son contraire . B. développer.
Encore ici, le principe de contradiction reste constant c.à.d. oppose encore 2 contraires Par essence, il peut se contredire lui même et exiger.
1e ou un retour à une suite logique non contradictoire. (Platon...
2e ou de la propre contradiction, du principe de contr. à l'énoncé A., opposer B non plus contraire de A, mais différent (le nb. des B. est infini, analogue
185 (verso) aux combinaisons d'un jeu qui n'aurait plus de règles.).
Après avoir multiplié B. à l'infini Il arrive ainsi à ne plus autoriser l'énoncé de A. (A, théorème, n'est plus formulé, ni formulable) Il libère le mot de la définition du sens idéal. Ici encore 2 stades: 1e chaque mot garde un sens présent défini seulement pour le moment par la fantaisie (auditive qqfois); le mot ici garde presque toujours son espèce: il est ou substantif ou verbe ou attribut etc. La phrase a encore son squelette (Exemples littéraires Rimbaud, Mallarmé)
2e Nominalisme [littéral] = Plus de distinction générique/spécifique/numérique entre les mots) tables n'est pas le pluriel de table, mangea n'a rien de commun avec manger). Plus d'adaptation physique des mots concrets; plus de valeur conceptique des mots abstraits. Le mot perd aussi sa valeur musicale. Il est seulement lisible (en tant que formé de consonnes et de voyelles), il est lisible des yeux et peu à peu prend une forme à signification plastique; il est une réalité sensorielle une vérité plastique au même titre qu'un trait, qu'un ensemble de traits.
(à côté) Cette existence plastique du mot diffère de l'existence plastique d'une forme quelconque (2 traits) en ce que de l'alphabet convention.»

186 «cet être plastique du mot (par nominalisme littéral) diffère de l'être plastique d'une forme quelconque (2 traits dessinés) en ce que l'ensemble de plusieurs mots sans signification, réduits au nominalisme littéral, est indépendant de l'interprétation c.à.d. que: (joue, amyle, phèdre) par exemple n'a pas de valeur plastique au sens de: ces 3 mots dessinés par X sont différents des mêmes 3 mots dessinés par Y. - Ces mêmes 3 mots n'ont pas de valeur musicale c.à.d. ne tirent pas leur signification d'ensemble de leur succession ni du son de leurs lettres. - On peut donc les énoncer ou les écrire dans un ordre quelconque: le reproducteur à chaque reproduction, expose (comme à chaque audition musicale d'une même oeuvre) de nouveau, sans interprétation, l'ensemble des mots et n'exprime enfin plus une oeuvre d'art (poème, peinture, ou musique»

APPENDICE C: TEXTES À APPARENCE ALÉATOIRE OU ÉNIGMATIQUE.

Peigne, «3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien à voir avec la sauvagerie» DDS p.226.

À Bruit secret «P.G. . ECIDES DEBARRASSE. .IR CAR.E LONGSEA
LE DESERT.F.URNIS.ENT F.NE. HEA.. O.SQUE
AS HOW.VR COR.ESPONDS TE.U S.ARP BAR AIN» DDS p. 257.

THE

«If you come into * linen. your time is thirsty because * ink saw some wood intelligent enough to get giddiness from a sister. However, even it should be smilable to shut * hair whose * water writes always in * plural, they have avoided * frequency, meaning mother-in-law; * powder will take a chance; and * road could try. But after somebody brought any multiplication as soon as * stamp was out, a great many cords refused to go through. Around * wire's people, who will be able to sweeten * rug, that is to say why must every patents look for a wife? Pushing four dangers near * listening place. * vacation had not dug absolutely nor this likeness has eaten.»

Remplacer chaque * par le mot : *the*
New York octobre 1915. DDS p. 256.

Apolinère Enameled (1916-1917)

«Any act red by her ten or epergne. New York, U.S.A.» DDS p. 257.

Recette

3 livres de plume (feather or pen)
5 mètres de ficelle (poids 10 grammes)
25 bougies de lumière électrique. DDS p.260.

SURcenSURE

«SOYONS SÉRIEUX .....
Je tiens à dire tout d'abord que .....
....
....
.....qu'il est le obligés de tartiner chaque jour
premier du monde, et supérieur sur la physionomie.....
notamment..... .....
Nous approuvons d'avance..... .....
.....qu'il ordonne..... .....C'était un tour de force
....
nous sommes convaincus que..... camarades de la Phynance,
.....inspirés par la plus haute comme disait le père Ubu .....
raison. .....
Nous nous en tiendrons donc .....
volontiers ....
... .

.....le malheur est.....
... .
... .
lequel en est donc tout à fait
innocent.....
.....
.....fait à la
fois notre joie et notre désespoir.» DDS p. 275.

.....
Mais attention!
.....
.....

POÈME ABSURDE DE WALTER ARENSBERG (TNT MARS 1919)

«VACUUM TIRES: A FORMULA FOR THE DIGESTION OF FIGMENTS

à la la

When the shutter from a dry angle comes between the pin and a special delivery it appears at blue. Likewise in concert with strings on any other flow the clock of third evenings past Broadway is alarming, because it is written in three-four time to chewing gum; if you upset the garter, the r remains west, or to the left of flesh, as in revolving or Rector's. The whole effect is due to blinds, drawn in arthmetic to a sketch of halves, which are smoked into double disks. By such a system of instantaneous tickets a given volume of camera, analyzed for uric acid, leaves a deposit of ten dollars, and the style decrees that human surfaces be worn for transparencies, the price mark being removed from the lapel.

If, however, the showcases are on trollys, bottles must be corked for the make-up of negroes. Or if a goitre appears in the elevation of the host, a set of false teeth, picked for the high lights by burnt matches, must be arranged at once in three acts. For the first provide lectric fixtures that are tuned to cork tips. For the second condiseration is flour, thirds being a key that is rarely advertised. Notwithstanding the thermometer into which the conductor spits, the telephone meets in extremes. A window will change the subject for standing room only.

Yet in spite of a Sunday ceiling to the same schedule, condensed into the bucket of a Melba lip-stick, the traffic-cop will empty the ladder to an equal number of rounds. This bandage is the legislature of taxis to taxidermists, hanging the dessert for bricklayers to little remains of cube root. The up town exit may, or may not, be in manuscript, but as a result of the binominal theorem of closing time, the water-mains, whenever they are directed to funerals, will make a vacuum flash.»

Appendice D

Voici les notes 266 et 267 qui les regroupent: «MOAGBZEDSOSLARENU Et moi. j'ai baisé des déesses aux aisselles aérées et nues Nu et nu OSIL eau et ciel LR et l'air IJN Hygiène AQIT acuité DZN des édens NRJ énergie NRV énervé JV j'y vais DZ des aides des aide - ? ID idée AT athée SAHT Est-ce à acheter? SHT Est-ce acheté? SHTDOA Elles achetait des oies FIG est figé CD cédé DCD décédé GET j'ai été GU j'ai eu GD j'ai des GETHTD j'ai été acheter des GSUIE j'ai essuyé GSEIE j'ai essayé LAV elle avait GPIE j'ai payé SIJOFS et ci git os et fesses LFIJ et l'effigie LHOOSL Elle a chaud aux aisselles SLHO Aisselle a chaud FIHUT et fille a chuté HOAOAT à choix ouaté OSHOA Haut et ça choit OPIDRO aux pays des héros DQIR des cuillers IR hier GLV j'ai élevé OAZ oise et d FEB éphèbe et FMR éphémère HA a chat achat IA il y a LAHTDRO Elle a acheté des héros FFRDMO et fait faire des émaux. LHIEOPI elle a chié au pays NMKBCQFS et n'aime qu'à baisser cul et fesses LMRE elle aime errer LRA elle erra MAU elle m'a eu et m'a eu CL c'est elle FE elle fait LAOBI elle a obéi LMA elle à LMAAP elle aime à happer AVKQIT avec acuité AR aéré SA et sa HA achat DHA des achats EP épée FL Eiffel PD pédéraste OQ au cul AJT agiter LAOBI elle a obéi MU ému ED aidé OA oie RO Héros VIA veilla OR auer DKP décaper HOA à choix OE haut et AJ agis agit TT téter FE et fait AFE à effet LAB et l'abbé IPK ipéca AJIOT agioter»

267. «eau et ciel fille a chuté ci git os et fesses LIJN et l'Hygiène. LNRJ et l'énergie. et l'effigie.et acuité et fille a chuté ci git os et fesses avec acuité elle a obéi et aime à happer Eau et ciel et l'air énervé j'ai été acheter des oies au pays des héros LFIJ et L'effigie des edens Essayer Hygiène eau et ciel des cuillers acuité énergique à hygiène eau et ciel effigie et c'est l'hygiène des edens à effigie eau et ciel SLIJNDZNAFIJOSIL AVKQIT avec acuité hier j'ai essuyé des cuillers IRGSUIEDQIR j'y vais avec acuité et fille a chuté avec acuité ci git os et fesses Elle a chié avec acuité (?) et n'aime qu'à baisser cul et fesses LHIEAVKQITNMK-BCQFS».

Appendice E

Étant donné qu'ils obéissent à une règle souvent très simple, il est possible d'explorer les multiples combinaisons d'un mot ou d'un énoncé de départ, à l'aide d'un ordinateur muni d'un logiciel qui applique une règle de combinaison systématique. Un des logiciels que nous avons utilisés pour explorer ce domaine se nomme ANA. D'environ 105 kilo-octets, c'est une adaptation due au talent de Claude Frascadore qui utilise un algorithme de permutation exhaustive, c'est-à-dire que, si on lui laisse le temps et l'espace mémoire suffisant, il écrira toutes les permutations possibles d'un nom ou d'un mot. Il reforme un mot ou un syntagme par quatre types de combinaisons: syllabes, consonnes, voyelles et lettres, selon le choix.

Le logiciel ANA a l'intérêt de faire voir, rapidement et en toutes lettres, ce qui autrement n'est accessible que par intuition, tâtonnement, spontanéité chanceuse ou avec le papier et le crayon. Dans le cas où le nombre d'éléments est trop grand, on ne peut en explorer systématiquement que certaines parties, car l'accès à l'ensemble est très clairement hors de portée. On a recours, alors, à une fonction aléatoire de combinaisons. Celle-ci a le désagrément de ne pas montrer l'ensemble et d'être quelquefois redondante, par contre elle permet une exploration ponctuelle et mieux distribuée au strict gré du hasard.

COMBINATOIRE COMPLÈTE DES LETTRES MARCEL.

MARCEL	MRCELA	MCLARE	MLACER	AMERCL	ARLCEM	AERMCL
MARCLE	MRCLAE	MCLAER	MLAERC	AMERLC	ARLEMC	AERMLC
MARECL	MRCLEA	MCLRAE	MLAECR	AMECRL	ARLECM	AERCML
MARELC	MREACL	MCLREA	MLRACE	AMECLR	ACMREL	AERCLM
MARLCE	MREALC	MCLEAR	MLRAEC	AMELRC	ACMRLE	AERLMC
MARLEC	MRECAL	MCLERA	MLRCAE	AMELCR	ACMERL	AERLCM
MACREL	MRECLA	MEARCL	MLRCEA	AMLRCE	ACMELR	AECMRL
MACRLE	MRELAC	MEARLC	MLREAC	AMLREC	ACMLRE	AECMLR
MACERL	MRELCA	MEACRL	MLRECA	AMLCRE	ACMLER	AECRML
MACELR	MRLACE	MEACLR	MLCARE	AMLCER	ACRMEL	AECRLM
MACLRE	MRLAEC	MEALRC	MLCAER	AMLERC	ACRMLE	AECLMR
MACLER	MRLCAE	MEALCR	MLCRAE	AMLECR	ACREML	AECLRM
MAERCL	MRLCEA	MERACL	MLCREA	ARMCEL	ACRELM	AELMRC
MAERLC	MRLEAC	MERALC	MLCEAR	ARMCLE	ACRLME	AELMCR
MAECRL	MRLECA	MERCAL	MLCERA	ARMECL	ACRLEM	AELRMC
MAECLR	MCAREL	MERCLA	MLEARC	ARMELC	ACEMRL	AELRCM
MAELRC	MCARLE	MERLAC	MLEACR	ARMLCE	ACEMLR	AELCMR
MAELCR	MCAERL	MERLCA	MLERAC	ARMLEC	ACERML	AELCRM
MALRCE	MCAELR	MECARL	MLERCA	ARCMEL	ACERLM	ALMRCE
MALREC	MCALRE	MECALR	MLECAR	ARCMLE	ACELMR	ALMREC
MALCRE	MCALER	MECRAL	MLECRA	ARCEML	ACELRM	ALMCRE
MALCER	MCRAEL	MECRLA	AMRCEL	ARCELM	ACLMRE	ALMCER
MALERC	MCRALE	MECLAR	AMRCLE	ARCLME	ACLMER	ALMERC
MALECR	MCREAL	MECLRA	AMRECL	ARCLEM	ACLRME	ALMECR
MRACEL	MCRELA	MELARC	AMRELC	AREMCL	ACLREM	ALRMCE
MRACLE	MCRLAE	MELACR	AMRLCE	AREMLC	ACLEMR	ALRMEC
MRAECL	MCRLEA	MELRAC	AMRLEC	ARECML	ACLERM	ALRCME
MRAELC	MCEARL	MELRCA	AMCREL	ARECLM	AEMRCL	ALRCEM
MRALCE	MCEALR	MELCAR	AMCRLE	ARELMC	AEMRLC	ALREMC
MRALEC	MCERAL	MELCRA	AMCERL	ARELCM	AEMCRL	ALRECM
MRCAEL	MCERLA	MLARCE	AMCELR	ARLMCE	AEMCLR	ALCMRE
MRCALE	MCELAR	MLAREC	AMCLRE	ARLMEC	AEMLRC	ALCMER
MRCEAL	MCELRA	MLACRE	AMCLER	ARLCME	AEMLCR	ALCRME

ALCREM	RALEMC	RLMECA	CAEMRL	CELMRA	EAMCRL	ECARLM
ALCEMR	RALECM	RLAMCE	CAEMLR	CELAMR	EAMCLR	ECALMR
ALCERM	RCMAEL	RLAMEC	CAERML	CELARM	EAMLRC	ECALRM
ALEMRC	RCMALE	RLACME	CAERLM	CELRMA	EAMLCR	ECRMAL
ALEMCR	RCMEAL	RLACEM	CAELMR	CELRAM	EARMCL	ECRMLA
ALERMC	RCMELA	RLAEMC	CAELRM	CLMARE	EARMLC	ECRAML
ALERCM	RCMLAE	RLAECM	CALMRE	CLMAER	EARCML	ECRALM
ALECMR	RCMLEA	RLCMAE	CALMER	CLMRAE	EARCLM	ECRLMA
ALECRM	RCAMEL	RLCMEA	CALRME	CLMREA	EARLMC	ECRLAM
RMACEL	RCAMLE	RLCAME	CALREM	CLMEAR	EARLCM	ECLMAR
RMACLE	RCAEML	RLCAEM	CALEMR	CLMERA	EACMRL	ECLMRA
RMAECL	RCAELM	RLCEMA	CALERM	CLAMRE	EACMLR	ECLAMR
RMAELC	RCALME	RLCEAM	CRMAEL	CLAMER	EACRML	ECLARM
RMALCE	RCALEM	RLEMAC	CRMALE	CLARME	EACRLM	ECLRMA
RMALEC	RCEMAL	RLEMCA	CRMEAL	CLAREM	EACLMR	ECLRAM
RMCAEL	RCEMLA	RLEAMC	CRMELA	CLAEMR	EACLRM	ELMARC
RMCALE	RCEAML	RLEACM	CRMLAE	CLAERM	EALMRC	ELMACR
RMCEAL	RCEALM	RLECMA	CRMLEA	CLRMAE	EALMCR	ELMRAC
RMCELA	RCELMA	RLECAM	CRAMEL	CLRMEA	EALRMC	ELMRCA
RMCLAE	RCELAM	CMAREL	CRAMLE	CLRAME	EALRCM	ELMCAR
RMCLEA	RCLMAE	CMARLE	CRAEML	CLRAEM	EALCMR	ELMCRA
RMEACL	RCLMEA	CMAERL	CRAELM	CLREMA	EALCRM	ELAMRC
RMEALC	RCLAME	CMAELR	CRALME	CLREAM	ERMACL	ELAMCR
RMECAL	RCLAEM	CMALRE	CRALEM	CLEMAR	ERMALC	ELARMC
RMECLA	RCLEMA	CMALER	CREMAL	CLEMRA	ERMCAL	ELARCM
RMELAC	RCLEAM	CMRAEL	CREMLA	CLEAMR	ERMCLA	ELACMR
RMELCA	REMACL	CMRALE	CREAML	CLEARM	ERMLAC	ELACRM
RMLACE	REMALC	CMREAL	CREALM	CLERMA	ERMLCA	ELRMAC
RMLAEC	REMCAL	CMRELA	CRELMA	CLERAM	ERAMCL	ELRMCA
RMLCAE	REMCLA	CMRLAE	CRELAM	EMARCL	ERAMLC	ELRAMC
RMLCEA	REMLAC	CMRLEA	CRLMAE	EMARLC	ERACML	ELRACM
RMLEAC	REMLCA	CMEARL	CRLMEA	EMACRL	ERACLM	ELRCMA
RMLECA	REAMCL	CMEALR	CRLAME	EMACLR	ERALMC	ELRCAM
RAMCEL	REAMLC	CMERAL	CRLAEM	EMALRC	ERALCM	ELCMAR
RAMCLE	REACML	CMERLA	CRLEMA	EMALCR	ERCMAL	ELCMRA
RAMECL	REACLM	CMELAR	CRLEAM	EMRACL	ERCMLA	ELCAMR
RAMELC	REALMC	CMELRA	CEMARL	EMRALC	ERCAML	ELCARM
RAMLCE	REALCM	CMLARE	CEMALR	EMRCAL	ERCALM	ELCRMA
RAMLEC	RECMAL	CMLAER	CEMRAL	EMRCLA	ERCLMA	ELCRAM
RACMEL	RECMLA	CMLRAE	CEMRLA	EMRLAC	ERCLAM	LMARCE
RACMLE	RECAML	CMLREA	CEMLAR	EMRLCA	ERLMAC	LMAREC
RACEML	RECALM	CMLEAR	CEMLRA	EMCARL	ERLMCA	LMACRE
RACELM	RECLMA	CMLERA	CEAMRL	EMCALR	ERLAMC	LMACER
RACLME	RECLAM	CAMREL	CEAMLR	EMCRAL	ERLACM	LMAERC
RACLEM	RELMAC	CAMRLE	CEARML	EMCRLA	ERLCMA	LMAECR
RAEMCL	RELMCA	CAMERL	CEARLM	EMCLAR	ERLCAM	LMRACE
RAEMLC	RELAMC	CAMELR	CEALMR	EMCLRA	ECMARL	LMRAEC
RAECML	RELACM	CAMLRE	CEALRM	EMLARC	ECMALR	LMRCAE
RAECLM	RELCMA	CAMLER	CERMAL	EMLACR	ECMRAL	LMRCEA
RAELMC	RELCAM	CARMEL	CERMLA	EMLRAC	ECMRLA	LMREAC
RAELCM	RLMACE	CARMLE	CERAML	EMLRCA	ECMLAR	LMRECA
RALMCE	RLMAEC	CAREML	CERALM	EMLCAR	ECMLRA	LMCARE
RALMEC	RLMCAE	CARELM	CERLMA	EMLCRA	ECAMRL	LMCAER
RALCME	RLMCEA	CARLME	CERLAM	EAMRCL	ECAMLR	LMCRAE
RALCEM	RLMEAC	CARLEM	CELMAR	EAMRLC	ECARML	LMCREA

LMCEAR	LARMEC	LAECMR	LRCMEA	LCMEAR	LCEMRA	LEACMR
LMCERA	LARCME	LAECRM	LRCAME	LCMERA	LCEAMR	LEACRM
LMEARC	LARCEM	LRMACE	LRCAEM	LCAMRE	LCEARM	LERMAC
LMEACR	LAREMC	LRMAEC	LRCEMA	LCAMER	LCERMA	LERMCA
LMERAC	LARECM	LRMCAE	LRCEAM	LCARME	LCERAM	LERAMC
LMERCA	LACMRE	LRMCEA	LREMAC	LCAREM	LEMARC	LERACM
LMECAR	LACMER	LRMEAC	LREMCA	LCAEMR	LEMACR	LERCMA
LMECRA	LACRME	LRMECA	LREAMC	LCAERM	LEMRAC	LERCAM
LAMRCE	LACREM	LRAMCE	LREACM	LCRMAE	LEMRCA	LECMAR
LAMREC	LACEMR	LRAMEC	LRECMA	LCRMEA	LEMCAR	LECMRA
LAMCRE	LACERM	LRACME	LRECAM	LCRAME	LEMCRA	LECAMR
LAMCER	LAEMRC	LRACEM	LCMARE	LCRAEM	LEAMRC	LECARM
LAMERC	LAEMCR	LRAEMC	LCMAER	LCREMA	LEAMCR	LECRMA
LAMECR	LAERMC	LRAECM	LCMRAE	LCREAM	LEARMC	LECRAM
LARMCE	LAERCM	LRCMAE	LCMREA	LCEMAR	LEARCM	

COMBINATOIRE DES LETTRES DE MARSEL

MARSEL	MRSLEA	MSLEAR	MLRSEA	AMLSRE	ASRMLE	AELMRS
MARSLE	MREASL	MSLERA	MLREAS	AMLSER	ASREML	AELMSR
MARESL	MREALS	MEARSL	MLRESA	AMLERS	ASRELM	AELRMS
MARELS	MRESAL	MEARLS	MLSARE	AMLESR	ASRLME	AELRSM
MARLSE	MRESLA	MEASRL	MLSAER	ARMSEL	ASRLEM	AELSMR
MARLES	MRELAS	MEASLR	MLSRAE	ARMSLE	ASEMRL	AELSRM
MASREL	MRELSA	MEALRS	MLSREA	ARMESL	ASEMLR	ALMRSE
MASRLE	MRLASE	MEALSR	MLSEAR	ARMELS	ASERML	ALMRES
MASERL	MRLAES	MERASL	MLSERA	ARMLSE	ASERLM	ALMSRE
MASELR	MRLSAE	MERALS	MLEARS	ARMLES	ASELMR	ALMSER
MASLRE	MRLSEA	MERSAL	MLEASR	ARSMEL	ASELRM	ALMERS
MASLER	MRLEAS	MERSLA	MLERAS	ARSMLE	ASLMRE	ALMESR
MAERSL	MRLESA	MERLAS	MLERSA	ARSEML	ASLMER	ALRMSE
MAERLS	MSAREL	MERLSA	MLESAR	ARSELM	ASLRME	ALRMES
MAESRL	MSARLE	MESARL	MLESRA	ARSLME	ASLREM	ALRSME
MAESLR	MSAERL	MESALR	AMRSEL	ARSLEM	ASLEMR	ALRSEM
MAELRS	MSAELR	MESRAL	AMRSLE	AREMSL	ASLERM	ALREMS
MAELSR	MSALRE	MESRLA	AMRESL	AREMLS	AEMRSL	ALRESM
MALRSE	MSALER	MESLAR	AMRELS	ARESML	AEMRLS	ALSMRE
MALRES	MSRAEL	MESLRA	AMRLSE	ARESLM	AEMSRL	ALSMER
MALSRE	MSRALE	MELARS	AMRLES	ARELMS	AEMSLR	ALSRME
MALSER	MSREAL	MELASR	AMSREL	ARELSM	AEMLRS	ALSREM
MALERS	MSRELA	MELRAS	AMSRLE	ARLMSE	AEMLSR	ALSEMR
MALESR	MSRLAE	MELRSA	AMSERL	ARLMES	AERMSL	ALSERM
MRASEL	MSRLEA	MELSAR	AMSELR	ARLSME	AERMLS	ALEMRS
MRASLE	MSEARL	MELSRA	AMSLRE	ARLSEM	AERSML	ALEMSR
MRAESL	MSEALR	MLARSE	AMSLER	ARLEMS	AERSLM	ALERMS
MRAELS	MSERAL	MLARES	AMERSL	ARLESM	AERLMS	ALERSM
MRALSE	MSERLA	MLASRE	AMERLS	ASMREL	AERLSM	ALESMR
MRALES	MSELAR	MLASER	AMESRL	ASMRLE	AESMRL	ALESRM
MRSAEL	MSELRA	MLAERS	AMESLR	ASMERL	AESMLR	RMASEL
MRSALE	MSLARE	MLAESR	AMELRS	ASMELR	AESRML	RMASLE
MRSEAL	MSLAER	MLRASE	AMELSR	ASMLRE	AESRLM	RMAESL
MRSELA	MSLRAE	MLRAES	AMLRSE	ASMLER	AESLMR	RMAELS
MRSLAE	MSLREA	MLRSAE	AMLRES	ASRMEL	AESLRM	RMALSE

RMALES	RSAMLE	RLASEM	SARLEM	SERMLA	EMSRLA	ERSLAM
RMSAEL	RSAEML	RLAEMS	SAEMRL	SERAML	EMSLAR	ERLMAS
RMSALE	RSAELM	RLAESM	SAEMLR	SERALM	EMSLRA	ERLMSA
RMSEAL	RSALME	RLSMAE	SAERML	SERLMA	EMLARS	ERLAMS
RMSELA	RSALEM	RLSMEA	SAERLM	SERLAM	EMLASR	ERLASM
RMSLAE	RSEMAL	RLSAME	SAELMR	SELMAR	EMLRAS	ERLSMA
RMSLEA	RSEMLA	RLSAEM	SAELRM	SELMRA	EMLRSA	ERLSAM
RMEASL	RSEAML	RLSEMA	SALMRE	SELAMR	EMLSAR	ESMARL
RMEALS	RSEALM	RLSEAM	SALMER	SELARM	EMLSRA	ESMALR
RMESAL	RSELMA	RLEMAS	SALRME	SELRMA	EAMRSL	ESMRAL
RMESLA	RSELAM	RLEMSA	SALREM	SELRAM	EAMRLS	ESMRLA
RMELAS	RSLMAE	RLEAMS	SALEMR	SLMARE	EAMSRL	ESMLAR
RMELSA	RSLMEA	RLEASM	SALERM	SLMAER	EAMSLR	ESMLRA
RMLASE	RSLAME	RLESMA	SRMAEL	SLMRAE	EAMLRS	ESAMRL
RMLAES	RSLAEM	RLESAM	SRMALE	SLMREA	EAMLSR	ESAMLR
RMLSAE	RSLEMA	SMAREL	SRMEAL	SLMEAR	EARMSL	ESARML
RMLSEA	RSLEAM	SMARLE	SRMELA	SLMERA	EARMLS	ESARLM
RMLEAS	REMASL	SMAERL	SRMLAE	SLAMRE	EARSML	ESALMR
RMLESA	REMALS	SMAELR	SRMLEA	SLAMER	EARSLM	ESALRM
RAMSEL	REMSAL	SMALRE	SRAMEL	SLARME	EARLMS	ESRMAL
RAMSLE	REMSLA	SMALER	SRAMLE	SLAREM	EARLSM	ESRMLA
RAMESL	REMLAS	SMRAEL	SRAEML	SLAEMR	EASMRL	ESRAML
RAMELS	REMLSA	SMRALE	SRAELM	SLAERM	EASMLR	ESRALM
RAMLSE	REAMSL	SMREAL	SRALME	SLRMAE	EASRML	ESRLMA
RAMLES	REAMLS	SMRELA	SRALEM	SLRMEA	EASRLM	ESRLAM
RASMEL	REASML	SMRLAE	SREMAL	SLRAME	EASLMR	ESLMAR
RASMLE	REASLM	SMRLEA	SREMLA	SLRAEM	EASLRM	ESLMRA
RASEML	REALMS	SMEARL	SREAML	SLREMA	EALMRS	ESLAMR
RASELM	REALSM	SMEALR	SREALM	SLREAM	EALMSR	ESLARM
RASLME	RESMAL	SMERAL	SRELMA	SLEMAR	EALRMS	ESLRMA
RASLEM	RESMLA	SMERLA	SRELAM	SLEMRA	EALRSM	ESLRAM
RAEMSL	RESAML	SMELAR	SRLMAE	SLEAMR	EALSMR	ELMARS
RAEMLS	RESALM	SMELRA	SRLMEA	SLEARM	EALSRM	ELMASR
RAESML	RESLMA	SMLARE	SRLAME	SLERMA	ERMASL	ELMRAS
RAESLM	RESLAM	SMLAER	SRLAEM	SLERAM	ERMALS	ELMRSA
RAELMS	RELMAS	SMLRAE	SRLEMA	EMARSL	ERMSAL	ELMSAR
RAELSM	RELMSA	SMLREA	SRLEAM	EMARLS	ERMSLA	ELMSRA
RALMSE	RELAMS	SMLEAR	SEMARL	EMASRL	ERMLAS	ELAMRS
RALMES	RELASM	SMLERA	SEMALR	EMASLR	ERMLSA	ELAMSR
RALSME	RELSMA	SAMREL	SEMRAL	EMALRS	ERAMSL	ELARMS
RALSEM	RELSAM	SAMRLE	SEMRLA	EMALSR	ERAMLS	ELARSM
RALEMS	RLMASE	SAMERL	SEMLAR	EMRASL	ERASML	ELASMR
RALESM	RLMAES	SAMELR	SEMLRA	EMRALS	ERASLM	ELASRM
RSMAEL	RLMSAE	SAMLRE	SEAMRL	EMRSAL	ERALMS	ELRMAS
RSMALE	RLMSEA	SAMLER	SEAMLR	EMRSLA	ERALSM	ELRMSA
RSMEAL	RLMEAS	SARMEL	SEARML	EMRLAS	ERSMAL	ELRAMS
RSMELA	RLMESA	SARMLE	SEARLM	EMRLSA	ERSMLA	ELRASM
RSMLAE	RLAMSE	SAREML	SEALMR	EMSARL	ERSAML	ELRSMA
RSMLEA	RLAMES	SARELM	SEALRM	EMSALR	ERSALM	ELRSAM
RSAMEL	RLASME	SARLME	SERMAL	EMSRAL	ERSLMA	ELSMAR

EXEMPLES DE COMBINATOIRE AU HASARD DE MARCEL

ARMECL ALCERM REACML LMREAC REMLAC ELRMCA CRALEM RCLMEA RLEACM
MARLEC ERAMLC LCAMER CERMAL LECRMA CALERM RELAMC RMLACE LMCEAR
EMRCLA CARMLE CMLEAR CRELMA CLERAM MARCEL ELRMAC RCEMLA ACELMR
MALCER RCLAEM CALRME LEMCRA ACLEMR LCMERA RAELCM AELRMC MCRAEL
MAERLC MARCLE CLEARM ARCLEM ALREMC RALCEM MCLRAE RMAECL AMCREL
ERMACL EAMCLR AMECLR RLMCEA CRLMEA CERLMA RMCALE RLECMA MRELCA
RLMAEC CEAMLR ERMACL AMERLC MCAELR EMRCLA REALMC ELRCAM RLEAMC
ELRCAM AMRCEL ALMERC CMAERL ECALMR RAMCLE RAMECL RLMEAC EACRLM
CMELAR EMARLC ALMCER CLEMRA RCAEML CRMAEL ACMREL LMCRAE ACLREM
ALCMER CERMLA RCLAEM MRCEAL CREALM CALRME MLRECA ARLMCE LRCAEM
MALRCE CMAERL LRCAEM MARELC LAEMCR CALMRE

Appendice F

EXEMPLES DE COMBINATOIRE AU HASARD DE « MARCELDUCHAMP ».

MACPDHERLMCUA LDCMMACARHPEU ELAURCACHMMDP MURCELCPDHAMA
DUAREHPMACCLM MLRAUCEAMCHDP CEMPRMCAUDHAL HAUCRMMEDPLCA
ACLHAPDREUMCM ACMERPMUALHCD PCRLUCDMAAEHM MCCRAEAPUHLDM
MUALPHDCAEMRC AMPHACRCDELUM PCAHUEDMAMLRC UARCEPDAHMMCL
MHLDPECRUMAAC CEMAAURCMPDHL ACEAMPUHLMDCR RUCMEMAHPLCDA
CUEHRCPMALDMA DHLCMPAMUERCA MRCCEMPHDUALA UAMCMDEALRCPH
ECCMLPAMAHRUD DRCCAPHULMMAE CMEAPUCLRAHDM DLPMUCEMRHAAC
PMEAHCRACLMUD CCMLMRUEAPDHA LPEMAUDCCRHMA RMACULMAEDCHP
ALMMPDEHRCAUC LHMMCCRUPDAAE HMMPCCARLUDAE CUAEADLMHRMCP
RAACCUMMHLEDP CDCEMUHMALARP UDLHCMAEMRACP AMCADRPMEUCHL
ECMRLAPCHUDAM PMUACRMALDCHE RCAMUCELAMPDH DPAMEHCLACMUR
CAMLPMUHDEARC URCEALMMHADCP RCCHPMUALAMED HMDACMCUERPAL
AMLAPREHUCDMC DAMLMCEHRPACU DRMCMLEUCAAHP HLRCAAMEMPCDU
ACLHEDUPCMRAM EAMRPAMDCHLCU PUEHMCRAMLDAC HAMCRLPUCMDEA
CMARCPHAMDLEU UHCMAMDAPCREL PRLDACHCUMMAE EAMAHPUCLCMDR
APDMCLAHRCEMU PCHAUDEMLMRCA EDHMCMARACUPL ELUHDMMCARACP
HURELACCDAPMM RCCLAHAUMEDPM RAELCAHCDPMMU AUCLPRMCDHEAM
PCUHALMRDEMAC AMRAMDPELCHCU CDLCERPUAHMMA HAMADCEULPMCR
UMHDMALEARPCC AHMCPMDAUCLRE PMERCUCAAMDLH HAMDCAUPCRLEM
HMDMLRCAUEPCA CAPHAMRECULDM ADRCHACUMPMLE ULCEHAMRDCMAP
MAHUEMDCRLCAP MMULEADRCHCAP ALRCMAPHMUDEC LAMMCCDAPEHUR
UARHADPCEMLCM MPACAUCMLDHER CULMMDERHAPAC PMUCAEMRDAHLC
LDUAHMRCEMCPA PMCRUEHLDMCAA CPAMEURMHDLAC UMEDCRACLAMPH
ECHDAPMMCLRAU CHMRPDCMULEAA MHRCULAPDMEAC PAMMURCHLAEDC
MAMRLPUHACCDE DCMMPCHRALUEA LAMMUAEDRHCCP CHACELUMRPDMA
MRDLHCCAMEUPA HUDECAAMCMLRP RMEAHLCAMPUCD AACPMCELRDHMU
ARMCDEMLCAHUP ECPMDRULCMAHA CEDAHMMACURPL AHRALUDCMCPEM
HULMAMRDCCEPA CDMAPAEUHMCLR LMDCAAHREUPCM HMAAPMCLUDCER
PEUALMCCAMRHD CAPHMMCLDUERA CDULEMAAHPMRC MCALEPCRDHAMU
AHMPAMDLERCUC HUMRCEPADLAMC LDMPCUCHAEMAR AEHMDMRCCPLAU

APPENDICE G NOTES CONTENANT DES INFINITIFS SUR DES DÉTAILS TECHNIQUES.

«Se servir de pâte dentifrice faire un essai sur le verre aussi Brillantine, Cold cream, etc.? Pas solide» DDS p. 108.

«Eau de savon + eau de thé fort = à doser jaune-marron, verdâtre clair» DDS p. 108.

«Ne pas oublier le tableau de Dumouchel: Pharmacie = effet de neige, ciel foncé nuit tombante, et 2 lumières à l'horizon (rose et verte).» DDS p. 109.

«**Employer un bleu** dans l'"éclaboussure": mais seulement le bleu du papier photographique ferroprussiate [?] qu'emploient les architectes Assortir en huile le bleu du papier.» DDS p. 116.

«NOUVELLES RÉFÉRENCES AU VERRE
Recettes - obtenir (forme générale pour décrire certaines parties): pax. : on obtient les tirés en... pour obtenir ... prendre... Argenter (comme un miroir) une partie du fracas-éclaboussement. S'informer au point de vue technique. Avec la partie dépolie et la Rouille - Rouille transparaissant au travers du verre dépoli - et aussi Rouille toute seule. - Coller une loupe. Lentille de Kodak. DDS p. 118.

«Paquet de cartes blanches Pile de cartes - pour servir dans les plans inclinés (Pentes d'écoulement ou fracas-éclaboussement). Faire en grandeur naturelle et photo. Déc. 1915» DDS p. 118.

«A FAIRE Episodaire (Photos) Les textes épisodaires sont au luxe seulement (??) Mélanger photos épisodaires et textes. faire une sorte de brochure - Chronologie Listes générales» Note 64.

«**les groupes ou les familles. (bouteilles de marques, uniformes et livrées etc.) leur rôle dans le tableau** -noter l'action astringente dans la mariée. noeud gordien (pour la chute de poids.) métal noir de la boule. le mot Paquet (à employer) le **mot flacon** le mot **barre** au lieu d'axe **Le mot appareil au lieu de machine** aussi le mot biais, biaise. aussi le mot "**domaine**" dans les sens figuré de quantité d'espace **plan** limité -**Chercher un autre mot que matière, métal, substance,** pour le texte, (se servir de **mat. organique** pour certaines parties) guêpe.) le mot **corps** pax. (ou corps matériel (?) La grue -transport fixe - ou trait d'union mobile. Rechercher (dans le Style) des "mots premiers" (divisibles seulement par eux-mêmes et par l'unité)
Titre Titre définitif: La mariée mise à nu par **ses** célibataires **même** pour donner au tableau l'aspect de continuité et ne pas donner prise à l'objection d'avoir fait seulement l'exposé d'une bataille de poupées sociales. = **La mariée possède son partner et les célibataires mettent à nu leur/mariée.** En sous-titre: (machine agricole) ou "**appareil agricole extra muros**"»
(...)

«Dans le pendu (femelle) la partie sup. est tournée à 22.5 degrés vers le manieur: dans le texte rappeler ironiquement les têtes grecques tournées de 3/4. imitées par Coysevox» Note 104

«(recto) Plombagine + huile de lin siccative. = nuance d'acier Pochon = brosses pour pochoirs - 3 grandeurs. - I **Pour fabriquer les poch.** 1e Prendre Whatman. Dessiner - **Huiler** ensuite le verso avec un pinceau et de l'huile de lin. pour amollir le Whatman. ne pas hésiter en découpant après découpé passer une 1ère couche de vernis gomm laq. puis une demi-heure après 2e couche. - pour ne pas gondoler. mettre sous presse entre 2 cartons. 2e -Prendre cire. la faire fondre sur le papier au moyen d'un fer à repasser légèrement chaud. -Promener le fer pour égaliser et pénétrer la cire. *à mettre en note* (à côté) Desaint trucs d'atelier 2000 formules - ch Juliot et Coquet ed. Dourdan (S. et O.) **Découpage** - sur surface lisse. de préférence **dure** - (verre - de ½ centim.d'épaiss.) canif - grattoir.
Nettoyage des pochoirs chiffon d'huile. talc ensuite pour éviter taches **Pour empêcher la couleur de déborder du pochoir**) enduire légèrement le verso du pochoir avec un peu de Saindoux.» Note 126

«**Tamis** ne pas oublier de faire l'enveloppe des tamis (2 cercles autour à l'extérieur des cônes. laisser tomber la poussière entre.) pour les soutenir quelque part sur la base.». Note 159

«ERRATUM MUSICAL
Faire une empreinte marquer des traits une figure sur une surface imprimer un sceau sur cire.» DDS p. 53.

«Gravité et "longitude" dans les tableaux **Comparaison**: trouver le correspondant en peinture à la comparaison dans la littérature (comme....)(datée 1912/1913 au verso)» Note 180