

Voir, entendre, sentir et imaginer
chez Marcel Duchamp
— le visible avec l'invisible⁽¹⁾

KITAYAMA Kenji

Introduction

Marcel Duchamp (1887-1968) fut foudroyé de savoir le refus de l'exposition de *Nu descendant un escalier no. 2* (1912) au Salon des Indépendants. Et il cherchait une autre possibilité de son art ailleurs que dans le monde des Beaux-arts, quand il découvrit les tentatives de Raymond Roussel. Et bien éloigné de la peinture adressée exclusivement à la rétine, il commença par prendre des notes pour son nouvel art. Et il réalisa des notes-plans. Les notes-plans réalisées étaient généralement ses œuvres que nous connaissons aujourd'hui mais il serait plutôt convenable de dire que ses notes et ses œuvres constituent toutes ses tentatives artistiques. Pour mieux comprendre celles-ci, ne faudra-t-il pas avoir lues ses notes ? Elles sont classées en six ordres chronologiques : 1. la *Boîte de 1914* (les reproductions de 16 notes manuscrites et d'un dessin en 5 exemplaires, contrecollés sur du carton, publiées en 1914. L'ensemble est réuni dans des boîtes de plaques photographiques (A. Lumière & ses fils, Lumière & Jougla, Kodak, Guilleminot)⁽²⁾ ; 2. *La Mariée mise à nu par ses célibataire, même* (les reproductions de presque toutes les notes, dessins, photos lui ayant servi à l'élaboration du Grand Verre (entre 1912 et 1915), sous emboîtage et sous forme de fac-similés dans la *Boîte verte*, publiée en 1934 en 300 exemplaires avec 20 de luxe)⁽³⁾ ; 3. les notes publiées dans les revues et à diverses occasions ; 4. *À l'infinitif* (79 notes inédites pour le Grand Verre, publiées en 1967 sous emboîtage

et sous forme de fac-similés dans la *Boîte blanche* en plexiglas, par la Galerie Cordier & Ekstrom, à tirage limité)⁽⁴⁾ ; 5. le Manuel intitulé *Approximation démontable exécutée entre 1946 et 1966 à New York* ; 6. les notes inédites découvertes après la mort de Marcel Duchamp, publiées par son beau fils Paul Matisse en 1980. Les notes sont reclassées en trois series : 1. les premières sur l'intervention possible des vues élargie ou réduite dans ses tentatives artistiques ; 2. les deuxièmes sur l'intervention possible d'autres perceptions comme de l'ouïe, de l'odorat, du tact ; 3. les dernières sur l'intervention possible du langage comme des récits érotiques, identificateurs, iconoclastes ou anti-artistiques. Tandis que Duchamp essayait de trouver quelques décalages ou écarts dans le domaine de la perspective linéaire, très chère à la peinture traditionnelle pour échapper aux tentations des Beaux-Arts, il poursuivit, avec de mêmes décalages ou écarts, une autre possibilité de son art que celle dans le domaine visuel. Pourquoi les autres perceptions que la vue ?

1. Pourquoi les notes ?

Marcel Duchamp fut stupéfait d'assister à la représentation des *Impressins D'Afrique* de Raymond Roussel (1877-1933). Il écrit dans « Propos » : « C'est Roussel qui, fondamentalement, fut responsable de mon Grand 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.»⁽⁵⁾ Or, pourquoi Duchamp fut-il ou voulait-il être influencé par Roussel ? Vers cette époque, il se préoccupait des problèmes suivants. Pourquoi *Nu descendant l'escalier no. 2* fait-il du scandale même parmi les cubistes avant-gardistes comme Gleize, Metzinger et les frères Duchamp ? Pourquoi doit-il toujours fidèle aux coutumes traditionnelles ou avant-gardistes ? Pourquoi se demande-t-il ce qui nécessite un titre, un motif ou un arrière-plan ? Alors, voulant échapper aux institutions des Beaux-Arts qui lui barrait le passage, il rencontra Roussel pour ensuite savoir, en lisant son roman *Impressions d'Afrique*, qu'avec « une analyse philologique du langage — analyse conduite par un incroyable réseau de calembours »⁽⁶⁾, c'est-à-dire avec une expérience artistique, sans esthétique globale, globalement révolutionnaire, Roussel lui fait oublier les traditions artistiques et le fait passer dans un autre monde. Il paraît qu'il sut qu'il ne ferait rien sans rompre avec les institutions des Beaux-Arts bien établies. Cette rupture était aussi celle des problématiques que lui imposaient l'époque ou les institutions ; par exemple, celle de quelques groupes ou écoles artistiques et leur techniques picturales, de compositions ou de couleurs. En d'autres termes, c'était une sorte de tentative artistique dont on ferait disparaître l'origine, tentative de refuser d'expliquer ou d'interpréter une œuvre d'après le pays natal, le milieu ou les caractères de son auteur ou dans l'histoire de l'art ou

le contexte de l'art contemporain. En réalité, il ne refusa pas tout de même toutes les tentatives artistiques. C'était refuser d'accepter les valeurs ou les goûts artistiques déjà admis et le contexte de l'art contemporain en train de se constituer.

2. Des tableaux visibles aux tableaux invisibles possibles

Alors, qu'est-ce que Duchamp voulait avec une telle disparition des origines et un tel refus d'explication ou d'interprétation ? Attaché aux recherches linguistiques dans le domaine artistique comme Roussel le faisait, il commença à prendre des notes, sans faire d'autres études exclusivement picturales possibles, pour une nouvelle tentative en poursuivant ses recherches d'images-peintures non rétinienne. C'était le déplacement des images dynamiques et intellectuelles des échecs aux conflits érotiques entre le roi et la reine des échecs et enfin à ceux entre la Mariée et les (ses) célibataires, ce qui est aussi un autre déplacement, celui de la visibilité à l'invisibilité ou à la visibilité invisible, c'est-à-dire visibilité où s'intériorise l'invisibilité. En travaillant à la bibliothèque Sainte-Geneviève pour rompre définitivement avec le monde des beaux-arts actuel en France, il s'appliqua à remettre en examen les techniques artistiques et à suivre ses études pour une nouvelle tentative : études approfondies de la perspective linéaire, du déplacement entre les dimensions, de la transcription de l'espace à trois dimensions à celui à deux dimensions,

des couleurs, etc⁽⁷⁾. La note de 1912 semblait la première : par exemple —

1912

La machine à 5 cœurs, l'enfant pur, de nickel et de platine, doivent dominer la route Jura-Paris.⁽⁸⁾

La route devient finalement une droite à une dimension (idéale), « qui trouve son trou vers l'infini dans l'enfant-phare. »⁽⁹⁾ « La matière de la route Jura-Paris sera le bois qui m'apparaît comme la traduction affective du silex effrité. »⁽¹⁰⁾ « Dimensions = Plans »⁽¹¹⁾, « tableau de charnière »⁽¹²⁾, « à introduire dans le Pendu femelle. »⁽¹³⁾ Est-ce qu'il y avait jamais un tableau d'une telle conception ? Tout à fait isolé des motifs traditionnels, poussé par sa propre motivation et négligeant même la possibilité de sa réalisation, il s'avance de plus en plus dehors. Pour les tableaux qui avaient pour modèle la voiture automobile, Luigi Russolo, peintre futuriste (1885-1947) en fit un : *Dynamisme d'une auto* (1912-13). Il s'y agit de quelques instants dynamiques d'une auto, instants figés en images. Par contre, Duchamp s'élançait vers un domaine de l'infini, domaine invisible du dehors. En effet, là se retrouverait une idée conduisant à celle de son futur Grand Verre. Car les « Dimensions = Plans » seront le haut, la partie supérieure (ce qui représente, sur le plan à deux dimensions, la Mariée à trois dimensions à laquelle se transcrirait la Mariée dans

l'espace à quatre dimensions) et le bas, la partie inférieure (ce qui représente, sur le plan à deux dimensions, les Célibataires à trois dimensions), le tableau se renommera retard en verre, la charnière sera un paroi séparant les deux parties (charnière immobile), le Pendu femelle sera élaboré, fondé sur les dessins-tableaux (on retrouve le passage de la Reine d'échecs à la Mariée, et après celui de la Mariée au Pendu femelle).

En effet, en 1912, de telles tentatives étaient tout à fait nouvelles et transformatrices, mais elles ne quitteraient jamais complètement le monde des tableaux visuels, c'est-à-dire tableaux rétiniens dans le contexte duchmapien. Duchamp élaborera d'autres tableaux possibles comme un tableau de charnière, comme le montre la note suivante : « Faire valoir le principe de charnière dans les déplacements : 1. Dans le plan ; 2. dans l'espace. »⁽¹⁴⁾ Pourquoi un tableau de charnière ? En étudiant la perspective linéaire, il devait être foudroyé de retrouver les premières machines à dessiner ou perspectographes figurés dans le traité *Underveysung der Messung* de Dürer —

les différents procédés imaginés consistent essentiellement à immobiliser l'œil du dessinateur, puis à déterminer l'intersection d'un rayon visuel avec le plan de tableau, Ce dernier étant matérialisé par un châssis muni d'une vitre ou d'un treillis, ou encore équipé d'un « portion » mobile lorsque le rayon visuel est concrétisé par un fil tendu entre le point de vue et l'objet comme

dans le *Perspectographe* au luth.⁽¹⁵⁾

Ici, Duchamp nomme le « portion » mobile charnière qui peut nous laisser voir un plan à deux dimensions le portion fermé et un espace à trois dimensions le portion ouvert. Avec un tel tableau de charnière, il ne se détache jamais tout de même du problème de visibilité. Comment pourra-t-il s'en détacher ?

La *Boîte de 1914* suivit les notes de 1912, semble-t-il. Le nombre d'exemplaires de cette *Boîte* semble pour les lecteurs ou spectateurs très limités mais plus de trois reproductions en valaient une infinité pour Duchamp.⁽¹⁶⁾ Mais personne ne le savait pas en réalité. Cette *Boîte* fut reproduite dans le *MARCHAND du SEL*, édité par Michel Sanouillet en 1958⁽¹⁷⁾, pour la laisser connaître au public. Les notes de la *Boîte* sont celles qui changeront profondément la relation d'une peinture avec son objet, relation traditionnellement admise. Car personne n'aurait eu l'idée de « faire un tableau : de hasard heureux ou malheureux (veine ou déveine). »⁽¹⁸⁾ Parce que tous les tableaux étaient des créations conscientes et nécessaires, pas fortuites, ainsi que leurs créateurs-peintres devaient toujours expliquer leurs motifs, touches et compositions. Le tableau de hasard n'existait jamais dans le cadre des tableaux déjà existants. Réalisé, il apparaîtrait dans un nouveau cadre des tableaux, il se classerait comme celui de l'anti-art ou du non-art. En effet, le hasard même est introduit dans ses exécutions comme dans *les trois stoppages-étalons* (1913-1914), *Tu m'*

(1918), *Piston de courant d'air* ou *les tube capillaires* (1914). Avec de telles exécutions de hasard, il ne se détacha jamais tout de même du problème de visibilité. Comme Duchamp le sait concrètement, il écrit dans la *Boîte verte* —

2. LOIS ET NOTES GÉNÉRALES

(...)

En général, le tableau est l'apparition d'une apparence.⁽¹⁹⁾

Peut-il évader de la visibilité ? Dans la *Boîte de 1914*, on lit la note suivante sur la visibilité : « voir / On peut regarder voir ; / On ne peut pas entendre entendre. »⁽²⁰⁾ Avec cette note, on sait que Duchamp voulait réfléchir sur une autre perception que la vue, pour introduire cette première dans ses activités artistiques. Mais que signifie cette note ? Au bout de 34 ans, Duchamp la reprendra sous la forme : « On peut voir regarder. Peut-on entendre écouter, sentir humer..... ? (M.D.) »⁽²¹⁾. Il le dit un peu plus exactement dans cette note-ci. En effet, la vue prévaut sur l'ouïe dans la première phrase, mais dans la deuxième, la suprématie de la vue ne serait plus absolue. N'est-ce pas parce qu'il a su qu'un œil ne peut pas pénétrer ou surmonter un paroi pour voir une chose derrière celui-ci ? On peut confirmer certaines des notes et leur réalisation pour repousser la suprématie de la vue. Duchamp écrit dans la *Boîte verte* —

TIRERIE (OU CONSERVES)

Faire un readymade avec une boîte enfermant quelque chose irreconnaissable au son et souder la boîte.⁽²²⁾

Guêpe = Propriétés :

1. (...)
2. Flair ou sens recevant les ondes de déséquilibre de la boule noire.⁽²³⁾

Moules mâliques. [Mâlic (?)]

(...)

Les *moulages* du gaz ainsi obtenus, engendraient les litanies que récite le chariot, refrain de toute la machine célibataire, sans qu'ils pourront jamais dépasser le Masque = Ils auraient été comme enveloppés, le long de leurs regrets, d'un miroir qui leur aurait renvoyé leur propre complexité au point de les halluciner assez onaniquement. (Cimetière de 8 uniformes ou livrées).⁽²⁴⁾

Le son comme tremblement peut tout de même pénétrer le mur. Tout se passe comme si la vue s'enfermait dans son monde donné sans savoir son dehors et l'ouïe ne s'y enfermait pas pour pouvoir entendre quelque son de dehors. Duchamp pense-t-il ainsi que l'ouïe ou le son prévalent toujours sur la vue ou le visible ? Il écrit dans la note 22 de la *Boîte verte* —

22. COULEUR

Soit *un objet en chocolat*.

1. son apparence = impression rétinienne (et autres conséquences sensorielles).⁽²⁵⁾

Il ne dit pas toujours que l'ouïe ou le son prévalent toujours sur la vue ou le visible, mais plutôt ne dit-il pas qu'elles se complètent ? Il écrit dans *À l'infinif* —

Chose à regarder d'un œil

— — — de l'œil gauche

— — — de l'œil droit

Ce qu'il faut entendre d'une oreille

Ce qu'il faut entendre de l'oreille droite

Ce qu'il faut entendre de l'oreille gauche

à mettre dans le Fracas — éclaboussure

— on pourrait baser toute une série de *choses à voir d'un seul œil* (gauche ou droit)

On pourrait trouver une série de choses à entendre (ou écouter) d'une seule oreille.⁽²⁶⁾

Il admet le rôle de la vue ou du visible et celui de l'ouïe ou du son. Ne dit-il pas donc dans *À l'infinif* : « Classification des couleurs à employer pour arriver au « *timbre pur* »⁽²⁷⁾ ? Et Duchamp consacre

beaucoup de notes à cette classification des couleurs, détachées de celles où se retrouvent les valeurs sémantique ou psychologique. Alors, le regardeur de ces couleurs peut-il entendre les sons correspondants dont le timbre est pur comme Arthur Rimbaud le rêvait ? Au moins, peut-il entendre ce que la vue ne peut pas identifier comme le readymade *À bruit secret*.

Or, Duchamp n'eut-il pas de notes sur d'autres perceptions ? Il écrit dans la note 5 HASARD de la *Boite verte* : « Se servir du radiateur et d'un papier (ou autre chose) remué par la chaleur au-dessus. »⁽²⁸⁾ Est-ce un tableau de chaleur comme un tableau de hasard ? S'il en est ainsi, il resterait encore situé dans le domaine visuel. Ou bien est-ce un tableau bosselé ou saillant avec de la chaleur comme un tableau en cube ? S'il en est ainsi, il serait partiellement détaché du domaine visuel. Écrit-il donc la note suivante dans *À l'infinifif*? —

Différence entre la « *reconnaissance tactile* » ou promenade dans un plan d'un œil *2 dimsl* autour d'une circonférence, et la vision de cette même circonférence par le même œil *2 dimsl* se fixant d'un point de vue. (...)

Aussi : une même différence existe dans le domaine *4 dimsl* : il y a une « *reconnaissance tactile* » dans les 4 dimensions et une perception visuelle perspective à 3 dimensions du corps *4 dimsl*. *Cette perception visuelle perspective à 3 dim. est saisissable par l'œil 4 dimsl* seulement.⁽²⁹⁾

Dans un espace à n-dimensions, il essaie de spécifier une reconnaissance tactile-sensorielle corporel du point de vue à n+1-dimensions et celle visuelle du point de vue à n-dimensions. Il veut rechercher une nouvelle exécution possible avec la vue et d'autres perceptions combinées, autrement dit avec la vue plus ou moins traditionnelle et la non-vue, le dehors de la vue. Or, Duchamp n'eut-il pas l'idée de nouvelles exécutions non visuelles ?

3. Sculpture musicale ou erratum musical ?

Duchamp écrit d'une « Sculpture musicale » dans la *Boite verte* : « Sons durant et partant de différents points et formant une sculpture musicale qui dure. »⁽³⁰⁾ Est-ce une œuvre musicale ? Il écrit d'une exécution musicale dans la note 5 HASARD de la *Boite verte* —

ERRATUM MUSICAL

- | | |
|------------|---|
| Yvonne | faire une empreinte marquer des traits une figure sur une surface imprimer un sceau sur cire. |
| Magdeleine | faire une empreinte marquer des traits une figure sur une surface imprimer un sceau sur cire. |
| Marcel | faire une empreinte marquer des traits une figure sur une surface imprimer un sceau sur cire. ⁽³¹⁾ |

Que signifient les phrases impératives ? On ne les comprend pas

comme telles. On dirait qu'elles sont citées du terme « imprimer » d'un dictionnaire. Il faut lire sa note : « Texte à répéter 3 fois par 3 personnes sur 3 partitions différentes composées de notes tirés au sort dans un chapeau. Pour Duchamp, le chiffre 3 est un chiffre magique. Voir illustration p. 52. »⁽³²⁾ Dans la même année, il fit « **La Mariée mise à nu par ses célibataires, même.** / *Erratum musical* ». Cette note est mise par Michel Sanouillet, qui édita *Marchand du sel, écrits de Marcel Duchamp* en collaboration avec lui. Est-ce une version musicale du tableau de hasard ? En renvoyant à l'illustration, on sait que des notes-sons de hasard sont mises sur les portées, mais il ne s'agirait ni de mélodie ni d'accord, ni de mesure, ni de sonorité. Ce n'est pas donc une œuvre musicale mais sûrement un défi à la notion de musique comme celui par le tableau de hasard à la notion de peinture. Ce n'est pas tout. On ne déchiffre pas encore ce qu'est la sculpture musicale. On va lire la suite de la note SCULPTURE MUSICALE. « 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. »⁽³³⁾ Dans la note L'IDEE DE LA FABRICATION de la *Boîte de 1914*, Duchamp a déjà remarqué que les 2 choses semblables dans l'espace à 3 dimensions ne pourraient pas reconnues dans l'espace à 2 dimensions, en se transcrivant sur la perspective linéaire. En analogie, si une partition était comme un

tableau dans l'espace à 2 dimensions, on considérerait son exécution comme l'objet réel du tableau dans l'espace à 3 dimensions. Comme le dit Duchamp, des sons réels peuvent constituer une sculpture musicale. Mais une telle sculpture musicale n'est qu'un plan conceptuel. Ce qui est un des plans, c'est « La Mariée mise à nu par ses célibataires, même / Erratum musical ». Un morceau composé de sons de hasard peut bien correspondre à un tableau de hasard ou un ready-made combiné avec d'autres perceptions. Avant la musique aléatoire, *music of changes*, de John Cage, Duchamp nous montra une nouvelle direction musicale possible, détachée de la tradition musicale, dont certains musiciens du 18^e siècle composèrent des morceaux combinés par hasard (jeux de dés), comme amusement musical. Mais ne fit-il pas plus de plans ni d'exécutions avec l'ouïe et les sons ?

4. L'inframince comme décalage minuscule perçu ou imaginé

L'inframince que Duchamp aurait découvert comme sorte de nouvelle notion de perception après 1937 ne s'identifie qu'avec une combinaison de perceptions et d'imagination. Duchamp publia une note d'infra-mince dans le numéro spécial de mars 1945 de la revue *View*, vol. V, no.1, consacré à Marcel Duchamp, dont il exécuta la couverture (Une bouteille fumante portant en guise d'étiquette une feuille de son livret militaire) —

QUAND
 LA FUMÉE DE TABAC
 SENT AUSSI
 DE LA BOUCHE
 QUI L'EXHALE,
 LES DEUX ODEURS
 S'ÉPOUSENT PAR
 INFRA-MINCE

Marcel Duchamp.⁽³⁴⁾

C'est un inframince visuel et olfactif. Car sous l'aspect visuel, la fumée est déjà indifférente à la bouche, mais toutes ses deux odeurs, celle de la fumée et celle de la bouche qui ne sont pas identiques, sont unies par leur écart minuscule. En effet, il s'y agit d'écarts ou décalages mais ce n'est pas dans le domaine de la perspective linéaire.⁽³⁵⁾ On peut trouver un inframince semblable dans d'autres domaines, d'après les *Notes* inédites découvertes après la mort de Marcel Duchamp, éditées par son beau-fils Paul Matisse, et publiées par le Centre d'art et de culture Georges Pompidou en 1980. Ce n'est pas un phénomène comme l'illustration d'une notion qui demande une suite de logiques, mais un phénomène qu'on ne nomme qu'inframince. Parce que Duchamp dit dans la note 5 : « inframince (adject.) pas nom — ne jamais en faire un substantif / L'œil fixe phénomène inframince »⁽³⁶⁾. Pourquoi l'inframince n'est pas un nom

mais un adjectif ? Est-ce pour indiquer une suite de phénomènes sans donner de définitions logiques qui demandent une démonstration ? Et l'œil peut-il fixer toujours un phénomène inframince ? Est-ce qu'il y a des phénomènes inframinces que l'œil puisse fixer ? Duchamp découvre plutôt des phénomènes inframinces olfactifs, auditifs, tactiles et imaginatifs, combinés à ceux qui ne sont pas toujours visuels.

Pour mieux le comprendre, on va lire plusieurs notes des 46 NOTES concernant laissées après sa mort. La note 1 : « Le possible impliquant le devenir — le passage de l'un à l'autre a lieu dans l'inframince »⁽³⁷⁾. Est-ce que le devenir ou la réalisation d'un plan-note a lieu par infra mince, écart super-minuscule ? Ce qui discerne les partitions de leur exécution comme dans le cas d'un tableau qu'on dicerne de son objet, est-ce par inframince ? Est-ce que comme c'est par écart ou décalage minuscules que se font les déplacements dimensionnels ? Parce que Duchamp écrit dans la *Boîte de 1914* : « La *perspective linéaire* est un bon moyen pour *représenter diversement* des égalités ; c'est-à-dire que l'équivalent, le semblable (homothétique) et l'égal se confondent, en symétrie perspective. »⁽³⁸⁾ Quand un objet se déplace de l'espace à 3 dimensions à celui à 2 dimensions dans la *perspective linéaire*, il perd quelques différences. La note 1 de l'inframince dit aussi : « allégorie sur l'« oubli »⁽³⁹⁾. Est-ce qu'il faut oublier le monde d'ici ou laisser tout derrière soi pour déplacer du monde d'ici à un autre monde ? On peut dire aussi que l'oubli sera impliqué dans cet autre monde. La note 12 : « Séparation

infra mince entre le bruit de *détonation* d'un fusil (très proche) et l'apparition de la balle sur la cible »⁽⁴⁰⁾. Est-ce un inframince auditif et optique ? On peut dire que cet inframince permet de distinguer le bruit de *détonation* d'un fusil et l'apparition de la balle sur la cible. La note 4 : « La chaleur d'un siège (qui vient d'être quitté) est inframince. »⁽⁴¹⁾ Est-ce un inframince optique et tactile ? C'est l'inframince qui permet la distinction entre l'existence et la non-existence. La note 37 : « Odeurs plus inframinces que les couleurs »⁽⁴²⁾. Est-ce que l'odorat peut distinguer un inframince mieux que la vue ? Pourquoi les Beaux-arts tout imprégnés de l'essence térébenthine bannissent-ils d'autres odeurs de leur domaine ? Les odeurs comme les sons surmontent plus facilement les murs, pénètrent dans un moindre coin, provoquent les réactions plus violemment que le visible. Par odeur, on peut sentir aussi ce qui n'est pas ici. La note 35 —

Séparation infra-mince

2 formes embouties dans le même moule (?) diffèrent entre elles d'une valeur séparative infra mince.

Tous les « identiques » aussi identiques qu'ils soient, (et plus ils sont identiques) se rapprochent de cette différence séparative infra mince.⁽⁴³⁾

C'est un inframince visuel et intuitif ou imaginatif. Plus la valeur séparative est inframince, plus la séparation inframince est soulignée.

On va lire la suite de cette note —

Deux hommes ne sont pas un exemple d'identité et s'éloignent au contraire d'une différence évaluable infra mince — mais il existe la conception grossière du déjà vu qui mène du groupement générique (2 arbres, 2 bateaux) aux plus identiques « emboutis ». Il vaudrait mieux chercher à passer dans l'intervalle infra mince qui sépare 2 « identiques » qu'à accepter commodément la généralisation verbale qui fait ressembler 2 jumelles à 2 gouttes d'eau. ⁽⁴⁴⁾

La conception grossière comme la généralisation verbale ne conduisent qu'aux institutions traditionnelles qui ne veulent plus ni œuvres révolutionnaires ni nouvelles découvertes. Par contre, l'inframince permet d'ouvrir un autre monde dans le monde déjà vu, comme le procédé littéraire de Raymond Roussel qui, en comparant les deux mots billard / pillard, l'incite à créer un conte inattendu. ⁽⁴⁵⁾ L'inframince intervient ou fonctionne dans le passage d'un possible (moule) à son devenir (moulage). Plus concrètement, la vue et aussi d'autres perceptions avec l'intuition ou l'imagination y interviennent ou fonctionnent, dirait-on. On y remarque un défi duchampien à l'art moderne, qui a pour postulat de comprendre un objet en le voyant. En ironisant les limites de l'art optique exclusif, comme générateur pour l'Exposition Internationale du Surréalisme de Paris organisée par

André Breton et Paul Eluard en 1938, Duchamp installa une « grotte dans laquelle sont suspendus, camouflant la verrière, mille deux cents sacs de charbon (il y avait dedans des papiers, des journaux qui faisaient du volume) au brasero (c'était un appareil électrique) »⁽⁴⁶⁾, qui grille du café pour remplir cette grotte de son odeur. Est-il exagéré de dire que sa tentative est de faire de la salle un readymade par inframince olfactif ? En 1942, responsable de l'installation pour l'exposition « First Papers of Surrealism », Duchamp emmena « un mille (1 850m) de ficelle pour créer une multitude de toiles d'araignées masquant aussi bien les fresques du plafond que les peintures exposées »⁽⁴⁷⁾. C'est lui qui réalisa également la couverture, dont la page 1 est une photographie du mur d'un grange « avec l'impact de cinq coups de feu tirés par Duchamp »⁽⁴⁸⁾. C'est une allusion même aux inframinces auditif et visuel. Deux ans après, il fit un photomontage avec l'inframince déjà dit pour le numéro spécial de mars 1945 de la revue *View*, consacré à Marcel Duchamp, dont il exécuta la couverture (Une bouteille fumante portant en guise d'étiquette une feuille de son livret militaire, et projetant un nuage de fumée dans un ciel étoilé.) En 1947, participant à l'exposition « Le Surréalisme en 1947 » (deuxième Exposition Internationale du Surréalisme), il demanda de faire tomber de la pluie sur des banquettes d'herbe artificielle et sur un billard dans la salle de la pluie « Le Labyrinthe », et réalisa, en collaboration avec Enrico Donati, « la couverture du catalogue dont l'édition de luxe ornée d'un sein en

caouthchouc rehaussé à la gouache avec l'inscription *Prière de toucher* »⁽⁴⁹⁾. Le premier cas peut être un phénomène par inframincines visuel et auditif ; dans le deuxième cas, l'inframincine tactile intervient dans le passage d'une moule à leurs moulages. Or, l'inframincine découvert permet de faire du monde comme tel un autre monde, ou de faire remarquer ce qui est négligeable ou inaperçu. Pour Duchamp, ce qui est négligeable ou inaperçu est aussi de l'espace à 4 dimensions. Il en écrit donc dans *À l'infinifit* —

Différence entre la « *reconnaissance tactile* » ou promenade dans un plan d'un œil *2 dimsl* autour d'une circonférence, et la vision de cette même circonférence par le même œil *2 dimsl* se fixant d'un point de vue. (...)

Aussi : une même différence existe dans le domaine *4 dimsl* : il y a une « *reconnaissance tactile* » dans les 4 dimensions et une perception visuelle perspective à 3 dimensions du corps *4 dimsl*. *Cette perception visuelle perspective à 3 dim. est saisissable* par l'œil *4 dimsl* seulement.⁽⁵⁰⁾

5. L'inframincine intuitif ou imaginatif dans le langage

Pour mieux comprendre l'inframincine, on doit faire fonctionner avec l'intuition ou l'imagination les perceptions indiquées dans les notes posthumes. Depuis l'événement du refus de l'exposition de *Nu*

descendant l'escalier no.2, Duchamp poursuit d'abord des recherches sur ses exécutions visuelles, auditives ou autrement perceptives, en remettant en examen la perspective linéaire. Et aussi pour entrer dans un tout autre domaine artistique que celui visuel, il commença à faire des tentatives de titres décalés (de jeux de mots ou de calembours) d'exécutions ou d'introduction d'un récit très connu (celui d'érotisme) dans celles-ci. Son intérêt au titre peut remonter au tableau *Jeune Homme triste dans un train* (1911) avant la rencontre inattendue de Raymond Roussel. Le titre « *Jeune Homme triste dans un train* » laisse pressentir quelque suggestion (l'humour des jeux de mots « triste », « train ».) d'un dehors du tableau. Mais plus ou moins influencés par Roussel après sa rencontre, ses titres allaient créer quelque chose de nouveau ou de changement révolutionnaire avec des figures tout à fait étrangères ; *Le Roi et la Reine traversés par des Nus vites* (1912), *Le Roi et la Reine traversés par des Nus en vitesse* (1912), *Le Roi et la Reine entourés de Nus vites* (1912), *Vierge no. 1* (1912), *Vierge no. 2* (1912), *Le Passage de la Vierge à la Mariée* (1912), *Mariée* (1912), *La Mariée mise à nu par les Célibataires* avec le sous-titre « Mécanisme de la pudeur / Pudeur mécanique » (1912), *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même* (1913). Sans les titres, on ne peut presque pas comprendre ces exécutions (dessins, tableaux, ébauches). Ils pénètrent dans les images pour élaborer avec celles-ci une nouvelle signification, que ni les titres seuls ni les images seules ne produisent. Les images se décalent dans un autre monde, par

l'imagination que les titres stimulent contre l'obscurité de celles-là. D'ailleurs, la définition de la nouvelle signification se remet à jamais. Pourquoi Le Roi et la Reine rencontrent-ils des nus au niveau des images et des contextes sémantiques ? Pourquoi La Mariée est mise à nu par les Célibataires au niveau des images et des contextes sémantiques ? Peut-être qu'une théorie réductrice ne puisse pas les déchiffrer. Par exemple, Duchamp voulait-il renouveler des archétypes alchimistes comme le dit Ulf Linde⁽⁵¹⁾ ? Ou voulait-il illustrer sa relation mythiquement androgyne avec sa sœur Suzanne d'après la théorie psychanalytique comme le dit Schwarz⁽⁵²⁾ ? Ne peut-on pas dire que des récits populaires comme des archétypes alchimistes ou des mythes androgynes ne sont que des appâts ? Il semble que ce qui est commun pour les titres, c'est un récit érotique ou un érotisme comme appât. Et en relisant les notes de la *Boîte verte*, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* et en regardant en détail le Grand Verre, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, on sait que l'érotisme en question est un érotisme mécanique et un érotisme échoué. Puisqu'il y échoue, il se répète. Les échecs répétés sont des jeux érotiques. Mais pourquoi le Grand Verre a-t-il besoin d'un récit érotique comme jeu ou appât ? N'est-ce pas que le récit fait sortir les images des célibataires et de la Mariée d'elles-mêmes pour nous inciter à réinterpréter celui-là (le récit) et celles-ci (les images) vers une constitution signifiante avec une imagination à chacun ? Chez Duchamp, il s'agirait toujours de sortir du monde

donné avec des perceptions ou de l'imagination. Or, quels sont les décalages linguistiques et les récits suggérés dans les readymades, avec lesquels Duchamp devient lui-même ?

6. Le readymade avec sa signification inachevée ou échouée

Le readymade duchampien consiste à faire d'un article tout fait ou d'un article courant une exécution artistique, indifférente à ses propres buts ou valeurs d'usage et munie de la signature de son auteur (Marcel Duchamp ou R[ose] Sélavy) et d'une inscription. Pourquoi Duchamp introduisit-il un article tout fait ou un article courant dans le domaine artistique ? Après l'événement du refus de l'exposition de *Nu descendant un escalier no. 2* (1912) au Salon des Indépendants, il ne voulut plus peindre un tableau comme les autres peintres d'après les techniques traditionnelles, mais il allait exécuter le Grand Verre avec de différents articles tout faits ou articles courants peints à la main, en amalgamant ceux-ci et un récit érotique. On peut y reconnaître des archétypes de readymades, mais l'imagination déclenchée par des jeux de mots ou un récit n'y joue pas tellement un rôle important, et la perspective linéaire dans le déplacement dimensionnel ne se focalise pas non plus tellement bien sur le Grand Verre, bien que celle-là et celle-ci soient bien écrites dans la *Boîte verte*. Duchamp ne fit-il pas d'études expérimentales sur la perspective linéaire dans le déplacement dimensionnel avec des

readymades et aussi sur l'élargissement du rôle d'une imagination déclenchée par des jeux de mots ou un récit ? On va examiner les readymades sous ces angles.

D'abord, le problème de la perspective linéaire dans le déplacement dimensionnel avec des readymades se pose à maintes reprises : les readymades en cube dans l'espace à 3 dimensions projettent leur ombre où quelques décalages ou écarts sont invisibilisés ou intériorisés. Parce que Duchamp écrit dans la *Boîte de 1914* : « La *perspective linéaire* est un bon moyen pour *représenter diversement* des égalités ; c'est-à-dire que l'équivalent, le semblable (homothétique) et l'égal se confondent, en symétrie perspective »⁽⁵³⁾, ainsi que les readymades en plan dans l'espace à 2 dimensions suggèrent quelques objets représentés en cube. Avec les readymades, le spectateur, en comparant un article tout fait ou article courant et son ombre projetée, sait que quelques décalages ou écarts ne sont plus invisibles. Comme pour le prouver, la *Boîte-en-Valise* (1941) a une photo avec son ombre du Porte-bouteilles prise par Man Ray. Duchamp ne lui demanda-t-il pas de le faire ? Parce que le readymade a besoin de son ombre. En plus, il fit le tableau *Tu m'* (1918), où sont décrites les ombres d'une roue de bicyclette, d'un tire-bouchon et d'un porte-chapeau, qui sont des archétypes des readymades.

Ensuite, le problème de l'élargissement du rôle d'une imagination déclenchée par des jeux de mots ou un récit se pose de façon très

variée. Duchamp ne commença à employer le mot *readymade* qu'avec la pelle à neige à inscription *In advance of the broken arm* (*En avance du bras cassé*) et à signature *MARCEL DUCHAMP*, en 1915. Qu'est-ce que veut dire cette inscription ? Duchamp en dit —

Une caractéristique importante : la courte phrase qu'à l'occasion j'inscrivais sur le *readymade*.

Cette phrase, au lieu de décrire l'objet comme l'aurait fait un titre, était destinée à emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales.⁽⁵⁴⁾

L'inscription incite les spectateurs à la déchiffrer. Mais avec plusieurs interprétations essayées pour celle-là, ils n'en peuvent jamais trouver la dernière. Pendant ce temps, ils se détachent de la pelle à neige pour essayer de la déchiffrer dans une telle activité verbale. En la remettant dans le contexte de l'érotisme du Grand Verre, ils la considéreraient comme la tentative échouée de l'érotisme. S'il en était ainsi, toutes les exécutions duchampiennes se retrouveraient dans un récit érotique unificateur. En refusant toutes les institutions des Beaux-Arts, Duchamp voulait-il un tel récit simple ? D'après Duchamp dans les entretiens avec Pierre Cabanne⁽⁵⁵⁾, elle ne signifie rien tout de même en définitive. Pourquoi Duchamp voulait-il introduire une inscription si polysémique dans ses *readymades* ? Comme il faisait intervenir en tant que dehors les écarts intériorisés ou

invisibilisés dans le déplacement de l'espace à trois dimensions à celui à deux dimensions, voulait-il encore fait intervenir dans ses readymades ce qui est en dehors des apparences visuelles des articles tout faits ? C'est ce qui n'est pas visuel mais auditif, tactile, verbal ou imaginaire. Mais pourquoi ce qui n'est pas visuel mais auditif, tactile, verbal ou imaginaire ? Parce que le visuel ne laisse pas imaginer ou sentir aux spectateurs ce qui n'est pas visuel, et que l'auditif, le tactile, le verbal ou l'imaginaire leur laissent imaginer ou sentir ce qui n'est pas visuel mais auditif, tactile, verbal ou imaginaire. L'espace fermé du visuel comme celui du tableau peut ainsi élargir d'un coup.

En 1916, Duchamp fit le readymade assisté *À Bruit secret*. C'est une « pelote de ficelle serrée entre deux plaques de laiton jointes par quatre longues vis »⁽⁵⁶⁾, où il laissa mettre quelque chose de sonnant à Walter Arensberg, en gravant une inscription sur les laitons : sur la plaque supérieure, « P.G. .ECIDES DEBARRASSE. / LE D.ESRT.F. URNIS.ENT / AS HOW. V. R COR. ESPONDS » ; sur la plaque inférieure, « .IR CARE LONGSEA / F.NE, HEA., O.SQUE / TE.U S.ARP BAR AIN. » Qu'est-ce que signifie cette inscription ? Duchamp incite encore les spectateurs à la déchiffrer, en disant qu'il est très facile de bien ajouter des orthographes aux lacunes des textes anglais et français. Ils ont recours à la note concernant ce readymade dans la *Boîte verte* —

4. READYMADES

(...)

TIRELIRE (OU CONSERVES)

Faire un readymade avec une boîte enfermant quelque chose irreconnaissable au son et souder la boîte.

Fait déjà dans le semi Readymade en plaques de cuivre et pelote de corde. ⁽⁵⁷⁾

Duchamp aurait écrit la note après l'exécution du readymade assisté *À bruit secret*. Pourquoi le semi Readymade ou le readymade assisté ? Il modifia un peu son apparence. Mais les spectateurs ne réussissent jamais à y compléter justement les lacunes, ne comprennent jamais cette inscription. Ils se détachent de cette chose *À bruit secret* pour essayer de les déchiffrer dans une telle activité verbale ou dans un labyrinthe verbal. Duchamp veut-il nous laisser rester dans un tel cercle vieux pour avoir une autre reconnaissance ?

Vers la même époque, il fit le readymade *Peigne*, avec sa signature, la date (Feb. 17 1916 11 A. M.) et une transcription sur la tranche en blanc : « 3 OU 4 GOUTES DE HAUTEURS N'ONT RIEN A FAIRE AVEC LA SAUVAGERIE. » Qu'est-ce que signifie cette inscription bizarre ? Les spectateurs commencent à entrer encore dans un labyrinthe verbal. Les notes nous apprennent-elles quelque chose ? Celles du Grand Verre —

Classer les peignes par le nombre de leurs dents.

CRÉCELLE

Avec une sorte de peigne, en se servant de l'espace entre 2 dents comme élément, déterminer des rapports entre les 2 points extrêmes du peigne et de points intermédiaires (par les dents cassées).

(....)

sep. 1915 ⁽⁵⁶⁾

Duchamp veut-il ainsi constituer un espace en cube dans le vide, souhaitant qu'il « peigne » quelque chose dans le vide ? Est-ce une transcription du peigne-plan dans l'espace à deux dimensions au peigne-cube dans l'espace à trois dimensions ? Mais ce qui est plus remarquable, c'est la date de la note : sep. 1915. Elle fut écrite avant l'exécution du ready-made *Peigne*. Celui-ci accompagne la date d'exécution : Feb. 17 1916 11 A. M. Duchamp gardait l'ordre d'un plan à sa réalisation. D'autre part, Duchamp aurait écrit la note après l'exécution du ready-made assisté *À Bruit secret*, à la même époque que le ready-made *Peigne*. Les notes de « 4. READYMADES » auraient été écrites après l'exécution du ready-made *Peigne*. Cette exécution : Feb. 17 1916 11 A. M. aurait fait écrire les notes de « 4. READYMADES » par Duchamp. La note « PRÉCISER LES « READYMADES » » de « 4. READYMADES » est donc la suivante —

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

— Inscrire naturellement cette date, heure, minute, sur le readymade comme *renseignements*.

Aussi le côté exemplaire du readymade.⁽⁵⁹⁾

Alors, qu'est-ce que les spectateurs ont compris ? Pour quoi inscrire la date, heure, minute, sur le readymade ? Pour quelques « *renseignements* ». Mais de quoi ? De la date. Pourquoi un readymade a-t-il besoin d'une date ? Est-ce parce que les spectateurs ont du retard au rendez-vous de la rencontre d'un readymade comme le Grand verre qui est le retard en verre pour rencontrer les spectateurs ? Duchamp veut-il introduire un autre écart, écart temporel, invisible mais à sentir ou plutôt à comprendre dans ses readymades que l'inscription polysémique ?

Dans la même année 1916, il introduisit de la souplesse dans le readymade : *Pliant... de voyage*, un demi-siècle avant Claes Oldenburg (1929-) et Robert Morris (1931-). Les articles tout faits modifiés ou non ne sont pas seulement des choses inflexibles mais des choses flexibles comme une housse de machine à écrire

Underwood. Il dit dans un entretien avec Harriet, Sidney et Carroll Janis en 1953 : « pourquoi ne pas utiliser quelque chose de flexible comme une nouvelle forme — une forme changeante, c'est pourquoi la housse de machine à écrire en est venue à exister. »⁽⁶⁰⁾ La housse souple sous ses apparences changeantes ne projette-t-elle pas ses ombres très variées comme une roue de bicyclette ? Ne nous stimule-t-elle pas ainsi le tact ? Mais que signifie le titre : *Pliant... de voyage* ? Entre-t-il en concurrence avec le mot « Underwood » ? Les spectateurs ne peuvent jamais prendre son sens définitif, et ils ne sont que debout devant *Pliant... de voyage*, où est intériorisé ou invisibilisé le dehors, dont le sens définitif est absent. Or, la housse est une sorte de vêtement pour la machine à écrire, en nous incitant à nous rappeler la note « Vive ! les vêtements et la presse raquette »⁽⁶¹⁾. C'est une relation moules-moulages avec un écart.

En 1917, il fit le readymade la *Fontaine*, avec la signature R. Mutt et la date 1917. Le titre aurait été décidé par Joseph Stella et Walter Arensberg et R. Mutt fut choisi par Duchamp inspiré de Mutt and Jeff de la bande dessinée populaire américaine. Ce readymade est tout à fait différent des précédents : il est impersonnalisé, rompu avec son auteur réel supposé et il est aussi rendu conceptuel, parce que l'urinoir lui-même est moins important que l'idée ou le concept et son plan. Il ne s'agit plus du goût ni de fétichisme artistiques. Or, le readymade original fut perdu. La vérité n'est pas encore bien connue. Deux membres du comité de placement de l'Exposition de la Society

of independent Artists refusèrent d'exposer la *Fontaine* de R. Mutt, un urinoir renversé. Duchamp, président du comité, démissionna avec Walter Arensberg qui l'achèterait. Duchamp dit dans les entretiens avec Cabanne —

La *Fontaine* a été simplement supprimée. J'étais dans le jury, mais je n'ai pas été consulté parce que les jurys ne savaient pas que c'était moi qui l'avait envoyé ; j'avais inscrit le nom de Mutt justement pour éviter des rapports avec des choses personnelles. la *Fontaine* a simplement été placée derrière une cloison.

(...)

Après l'exposition nous l'avons retrouvée derrière une cloison.⁽⁶²⁾

Le lendemain du vernissage, le comité directeur des Independents émit un communiqué de presse : « ce n'est pas une œuvre d'art, selon quelque définition que ce soit. »⁽⁶³⁾ C'était le deuxième refus depuis *Nu descendant l'escalier no.2*. Mais pour cette fois, Duchamp retorqua dans le no.2 de *The Blind Man* : « M. Mutt fait la *Fontaine* de ses mains ou non, n'a pas d'importance. Il l'a CHOISI. Il a pris un article courant, l'a placé de telle sorte que sa signification utilitaire disparaisse sous le nouveau titre et le nouveau point de vue — il a créé pour cet objet une nouvelle idée »⁽⁶⁴⁾. Comme un critique d'art, il paraphrase plus facilement ses idées de ready-made dans un contexte artistique très duchampien, ce qui fera du monde de l'art américain un

monde de l'art contemporain et à la fois ce qui causera la séparation d'une suite des études du Grand Verre et d'une suite des readymades, en faisant oublier le problème duchampien de la perspective linéaire dans le déplacement dimensionnel avec les perceptions non seulement visuelle, mais auditive ou tactile et aussi l'autre problème de l'élargissement du rôle d'une imagination déclenchée par des jeux de mots ou un récit. Les intentions duchampiennes disparaîtront pour la plupart dans l'art contemporain. Or, que signifie la *Fonatine* ? Le titre pour un urinoir renversé n'est pas tellement difficile à comprendre. Et il nous laisse imaginer les sons de fontaine, pas entendus, comme le montre le pipi-fontaine du Manneken pis, le Petit Julien belge. Qu'est-ce que le titre et cet urinoir avec la signature R. Mutt nous laissent imaginer comme récit ? Comme le dit Robert Lebel, le premier monographe de Marcel Duchamp⁽⁶⁵⁾, ce readymade est-il une rencontre de la Mariée et des célibataires ? S'il en est ainsi, les spectateurs s'arrêtent de voir. Ne veulent-ils pas trouver d'autres possibilités d'interprétation ? Pourquoi le titre *la Fontaine* pour un urinoir renversé ? Pourquoi R. Mutte comme signature ? Est-ce la rencontre d'un artiste qui va choisir pour une exposition, avec un urinoir tout à fait sanitaire inorganique, dont l'odeur est scellée ou qui laisse imaginer l'odeur ? N'est-ce pas le moins artistique ? Peut-être qu'il y aura encore beaucoup d'interprétations imaginatives comme pour d'autres readymades ? Comme Duchamp dit que le tableau n'est pas un objet mais un moyen, le readymade la *Fontaine* ne devrait pas

être regardé comme un tableau mais nous laisser comprendre la perspective linéaire où le déplacement dimensionnel fasse apparaître ou disparaître quelque écart, nous laisser sentir l'odeur puante ou non et nous laisser imaginer certains sens ou récits, ce qui nous transporte d'ici ailleurs.

En 1918, il fit le readymade *Sculpture de voyage*, « Sculpture pliante et transportable constituée de rubans de caoutchouc découpés dans des bonnets de bain. »⁽⁶⁶⁾ C'est une « sculpture molle à la forme changeant et aléatoire »⁽⁶⁷⁾, comme *Pliant... de voyage*. Ce readymade qui porte des ombres changeantes aurait été une distraction pour Duchamp comme la roue de bicyclette. Il ne voulait pas l'exposer. Parce qu'il détruisit l'original de lui-même au bout de quelques ans sans l'exposer. C'est tout de même un readymade, parce qu'il a choisi un article courant, fait disparaître sa signification utilitaire et créé pour cet objet une nouvelle idée. Et ce readymade en rubans de caoutchouc colorés et tremblants nous stimule mieux le tact que la vue. Quel est son récit ? Est-ce un défi au mythe artistique où une sculpture ne se fait que d'une matière solide comme une pierre ? Et c'est de voyage comme *Pliant... de voyage* ! Duchamp aime beaucoup bouleverser les coutumes et le sens commun des Beaux-Arts.

En 1919, il fit le readymade *Air de Paris*, ampoule de verre de 50 cm³, « une petite fiole pharmaceutique, vidée de sérum qu'elle contenait, puis scellée de nouveau »⁽⁶⁸⁾. C'était plutôt un cadeau pour