

Un paradoxe auto-référentiel chez Roussel, Méliès et Duchamp¹⁾

KITAYAMA Kenji

On dit que Roussel (1877-1933) était un auteur solitaire avec ses méthodes littéraires étrangères aux traditions littéraires. Mais l'était-il aussi dans les autres genres artistiques ? Peut-on rechercher les influences du cinéma sur Roussel²⁾ et celles de Roussel sur quelques artistes, c'est-à-dire détecter une même problématique possible autour de Roussel à travers plusieurs genres ? Bien sûr, du moins du point de vue esthétique ou de la science de l'art : Marcel Duchamp (1887-1968) a dit qu'il aimait mieux être influencé par Roussel que par les peintres³⁾ ; Salvador Dalí (1904-1989) respectait Roussel⁴⁾, et il a été désespéré de savoir sa mort pour, plus tard, faire hommage à Roussel avec son tableau *Impressions d'Afrique* (1938), naturellement inspiré d'*Impressions d'Afrique* de Roussel et aussi avec son film, *Impressions de Haute-mongolie*⁵⁾, aussi inspiré de *la Vue* de Roussel ; Roberto Matta (1910-2002) voulait être influencé par Duchamp et Roussel pour lequel il a consacré une toile à son œuvre *Locus Solus* (1942) ; enfin Antoni Tàpies (1923-) lui aussi a fait hommage à Roussel avec son tableau *Impressions d'Afrique*, en disant que «Si une forme esthétique n'est pas capable de dérouter le spectateur, et ne bouleverse pas sa façon de penser, ce n'est pas une forme artistique pour aujourd'hui»⁶⁾ ou que «Puisqu'il s'agit de construire une nouvelle vision de la réalité, (...) L'artiste doit tout inventer ; il doit se lancer à corps perdu dans l'inconnu, ...»⁷⁾. Pour ces artistes, Roussel est un auteur qui leur montre pas mal d'objets inouïs et déroutants avec une nouvelle vue. D'autre part, Roussel a écrit des textes de description en vers et puis des textes de récits fondés sur la combinaison de jeux de mots homo-

phones. Pour passer de l'écriture de description à rime à l'écriture de narration à procédé, Roussel ne s'est-il pas approprié le passage des films descriptifs aux films à trucs et à récits dans le cinéma des origines ? Pourquoi ? Parce que les films des Frères Lumière (Auguste : 1862-1954, Louis : 1864-1948) étaient destinés à décrire ou tourner sans arrêt des scènes presque quotidiennes comme telles, et que les films de Georges Méliès (1861-1938) après l'imitation des Lumière, étaient destinés à raconter ou faire voir des féeries, et je reprendrai ce néologisme: à les "vraisemblabiliser" avec des truquages.

Dans cet article, je me bornerai à présenter d'abord brièvement Roussel, dont j'ai déjà bien analysé et examiné les textes, et puis ce qu'il peut partager avec le cinéma des origines, et au-delà des genres avec Duchamp, pour me demander de quoi on peut discuter entre les genres artistiques.

1. Raymond Roussel avec le cinéma des origines

Alors, qu'est-ce que Raymond Roussel a écrit ? Pour y répondre, il vaudrait mieux suivre son livre posthume *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935)⁸, une sorte de curriculum vitæ littéraire, son dernier texte qui pourrait être à la fois le premier texte à lire. Bien sûr, il y aurait plusieurs façons d'aborder la lecture de Roussel. Mais c'est ce *Comment j'ai écrit certains de mes livres* qui nous fait voir une problématique tout à fait roussellienne.

Roussel nous y montre comment lire ses livres. Selon ce livre, Roussel a écrit *La Doublure* (1896)⁹ à l'âge de dix-neuf ans, en éprouvant une sensation de gloire universelle d'une intensité extraordinaire¹⁰. Et après, il a continué à écrire pour la retrouver. Car cette sensation ne s'éprouve qu'avec l'écriture. *La Doublure* est un roman en vers. Ses 6000 alexandrins sont consacrés à la description très détaillée et mécanique des scènes d'un Carnaval de Nice, décrites comme si l'on s'agissait de scènes observées au télescope. Une petite aventure très banale entre deux acteurs Gaspard, doublure

d'un acteur et d'un amant et Roberte au début et à la fin du roman, sert de prétexte à cette écriture mécanique à rythmes simples qui se démultiplie en elle-même, en évitant toute psychologie et toute recherche humaine pour se déplacer exclusivement d'un objet à décrire à un autre. Elle laisse derrière elle l'objet déjà décrit sans installer aucune liaison logique entre objets, ni composer de schéma général ou de sens métaphorique avec les objets décrits. Ne faudrait-il pas qualifier cette manière de se déplacer de géométrique ou de géographique ? Or, bien que les distances focales soient différentes pour chaque objet, cette écriture se tient une même distance de chaque objet à décrire, comme si cet objet était à filmer dans un même gros plan ou un même plan rapproché avec un téléobjectif. Cette écriture sait présenter brillamment un objet, qui ne nous montre que sa face avant. Celui-ci ne ressemble-t-il pas à la frontalité des scènes dans le cinéma des origines, surtout celle du Kinétoscope, invention d'Edison (1889) ? Mais les objets décrits, à peu près scènes carnavalesques, sont plutôt comme les scènes de certains films de Cinématographe Lumière (1895) : par exemple, *Carnaval, huit vues différentes : Batailles de confetti, Place Masséna, Cortège du bœuf gras, Mi-carême*. Et il faut ajouter les films *Bataille de fleurs et défilé de char I, II, III, Le Rémouleur et l'assiette au noir, Le Marchand de confetti, Le Char et Bataille et confetti, Nice : le char des berceuses et de la chanson*, etc¹¹). On en retrouve les équivalents dans *La Doublure*. On a l'impression que dans l'écriture roussellienne fonctionne une machine à décrire ou bien un appareil de tournage ou de projection, destinés à la description d'un défilé carnavalesque infini. Et aussi, on a l'illusion qu'on voit un film répété.

Comment expliquer cette répétition ? Peut-être Roussel ne veut-il pas mettre fin à cette écriture qui lui assure une nouvelle vue, une sensation d'euphorie. Ne suit-il pas en cela les Frères Lumière qui ont produit cette nouvelle vue euphorique et surprenante par leurs films à circuit fermé d'une minute ? Leurs films surtout comme *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (1895), nous montrent amplement la puissance d'un gros plan rapide : certains spectateurs ont eu peur

d'être écrasés par ce train arrivant sur eux. Alors, Roussel n'a-t-il pas eu l'idée de vouloir et pouvoir faire une même nouvelle vue dans le monde de l'écriture ? Roussel a-t-il vu en réalité quelques films avant d'écrire *La Doublure* ? Probablement. Certains familiers de Roussel rapportent qu'il était grand amateur de revues scientifiques et de musées pour automates et mécaniques, et qu'il fréquentait les théâtres, surtout le théâtre Robert-Houdin où Georges Méliès faisait de la prestidigitation et projetait des films semblables à ceux de Cinématographe Lumière¹²). Il est donc difficile de supposer que Roussel pouvait être tout à fait indifférent au Cinématographe Lumière.

Rappelons que ce roman en vers de Roussel n'a pas donné le succès qu'il en escomptait. Pourtant, la tension vive de son écriture ne s'est pas relâchée. Une bonne partie de *La Doublure* a été reprise. Et il a écrit une grande pièce en vers (d'à peu près 7000 vers), *La Seine*¹³). Elle est consacrée à la description très détaillée de petites conversations autour d'une petite aventure très banale, comme celle de conversations enregistrées au magnétophone. Elle est inachevée. Pourquoi ? Je dirais : parce que la fin d'une pièce mettait fin pour Roussel à son écriture sans fin. Donc, cette pièce de théâtre ne fut pas finie, pas publiée. Elle a été découverte il y a une dizaine d'années, publiée récemment, et jamais jouée¹⁴).

Cependant Roussel a publié en 1903 une série de poèmes descriptifs *La Vue, Le Concert, La Source*¹⁵). C'est un prolongement de l'écriture décrivant¹⁶) de *La Doublure*. Ou plutôt, ce serait une accentuation des éléments cinématographiques de cette écriture. Dans ces trois œuvres, l'écriture à rime peut décrire les scènes innombrables d'une plage, d'un hôtel ou d'une station thermale. Ces scènes sont observés et décrites dans la petite photographie d'un porte-plume, dans le dessin d'un papier à lettre d'hôtel ou dans l'étiquette d'une bouteille. Dali n'aurait-il pas pénétré les caractères cinématographiques de *La Vue* ? Son film, *Impressions de Haute-Mongolie* (qui a été tourné en 1978 mais inachevé)¹⁷), commence par «la vue enchâssée au fond du porte-

plume»¹⁸) comme au commencement de *La Vue*. Celle-ci a les mêmes caractères que ceux du Cinématographe, surtout avec une vue par macroscopique ou téléobjectif. Le poème de Roussel se termine sur la disparition d'une lumière, comme un film de Cinématographe Lumière qui s'obscurcit à la fin, ou comme un fade-out chez Méliès. Le titre de Roussel : *La Vue*, signifiait un plan projeté sur un écran. Méliès lui aussi préférait employer ce terme *vue*. Aujourd'hui, on emploie encore le terme *prise de vue(s)* pour désigner le tournage. N'est-il pas évident que Roussel connaissait bien le Cinématographe ? Et aussi le Kinétoscope ? Le Kinétoscope est un projecteur d'un film où l'on pouvait regarder par un judas une série de photos mouvantes comme des vues «enchâssées au fond du porte-plume». Ses films ont été tournés dans un studio dit «Black Maria». Puisque ce studio, dont les murs intérieurs étaient tout entiers couverts de papier noir, contrastait les films qu'on y avait tournés, les objets projetés dans ces films nous présentent seulement leurs premiers plans, en imprimant à jamais leurs contours. C'est justement un des caractères de l'écriture descriptive roussellienne. Comme celle-ci, le mouvement du plan précédent est coupé du suivant, et le courant des images est ainsi figé. Ainsi, on retrouve dans *La Vue* le regard d'une caméra transposée au niveau de l'écriture. Mais, de même que les films à circuit fermé d'un plan-séquence ont perdu leur intérêt en moins de deux ans, l'écriture descriptive roussellienne ont perdu leur brillante. La répétition ne se renforce qu'en elle-même, les objets à répéter perdent leur intensité de présence affirmative. Sans référent, l'écriture tourne à vide. De même que ce cinéma, qui était composé seulement d'images simples disparates au-delà desquelles il n'y a rien, a bientôt décliné, de même l'écriture décrivant roussellienne, qui n'indiquait rien d'autre qu'elle-même et qui ne signifiait rien sauf elle-même, a perdu de plus en plus de sa vigueur. Comme si l'écriture, ivre d'être cerné par le silence et l'obscurité comme dans *La Vue*, commençait à être absorbée par ce silence et cette obscurité.

Pour éviter l'impouvoir de l'écriture, Roussel a inventé un appa-

reil à écrire sans fin. Comme le dit *Comment j'ai écrit...*, ce qui était plus important pour Roussel, c'est comment écrire. Il nomme cet appareil à écrire procédé. Il dit de ce procédé dans *Comment j'ai écrit...* :

Je choisisais des mots presque semblables(...) Par exemple *billard* et *pillard*. Puis j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques.

(...)

1° *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...*

2° *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.*¹⁹⁾

La première signifie *les signes typographiques du cube de craie sur les bordures du billard*, et la deuxième signifie *les missives de l'homme blanc sur les hordes guerrières sur du pillard*. Roussel a écrit un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde. Il dit :

Or, c'était dans la résolution de ce problème que je puisais tous les matériaux.

Dans le conte en question il y avait un *blanc* (un explorateur) qui, sous ce titre «Parmi les noirs», avait publié sous la forme de *lettres* (missives) un livre où il était parlé des bandes (hordes) d'un pillard (roi nègre).

Au début [bien sûr, de ce conte] on voyait quelqu'un écrire avec un *blanc* (cube de craie) des *lettres* (signes typographiques), sur les *bandes* (bordures) d'un billard. Ces lettres, sous une forme cryptogrammes, composaient la phrase finale : « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard », et le conte tout entier reposait sur une histoire de rébus basée sur les récits épistolaires de l'explorateur.²⁰⁾

Ainsi, d'une technique naît le conte «Parmi les noirs», que nous promenons avec nous, et qui nous distrait. Et Roussel a écrit la base

d'*Impressions d'Afrique*²⁰), à partir d'un rapprochement entre le mot *billard* et le mot *pillard*. Amplifiant ensuite le procédé, il a combiné deux mots avec la préposition à pour créer un objet différent et inattendu: il déplace un sens ordinaire vers un autre sens comme le *palmier à restauration* (de *palmier*-gâteau dans un restaurant comme sens ordinaire à *palmier*-arbre fêtant la restauration de la dynastie de Talou comme autre sens). Roussel arrive ensuite au troisième procédé, procédé évolué qui consiste à décomposer une phrase pour en tirer des images, et à composer un conte avec celles-ci. Ce procédé élargit le domaine des phrases à décomposer, tirés par exemple de chansons populaires ou de contes, de noms de métier ou de titres officiels, de publicités ou d'adresses de bâtiments, de titres de cahiers de dessins ou de poèmes, de titres de roman ou de phrases de la Bible... C'est ainsi que le procédé introduit de nouveaux matériaux qui n'étaient pas convenables jusque là à la Littérature, qui fournissent une infinité de figures et de matériaux très variés pour former des contes. Le procédé seul suffit à remplir la place des Trophées et ses alentours, de tableaux en rouleaux et de miniatures bizarres, de costumes et de conduites perverses, de fêtes insolites et d'exécutions extraordinaires, de tours géniaux par des hommes ou des animaux comme on en verrait dans une baraque de forains, de scènes impensables de chanteurs et d'acteurs, de danse qui nous font rire, d'opérations miraculeuses pour le rétablissement de la vue et de la mémoire, de machines impossibles, automates à découvrir des pierres précieuses, à peindre ou à tisser des images voulues, de tableaux super-réalistes ou de sculptures fantastiques sur la surface d'une rivière, dans un bloc de fumée ou sous une forme de feu d'artifice, des aventures surhumaines d'un garçon dans le fond d'une rivière et de la découverte d'une plante aquatique mimétique... Ces objets-scènes sont autant de merveilles et de stupéfactions sans références réelles, qui obligent Roussel à les vraisemblabiliser dans des contes que les lecteurs pourront comprendre. Cela donne les *Impressions d'Afrique*.

Roussel est ainsi passé de l'écriture décrivante à l'écriture racon-

tante. Et rien ne reste, semble-t-il, de l'écriture décrivant au sein du dispositif narratif que découvre Roussel, et qui consiste à former un conte à partir de figures inadmissibles. Qu'est-ce qui s'est produit entre les deux écritures. Probablement encore la prise en compte du cinéma des origines. Car un peu avant que Roussel sorte d'une situation sans issue en écriture, Méliès avait fait de même en cinéma. En échappant au plan-minute des frères Lumière, le cinéma de Méliès avait obtenu une unité de signification, une globalité, c'est-à-dire une narrativité nouvelle, par des films réalisés en plusieurs plans-séquences.

Avant d'être cinéaste, Méliès était prestidigitateur. Il débute dans le monde du cinéma en imitant le Cinématographe Lumière, et réalise le premier un film à trucs : *Escamotage d'une dame chez Robert Houdin* (1896). Ce film est intéressant par sa structure. On y trouve une segmentation entre deux parties, construites autour de la présence puis de l'absence d'une femme, réalisé par truquage. Par cette seule disparition, on change de séquence, ce qui est très nouveau, car cet escamotage permet d'obtenir un petit récit. Avec *Faust et Marguerite* (1898), *La Magie diabolique de Georges Méliès* (1898), et *Les rayons de Röntgen* (1898), Méliès utilise le même truquage pour un changement rapide de costume. Le principe est différent de celui Escamotage. Méliès raconte des contes bien connus du spectateur, qu'il peut donc condenser en un ou deux truquages. De la sorte, il arrive à une nouvelle réalité dans le développement des récits. Dans *La Caverne maudite* (1898), et *Un Homme de têtes ou l'homme aux quatre têtes embrassantes* (1898), par un tirage double ou triple du film dans une même séquence, il donne autant de réalité aux figures fantastiques qu'aux figures réelles. Une telle réalité, une fois acceptée, permet aux spectateurs de considérer comme réels les faits même reconstitués, même mis en récit, comme dans *Collision et naufrage en mer, Quais de La Havane et explosion du cuirassé Maine* (1898), et *L'Affaire Dreyfus, La Dictée du bordereau (Arrestation de Dreyfus)* (1899). Une fois filmés, *Cendrillon* (1899) et d'autres contes fantastiques, féeries sont même ap-

plaudis par un public citadin plus prompt d'habitude à les ridiculiser.

De tels truquages: disparitions, changements rapides de costumes, et tirages doubles... introduisent dans ces films une technique de ségmentation de séquences ou de «tableaux» théâtraux : c'est dire qu'un plan est suivi d'un autre, ou bien qu'un film contient plusieurs séquences. En fait, ajouter tel plan ou telle séquence, différents des précédents, est une condition nécessaire de la construction de récits - ce qu'on appellera plus tard le découpage. Le film à un seul plan-séquence ne peut pas transformer le sens que l'objet filmé a à l'origine, et ce sens reste dépendant de son contexte. Mais, en ajoutant une nouvelle séquence, un film compose un récit, qui donne un sens unifiant à plusieurs séquences. Et ce film à récit produit par là un nouvel objet dont le sens est différent du sens de la chose réelle filmée. Cela ouvre la possibilité d'élargir un espace-objet comme celui de *Cendrillon* différent en qualité de l'espace réel où on l'a filmé, ou plus tard un espace cinématographique comme celui de *Collision* ... , *Quais de la Havane*... et comme celui de *L'Affaire Dreyfus*... Ces deux derniers films sont appréciés par le public parce qu'il y identifie une réalité qu'il recherche à cette irréalité qu'on a reconstituée et filmée pour lui. C'est ainsi que le cinéma peut avoir son propre espace-objet, composé de faits reconstitués ou de fantaisies, et qu'il attire dans les salles plus de spectateurs qu'avant, pour faire un pas vers l'âge d'or du cinéma. Les spectateurs n'ont pas tardé à savoir distinguer l'espace cinématographique de celui de réalité, c'est-à-dire à se rendre compte que celui-ci ne représente pas celui-là, mais un espace imaginaire ou fictif, autrement dit espace-objet.

Pour revenir à Roussel, celui-ci n'a-t-il pas trouvé une nouvelle possibilité de son écriture dans la forme du cinéma qu'inventait Méliès ? Par exemple, peut-on mettre en parallèle l'escamotage de Méliès avec le procédé roussellien ? Probablement. Parce que le procédé roussellien peut produire deux scènes tout à fait différentes à partir d'un tout petit écart phonétique comme celui entre *billard* et *pillard*, tandis que le truquage peut produire deux séquences tout à fait

différentes avec la toute petite fissure qu'est l'arrêt d'une manivelle de caméra. Autre exemple, à la manière du tirage double ou triple de Méliès, l'écriture à procédé peut amalgamer du réalisme et de la fantaisie sur un même plan. Autre exemple encore, l'écriture à procédé peut vraisemblabiliser des objets bizarres irréels à l'intérieur d'un conte qui les intègre, à la manière du montage de séquences qui peut produire de la narration cinématographique et élargir son espace-objet. Cette écriture atteint son apogée chez Roussel avec *Locus Solus*²¹. *Locus Solus* où l'écriture décrivante et la racontante s'amalgament le mieux, nous montre les résultats merveilleux ou stupéfiants des recherches de Martial Canterel, en particulier premièrement le Fédérale à semen-contra où sont cachés les récits d'une chasse au trésor et d'un traitement médicamenteux mystérieux pour une folie, deuxièmement la demoiselle volante qui extrait sans douleur des dents colorées pour en faire une mosaïque racontant un récit, troisièmement l'aqua-micans, aquarium d'eau brillante où une série de petits individus comme des ludions remontent ou retombent avec leur propre épisode, ludions ainsi que quatrièmement une jeune femme qui engendre une musique singulière avec sa chevelure et cinquièmement un chat opérateur qui enclenche la tête de Danton etc, ou encore sixièmement l'appareil en verre qui ressuscite des cadavres et leur fait jouer le dernier épisode de leur vie, un machinisme-traitement de psychose par les sons, septièmement les tarots «d'un appareil musical miraculeusement plat», huitièmement un coq diseur de bonne aventure... Bien sûr, derrière chacun de ces objets-scènes, on trouve le même procédé roussellien. Par exemple, la demoiselle volante est composée de la combinaison et de la dislocation des mots accouplés suivants : 1. demoiselle (jeune fille) à prétendant refusé; 2. demoiselle (hie) à reître en dents rêve usé. Ces résultats merveilleux ou stupéfiants sont tout à fait irréels, n'entrent jamais dans les habitudes littéraires ou ce qu'on pourrait appeler «la république littéraire française». Les figures restent énigmatiques chez Roussel, au-delà de toute interprétation.

Or, avec *L'Etoile au front*²²⁾(1924), *La Poussière de soleils*²³⁾(1926), l'écriture racontante de Roussel commence à produire des contes plus petits et plus semblables les uns aux autres, qui omettent les détails romanesques et perdent à jamais cette brillance éternelle. De même, après Méliès, les réalisateurs comme les spectateurs se lassent des contes filmés, et préfèrent exploiter une technique grammaticale propre au cinéma.

Plus tard, Roussel voudra revenir à l'écriture décrivant et présentant, lorsqu'il éprouvera une nouvelle crise dans son écriture, une crise d'affaiblissement de sa vivacité. Il s'absorbera alors à écrire un texte à rime pour la description la plus réduite : *Nouvelles Impressions d'Afrique*²⁴⁾. Un texte avec cette écriture décrivant et présentant pour tout horizon, écriture ouvrant et fermant des parenthèses l'une après l'autre, qui se développent dans une seule phrase. Ici, l'écriture tente de faire retour à son origine et de se protéger ainsi de la dispersion qu'on trouve aux fins de *L'Etoile au front*, *La Poussière de soleils*. Mais elle ne s'assure pas l'éternité de celle de l'origine. Ce système de parenthèse n'est plus qu'un synopsis. Comme le synopsis n'est pas un film, le système n'est pas une écriture. Paradoxalement, plus Roussel systématise son écriture en visant la présence d'une écriture éternisée, plus il s'éloigne de l'écriture éternisée. Plus son écriture donne de contes et d'épisodes, moins elle brille dans son propre espace. Roussel est obligé de créer une écriture à parenthèse incapable de marquer les différences et de s'altérer. A force de purifier son écriture, jusqu'à atteindre le niveau des seuls mots, qu'il identifie à une narration, Roussel ne peut plus exploiter son écriture. En témoigne l'écriture la plus réduite dans les notes²⁵⁾ du chant IV de *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Comment continuer à écrire ? A ce moment, Roussel écrit *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, en évitant la question : «comment continuer à écrire». Roussel y avoue sa machination : voir son écriture et sa sensation d'euphorie se répéter éternellement dans la lecture du public. D'après lui, son écriture ne peut être appréciée que dans le contexte qu'il a fixé, contexte cyclique, répétitif

et sans issue. Le conflit qu'il a tissé entre description et narration se rejouera à jamais dans la machine de lecture.

Alors, j'en arrive à un point de cet article, où soit que Roussel ait connu le cinéma des origines ou non, il me semble que l'écriture roussellienne et le cinéma des origines chez Lumière et Méliès partagent une série de questions. Les questions sont les suivantes : en quoi la description détaillée ou mimétique d'une scène réelle par une écriture ou par un film peut-elle être la découverte euphorique d'une nouvelle vue ? Cette nouvelle vue peut-elle avoir son propre objet en elle-même, dont le sens est indépendant du sens réel ? Pourquoi la juxtaposition des scènes l'une différente de l'autre nous incite-t-elle à trouver une signification ou une narration unifiant ces scènes ? Pourquoi un irréel ou un anormal vraisemblabilisés par un conte ou un épisode peuvent-ils devenir un réel ou un normal ? Pourquoi l'écriture après Roussel et le cinéma après Méliès voudront-ils constituer un contexte différent et une grammaire nouvelle pour être apprécié à travers ceux-là ? Est-ce que cette question touche l'art contemporain ? A-t-elle un contenu philosophique ?

Voilà les questions que je me pose entre Roussel et le cinéma des origines et après Méliès.

2. Roussel avec Duchamp.

Les mêmes questions se retrouvent-elles dans ce que partagent Roussel et Duchamp ? En 1946, Marcel Duchamp dit :

Roussel aussi suscita mon enthousiasme d'alors [entre 1910 et 1912]. 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. Apollinaire fut le premier à me montrer les œuvres de Roussel. C'était de la poésie. Roussel se croyait philologue, philosophe et

métaphysicien. Mais il reste un grand poète.

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'aide 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 autre peintre. Et Roussel me montra le chemin.²⁶⁾

En 1946, presque personne ne connaissait Roussel sauf quelques surréalistes, et personne ne pouvait comprendre ce que publie Duchamp à cette date dans un rapport américain. C'était déroutant, mystificateur comme d'habitude chez Duchamp, autant pour les artistes que pour les amateurs d'art. La plupart d'entre eux ne voulait pas savoir ce qui est hors du domaine artistique, ou ce que partagent la littérature et l'art. Alors, en quoi Duchamp a-t-il été influencé par Roussel ? Il n'en parle jamais concrètement. Pourquoi le nom de Roussel ne se trouve-t-il pas dans les notes de Duchamp, *la Boîte de 1914, la Boîte verte et la Boîte blanche*²⁷⁾? Alors, quelle fut l'influence artistique ou littéraire de Roussel sur Duchamp ?

Peu avant son assistance à la représentation d'*Impressions d'Afrique* de Roussel en 1912, Duchamp a été très déçu de savoir que le Salon des Indépendants refusait son *Nu descendant un escalier* (No. 2). Ce refus a accéléré son désir de quitter le milieu et la tradition artistiques français, cette succession d'«ismes» en peinture. Duchamp lui-même avait fait de la peinture d'impressionnisme, de fauvisme et de cubisme, peinture décrite, transcrite, transformée ou déformée d'après nature, soit à partir d'un paysage ou d'une scène. Mais il a préféré ensuite les thèmes plus mécaniques et plus scandaleux ou plutôt iconoclastes - sans verser dans le cubisme, ou le futurisme. Il détestait la peinture à représentation réelle ou renvoyée à un modèle

réel, qu'il appelait peinture sans pensées - et aimait insulter les peintres en les réduisant à des térébenthinomanes. A ce moment-là, la pièce *Impressions d'Afrique* (11 mai-10 juin 1912) lui a montré, sans mise en scène fondamentale et traditionnelle, beaucoup d'objets insolites, étranges, pervers, impossibles, fantastiques enfin bouleversants, comme dans une baraque de forains imaginaire. On imagine que Duchamp fut frappé par une expérience artistique, sans esthétique globale, totalement révolutionnaire chez Roussel, une expérience qui fait oublier les traditions artistiques et fait passer dans un autre monde. En lisant le roman *Impressions d'Afrique*, Duchamp savait-il que ce roman est fondé sur les calembours et homophones²⁸)? Le voilà en tout cas en face d'une expérience indépendante de la tradition littéraire, susceptible d'introduire des objets irréels, inattendus ou fortuits d'une façon humoristique ; c'est aussi une expérience qui n'est vraisemblabilisée que par les contes ou les épisodes correspondant à des objets, une expérience moins esthétique mais plus artistique. On peut citer l'exemple d'une expérience qui introduit le procédé roussellien et qui serait aussi duchampien : Roussel dit dans *Comment j'ai...* que l'étalon à platine signifie en général le mètre étalon en platine et selon son procédé le même étalon à platine signifie le cheval qui a une bonne platine, autrement dit une bonne langue, c'est-à-dire le cheval parlant²⁹). Le procédé trouve dans une combinaison de mots, c'est-à-dire une série de signifiants, une autre série de signifiants, impossible dans la vie quotidienne, qui annule la signification habituelle pour en produire une autre imaginaire ou fictive sans référence à la réalité ni au modèle. C'est de la même manière que procède le fameux ready-made *Fontaine* (1917) de Duchamp, l'urinoir en porcelaine blanche renversé intitulé *Fontaine*, signé «R. Mutt». Parce qu'on trouve une fontaine imaginaire ou fictive grâce au titre *Fontaine*, tout en voyant un urinoir comme poterie. Personne n'avait jamais pensé à un urinoir dans une exposition artistique³⁰), et l'objet est in fine, justifié par un procédé sémantique. Et aussi pour le mètre étalon que l'étalon à

platine signifie d'abord, on ne m'empêche pas de penser aux *Trois Stoppages Étalon* (1913-1914), les mètres étalons figés duchampiens qui sont les 3 fils d'un mètre de longueur, déformés à leur gré, que Duchamp a laissés tomber horizontalement d'un mètre de hauteur. Ces *Trois Stoppages Étalon* entreront comme composant dans le Grand Verre, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. L'introduction d'un hasard dans une œuvre a amusé Duchamp comme il le dit dans un entretien avec Pierre Cabanne³¹ : « Parce que le hasard est, selon lui, « un moyen d'aller contre la réalité logique »³² et qu'il peut être une sorte d'iconoclaste contre l'activité artistique traditionnelle censée être sacrée. Il voulait réfléchir à une réalité démunie de logique toute faite.

Par ailleurs, Duchamp a commencé une série d'études de dessins plus ou moins mécaniques, et dynamiques sur un acte érotique entre le roi et la reine à partir des échecs, et entre la mariée et les célibataires ou ses célibataires avec un titre dont le sens est imprécis ou dont la signification n'est jamais réelle ni définitive. Par exemple, *Le Roi et la Reine traversés par des nus vites* (1912), *Le Roi et la Reine entourés par des nus vites* (1912), *La Mariée mise à nu par les Célibataires* (1912),... Il adore toujours le jeu de mots, le décalage entre certains mots, plus souvent sans référence réelle ou même recherchant plutôt un contre-sens volontaire, comme chez Roussel. Avec ces études, il a commencé à noter des plans sur le futur Grand Verre, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, des relations entre les espaces à plusieurs dimensions, relations fondées sur l'étude de la perspective linéaire, des participations du hasard à sa composition, et des concepts de ready-made. Dans les notes du Grand Verre, il s'agit d'un saut érotique raté par ses célibataires à partir de l'espace à trois dimensions jusqu'à l'espace à quatre dimensions où baigne la mariée. Bien entendu, l'espace à trois dimensions d'où partent ses célibataires et l'espace à quatre dimensions d'où la mariée les observe, se transcrive ici dans l'espace à deux dimensions, posé à l'intérieur du verre. Duchamp réfléchissait sur la perspective linéaire dans un autre but que celui de l'employer pour vraisemblabiliser la peinture.

Le principe élargi de la perspective linéaire lui permettait de penser que le monde réel n'est pas un seul monde. Le monde ne nous dévoile bien sûr que l'un de ses aspects possibles, celui à trois dimensions, mais en réalité nous sommes dans plusieurs mondes à plusieurs dimensions à la fois. Il n'y a pas de relations platoniciennes modèle-copie, vrai-faux entre eux. Donc, il a donné pour référence mutuelle le même titre «*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*» au Grand Verre et à ses notes préparatoires-finales, c'est-à-dire *La Boîte verte* où il a déposé ces notes. Ce titre «*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*» est encore énigmatique sans signification définitive. Et Duchamp a commencé certains travaux relatifs au Grand Verre ainsi que *Broyeuse de chocolat no.1* (1913), *Trois Stoppages Etalon* (1913-1914), *Glissière contenant un moulin à eau* (1913-1915). Celle-là et celle-ci sont comme les dessins colorés pour une machine de précision. Pensait-il qu'il faudrait un nouveau thème et un nouveau matériau pour faire un art convenable à la nouvelle époque? Au moins, il ne pensait plus à l'art traditionnel où la maîtrise personnalisée de la main est très importante. Il voulait plutôt rompre toutes les relations avec l'art tout fait ou le déshumaniser. Mais selon les notes de 1912, Duchamp pensait qu'il mettrait en œuvre ses notes sur le bois³³). Dans ce cas-là, il n'aurait refait qu'un tableau sur bois comme celui de la Renaissance. En choisissant le verre, nouveau matériau, pas le bois comme support, il a pu abandonner toutes les règles de l'art traditionnel. Le verre lui épargne l'arrière-plan d'un tableau comme il le dit et lui permet d'y introduire le spectateur et la situation environnante, ce qui lui donnera l'idée qu'une œuvre d'art s'achève avec la participation du spectateur voulue³⁴). Alors, quel est cet art qu'il pense? Le spectateur décidera-t-il si l'art duchampien est un art contemporain? S'agira-t-il là aussi d'un jugement esthétique et d'un jugement de goût ou d'un plaisir désintéressé? Ou bien Duchamp veut-il les abandonner? Pour y répondre, il faut mieux connaître le développement artistique chez lui.

Ces notes ne reflètent pas seulement les processus par lesquels il

pense son futur Grand Verre, mais encore une justification écrite de ce nouvel essai. Sans ces notes, son Grand Verre serait interprété dans les contextes des salons et de l'histoire de l'art, et il serait oublié comme une œuvre singulière, bizarre, au plus une œuvre située quelque part sur le prolongement du futurisme, du cubisme ou du surréalisme. De ce fait, Duchamp a mis presque huit ans (entre 1915 et 1923) pour mettre en œuvre à peu près la moitié des plans et il a exposé son grand verre inachevé (en 1926). N'est-ce pas qu'il pensait que l'achèvement complet de cette pièce interdirait la participation du spectateur à son interprétation ? Ou n'est-ce pas qu'il avait peur de tomber dans une piège platonicien, c'est-à-dire une relation supposée entre l'idée et ses images, entre l'idée comme plan et sa mise en œuvre fautive ? Ainsi prit-il soin de ne pas tomber dans ce piège, en remplaçant le tableau sur verre par le retard en verre. En tous cas, cet inachèvement déroutera tout spectateur à cause du refus des représentations traditionnelles. Celui qui voudra comprendre la signification du grand verre, voudra et devra consulter les notes, la *Boîte verte* ou la *Boîte blanche* dans laquelle Duchamp a mis les notes qui ne se trouvent pas dans la *Boîte verte*. C'est ainsi que Duchamp l'a décidé. Le spectateur n'y trouvera ni d'explication ni de signification voulues. Car ces notes de plans sont faites seulement pour leur réalisation future mais pas destinés au dévoilement des sens cachés ou mystères duchampiens. Donc, le spectateur recherché n'est-il pas celui qui se range du côté de l'artiste, comme Roussel tout à l'heure désirait voir son lecteur lire ses œuvres selon *Comment j'ai écrit...* ? Le spectateur aura toutes les difficultés pour apprécier le Grand Verre dans le contexte traditionnel des beaux-arts. On n'y trouvera aucun critère d'appréciation à part les notes de plans et leur réalisation inachevée. On n'aura aucune interprétation définitive, hormis une liste à toujours compléter : ésotérique³⁵, alchimique³⁶, cabalistique³⁷, religieuse³⁸, mythologique³⁹, multi-dimensionnelle⁴⁰, psychanalytique⁴¹... Duchamp lui-même, ne dit que «comme vous voulez», «comme on voudra»... à chaque publication d'une nouvelle interpréta-

tion. Plus le temps passe, plus il semble énigmatique. Ainsi en va-t-il de Roussel dans *Comment j'ai écrit...* Une anecdote : il y a à peu près dix ans, de nombreux manuscrits et brouillons de Roussel ont été légués à la Bibliothèque nationale de France. Et pourtant, malgré ces pièces nouvelles, Roussel reste aussi mystérieux que Duchamp. On croit pourtant que Roussel et Duchamp en eux-même n'ont rien de mystérieux, au delà de leur mythification.

3. Duchamp avec ses ready-mades

Pour revenir à Duchamp, il faut bien reconnaître que les notes de plans et leur réalisation inachevée ne nous donnent qu'une signification indéterminée. Toutes leurs références ne renvoient jamais à l'extérieur. On dirait qu'on se perd dans un labyrinthe sans issue. Tel serait donc le spectateur que Duchamp attend ?

Pendant l'exécution de son grand verre, Duchamp a fait des ready-mades. C'est plutôt avec ses ready-made qu'avec son Grand Verre que Duchamp passe pour un grand précurseur de l'art contemporain. Alors, qu'est-ce que le ready-made ? Dans la *Boîte verte*, il dit du ready-made réciproque :

Se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser.⁴²⁾

Cette note est reprise «dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* à l'article «Ready Made» et précédé de la définition suivante : «Objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste». Signé (M. D) »⁴³⁾. *La Boîte verte* a été publiée en reproduction en 1934 et le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* en 1938. Il est très difficile de supposer qu'il y a eu un grand changement du concept chez Duchamp entre 1934 et 1938. Alors, comment un Rembrandt peut-il devenir un objet usuel ? Est-ce que quand on se sert d'un Rembrandt comme planche à repasser, ce Rembrandt devient une planche à repasser, c'est-à-dire un objet usuel ? ce Rembrandt devenu un objet

usuel est-il « promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste » ? Dans ce cas-là, ce ready-made ne peut-il pas être un acte tout à fait iconoclaste contre l'institution des beaux-arts qui attache une grande importance aux Rembrandt et en même temps ne peut-il pas être la réalisation imaginaire d'un nouveau concept d'art ? Mais en quoi se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser constitue un ready-made réciproque ? Est-ce qu'un Rembrandt comme planche à repasser constitue un objet usuel et en même temps un objet d'art ? En 1961, Duchamp dit encore des ready-mades :

Une autre fois, voulant souligner l'antinomie fondamentale qui existe entre l'art et les ready-mades, j'imaginai un «ready-made réciproque» (Reciprocal ready-made) : se servir d'un Rembrandt comme table à repasser ! ⁴⁴)

Alors, que veut dire «l'antinomie fondamentale qui existe entre l'art et les ready-mades» que Duchamp tient à souligner? Cet art dont parle Duchamp est traditionnel comme un Rembrandt, et ce que propose Duchamp lui est antinomique, ready-made d'un objet usuel «promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste». Ce ready-made qui va de l'objet usuel à l'objet d'art est trop simplement pris pour une mystification, ou accepté comme une nouveauté parmi d'autres nouveautés. Duchamp doit donc souligner son caractère iconoclaste, et son antinomie avec l'art traditionnel, en proposant un ready-made réciproque interdit par les règles acceptés des Beaux-Arts. Qu'est-ce qui empêcherait Duchamp d'exécuter un tel ready-made réciproque, de se servir d'un Rembrandt, patrimoine précieux, comme table à repasser, et objet usuel très banal, si ce n'est la police? A partir de ce cas limite, on peut mieux comprendre la différence qui existe entre l'art traditionnel et l'art duchampien.

Qu'est-ce que Duchamp dit des autres readymades ? Il dit en 1961 :

En 1913 j'eus l'heureuse idée de fixer une roue de bicyclette sur un tabouret de cuisine et de la regarder tourner.

Quelques mois plus tard j'ai acheté une reproduction bon marché d'un paysage de soir d'hiver, que j'appelai «Pharmacie» après y avoir ajouté deux petites touches, l'une rouge et l'autre jaune, sur l'horizon.

A New York en 1915 j'achetai dans une quincaillerie une pelle à neige sur laquelle j'écrivis : «En prévision du bras cassé» (In advance of the broken arm).

C'est vers cette époque que le mot «*ready-made*» me vint à l'esprit pour désigner cette forme de manifestation. ⁴⁵⁾

Dès 1913, Duchamp a fait d'un objet usuel transformé ou non, avec ou sans titre, un ready-made. Il s'agit de la *Roue de bicyclette*, à l'origine des ready-made avant que le terme soit inventé. Duchamp à l'époque, a abandonné la peinture traditionnelle pour chercher de nouvelles possibilités artistiques. Il ne voulait considérer cette *Roue de bicyclette* ni comme ready-made, ni comme pièce à exposer. Alors pourquoi une *Roue de bicyclette* ? Il continue :

Il est un point que je veux établir très clairement, c'est 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. ⁴⁶⁾

Cependant, le choix fondé sur une réaction d'indifférence visuelle sans bon goût ni mauvais goût était-il possible ? Dans un entretien avec Arturo Schwarz, Duchamp dit : «I liked the idea of having a bicycle wheel in my studio. I enjoyed looking at it, just as I enjoy looking at the flames dancing in a fireplace. It was like a fireplace in my studio, the movement of the wheel reminded me of the movement of the flames.»⁴⁷⁾ Le choix était-il fondé sur une réaction d'in-

différence et d'anesthésie, comme le prétend Duchamp, ou bien plutôt sur un plaisir visuel ? Toute expérience esthétique est liée au plaisir, dirait Kant. En regardant tourner cette roue de bicyclette tous les soirs, en y prenant plaisir, Duchamp ne se serait-il pas formé un goût ? Un goût inexposable, certes, mais pas si loin du *Moulin à café*, tableau de 1912 où sont montrés les différentes phases de l'opération de la mouture du café, ou du «Moulin à eau» qu'on trouve dans la *Boîte verte* ⁴⁸⁾ ? Duchamp n'a-t-il pas choisi inconsciemment cette roue de bicyclette à l'espace à trois dimensions à la place du *Moulin à café*... ou du «Moulin à eau» mis en espace à deux dimensions et en peinture sur verre : *Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins* ? Ou bien encore, réciproquement, cette roue de bicyclette ne fait-elle pas que prolonger son intérêt au mouvement trouvé dans *Nu descendant l'escalier*, dans le *Moulin à café*, dans le «Moulin à eau», dans la *Broyeuse de chocolat*.

On peut donc objecter à ce que Duchamp dit de la réaction d'indifférence visuelle. Cependant, il faut souligner que cette *Roue de bicyclette* qui est à l'origine des ready-mades, n'est pas encore un ready-made tel qu'il le définissait, c'est-à-dire un objet usuel muni d'un titre ou/et d'une courte phrase. Duchamp a-t-il senti une contradiction entre la délectation spéciale qu'il ressentait en face de la roue de bicyclette, et ses réflexions du moment sur les ready-mades ? Est-ce de cette manière qu'il s'est rendu compte du «danger qu'il pouvait y avoir à resservir sans discrimination cette forme d'expression»⁴⁹⁾ comme il le dit. N'a-t-il pas décidé alors de limiter la production des ready-mades à un petit nombre chaque année ? C'est bien possible. On l'entend dire aussi des ready-mades :

Une caractéristique importante : la courte phrase qu'à l'occasion j'inscrivais sur *leready-made*.

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. ⁵⁰⁾

Ainsi, une courte phrase inscrite sur le *ready-made* est indispensable pour attirer l'attention «du spectateur vers d'autres régions plus verbales que plastiques». Si on décrivait simplement comme d'habitude un objet dans son titre, ce titre renfermerait l'artiste et le spectateur dans une relation platonicienne entre l'espace traditionnel de l'objet d'art fondé sur l'imitation fautive d'une réalité, et l'espace réel, c'est-à-dire la vraie réalité indiquée. Dans le cas, le titre fonctionnerait comme charnière et passage entre l'imitation fautive d'une réalité et la vraie réalité visée.

Au contraire, le titre chez Duchamp, cette courte phrase inscrite, ne répète pas l'objet réel exposé. Il devient aussi important, si ce n'est plus, que cet objet. Ainsi, le titre du Grand Verre, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, n'émporte-t-il pas l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales ? Or, pourquoi «ses» célibataires ? Cela fait penser beaucoup. L'utilisation d'un tel adjectif possessif n'apparaît que dans le *Grand Verre* et la *Boîte verte*. Qu'est-ce que ce dernier mot mystérieux : «*même*» ? Cela fait penser beaucoup encore. Est-ce un calembour⁵¹) ? On dirait que ce titre constitue un récit érotique, sans être sûr que cette impression est définitive. Duchamp nous entraîne hors du domaine plastique avec des jeux de mots. Reprenons ses *ready-mades* les plus connus.

D'abord, le fameux *ready-made Fontaine* est un urinoir en porcelaine blanche renversé, intitulé «Fontaine», signé «R. Mutt». Duchamp l'a envoyé aux Indépendants de New York, dont il était membre fondateur. La *Fontaine* a été supprimée, placée derrière une cloison pendant l'exposition. «Il n'y a jamais eu de critique puisque l'urinoir n'a pas paru au catalogue»⁵²). Pourquoi avoir signé «R. Mutt», pas Marcel Duchamp ? Si la *Fontaine* avait porté la signature Marcel Duchamp, elle aurait certainement été exposée, scandale ou pas. Duchamp ne cherchait-il pas que le comité la refuse, et que cela attise le scandale ? La suppression simple lui a permis de protester à

la façon de Zola avec un «J'accuse» que Duchamp a publié dans une nouvelle revue *The Blind Man* pour se mettre en valeur avec son ready-made. Pour reprendre mon parallèle, c'est comme si Raymond Roussel avait attendu que les spectateurs scandalisés par sa pièce *Impressions d'Afrique* lisent son roman *Impressions d'Afrique* avec plus d'intérêt, et qu'ensuite, estomaqués par *Comment j'ai écrit...* et ses révélations sur un procédé d'écriture révoltant, ces mêmes lecteurs s'énhardissent, et convainquent leurs amis de rejoindre leur tribu. Cela aurait été un délire, contraire à l'esprit de Roussel.

Et pourtant, en ce qui concerne Duchamp, la *Fontaine* et son scandale ont fait époque. Pourquoi? On peut donner plusieurs raisons aujourd'hui. D'abord, avant Duchamp, personne n'avait jamais exposé comme œuvre d'art un urinoir, produit de masse et symbole vulgaire. Ensuite, un urinoir renversé de 90 degrés perd son utilité d'objet usuel ainsi que sa signification habituelle, en nous donnant une nouvelle vision. Et aussi, le titre «Fontaine» nous laisse chercher ou inventer quelque récit ou histoire plus ou moins érotique avec deux images combinées, c'est-à-dire la propre image évocatrice du mot, et l'image directe de l'urinoir, ainsi que le veut Duchamp qui dit : «emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales». Comme Roussel avec son procédé d'écriture, qui crée un récit ou un épisode avec plusieurs images fournies par des calembours ; et comme Méliès avec ses truquages, qui condense un conte fantastique ou un épisode connu avec deux images différentes. Enfin, la *Fontaine* est tout à fait différente des sculptures traditionnelles et platoniciennes qui nous renvoient directement à leur modèle supposé. Nous ne retrouverons nulle part le modèle de la *Fontaine* c'est-à-dire un urinoir renversé, un titre et une signature, et nous devons accepter la Fontaine comme une singularité sans aucune ressemblance extérieure, une copie sans original et dont on peut en produire à volonté la réplique.

Et pourquoi signer «R. Mutt», pas Marcel Duchamp? Duchamp a expliqué que c'est une plaisanterie.⁵³) D'autre part, Duchamp n'était

pas naïf. Il devinait combien l'utilisation d'un pseudonyme bouleverse les fondations de la critique d'art et les systèmes d'échange dans l'institution des beaux-arts - qui impose le classement et l'évaluation des œuvres?

La *Fontaine* est un ready-made aidé. Duchamp produit un autre ready-made assisté ou rectifié, qu'il appelle *Apolinère Enamelled*, à la même époque entre 1916-1917. Duchamp raconte :

J'altérai les lettres d'une publicité pour les «peintures Sapolin» (Sapolin Enamel), déformant intentionnellement l'orthographe du nom Guillaume Apollinaire et ajoutant également le reflet de la chevelure de la petite fille dans la glace. Je regrette qu'Apollinaire n'ait jamais pu le voir - il mourut en France en 1918.⁵⁴)

Le titre *Apolinère Enamelled*, refait à partir d'une publicité «Sapolin Enamel», est bien sûr un hommage à Guillaume Apollinaire. Duchamp et Apollinaire se connaissaient très bien dans leur activité artistique. Ils ont discuté sur la littérature et l'art contemporains, en s'amusant certainement de jeux de mots plus ou moins érotiques. Apollinaire a écrit aussi un article qui défend le défi artistique de Duchamp avec *La Fontaine*. Or, qu'est-ce que veut dire ce titre *Apolinère Enamelled*? Nous propose-t-il d'imaginer un poète-peintre comme Apollinaire? Un poète qui peint une image très convenable à la vie américaine industrialisée au moyen d'émaux à la place de l'huile térébenthine? Duchamp ne pense-t-il pas qu'un objet usuel de la vie quotidienne une fois déformé avec un titre ou une phrase, une fois devenu un ready-made, peut emporter «l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales» que plastiques? Quelle est alors la relation entre ce titre et l'image de cette publicité où une petite fille en robe du dimanche, un pinceau à la main droite et un pot de peinture à la main gauche, peint le montant de lit? Et quel est le sens du «reflet de la chevelure de la petite fille» que Duchamp a ajouté au miroir

d'une manière plus énigmatique que vraisemblable. Doit-on croire avec Francis M. Naumann, chercheur de dadaïsme et de Duchamp, que le titre n'a «aucun rapport avec l'image principale de la réclame»⁵⁵ ? Ou plutôt doit-on retrouver ici des procédés duchampiens comme un récit érotique condensé, ou un déplacement entre plusieurs dimensions ? Cette jeune fille en effet semble repeindre les rebords du lit pour une mariée dans une perspective linéaire soulignée par la glace, glace comme charnière entre l'espace à deux dimensions et celui à trois dimensions. Indice de plus, la glace se retrouve dans la note *la Boîte de 1914* comme «Faire une armoire à glace»⁵⁶) et aussi dans la *Boîte verte* comme la note «Renvoi miroirique»⁵⁷), enfin dans la *Grand Verre* comme glace-moyen de déplacement entre l'espace à trois dimensions entre celui à quatre dimensions. Dans ce cas-là, peut-on en déduire que son ou ses célibataires sont sur le point d'arriver ? Tel un célibataire, Apollinaire poète-peintre imaginaire habite hors de l'espace de cet image, à laquelle il participe en tant que titre. Cet écart entre la mariée et son ou ses célibataires est semblable à celui de la mariée du *Grand Verre*, qui ne coexiste pas dans la même dimension que ses célibataires. Par ces ressemblances, avance-t-on, ou recule-t-on dans l'énigme ? On ne sait pas. Car l'énigme continue dans la phrase que Duchamp a écrite en bas à droite : «ANY ACT RED HER TEN OR EPERGNE, New York, U.S.A.» Selon Unf Linde, c'est «ANY ACT RED HER TENOR ÉPERGNÉ»⁵⁸). Qu'est-ce qu'on peut entendre là ? Duchamp dit comme d'habitude que c'est qu'insignifiant, et simplement amusant. Il attend bien entendu que le spectateur participe à son œuvre dans un domaine verbal, sans interprétation définitive. Mais à vari dire, cette absence de compréhension est surtout irritante pour le spectateur.

Alors, de quoi Duchamp est-il content ? Peut-être, est-il content un jour, plus content le lendemain. Qu'importe. En tout cas, le spectateur recherché n'est ni celui qui aime les tableaux impressionniste, fauviste, cubiste, futuriste, ni celui qui veut chercher un modèle der-

rière ce ready-made. Duchamp n'a pas inventé un nouveau genre de peinture mais un objet sans modèle, objet comme personne ne l'avait jamais imaginé. Car c'est un objet qui n'est pas une image telle qu'on la voit ou, même comme le Grand verre, un objet combiné avec un récit inachevé. Le ready-made est un concept artistique tout à fait nouveau, et tout à fait duchampien.

En 1919, Duchamp a fait un ready-made retouché : L.H.O.O.Q. C'est une reproduction de *La «Joconde à moustache et à bouc»*⁵⁹, reproduction de *La Joconde* à laquelle Duchamp a ajouté une moustache et une barbiche au crayon et a donné le titre «L.H.O.O.Q.». Sa «seule signification, c'était de les lire phonétiquement»⁶⁰, dit-il. En effet, on y lit comme homophone «elle a chaud au cul». Il ajoute : c'est «une combinaison *ready-made* / iconoclaste»⁶¹. *L.H.O.O.Q.* annule la signification habituelle connue de *La Joconde* pour nous emporter dans d'autres régions. Alors qu'il ne pouvait pas «se servir d'un Rembrandt comme table à repasser», il a pu faire d'une reproduction de *La Joconde*, un *ready-made* combiné avec un acte iconoclaste. Il va sans dire que le *ready-made* *L.H.O.O.Q.* n'entre pas dans une relation platonicienne de modèle-copie avec *La Joconde*, mais dénie ou renverse autant sa signification connue que son idée comme modèle. On peut dire aussi que c'est un simulacre, où l'idée même d'un modèle ou d'une position privilégiée se trouve contestée, renversée, selon Gilles Deleuze⁶². Alors, pourquoi ce titre «L.H.O.O.Q.» comme homophone «elle a chaud au cul»? Dans un entretien avec Herbert Crehan, 1961, Duchamp dit :

La chose curieuse avec ces moustaches et cette barbiche, c'est que quand vous regardez, *Mona Lisa* devient un homme. Elle n'est pas une femme déguisée en homme ; et c'était ça ma découverte, sans que je le réalise à l'époque. ⁶³)

En croyant que *Mona Lisa* est un homme, Duchamp y a ajouté une moustache et une barbiche. Mais qui est elle qui a chaud au cul?

Doit-on penser qu'il y a un androgyne ou même un acte érotique imaginaire entre la *Mona Lisa* officielle, qui est femme ainsi que tout le monde le croit, et la *Mona Lisa* de Duchamp, qui s'âmuse à y voir un homme ? Laquelle des deux a chaud au cul ? L'aventure proposée par Duchamp nous laisse perplexes. On peut se demander comment les deux amants se retrouveraient en dépit de leur escamotage. Comme le Grand Verre, les ready-mades ne veulent-ils pas nous raconter le récit d'un acte érotique raté ?

46 ans après, en 1965, Duchamp a fait un ready-made *LHOOQ rasé*, reproduction de *La Joconde* avec le titre «LHOOQ rasé» sans moustache ni barbiche, c'est-à-dire non retouché. *LHOOQ rasé* ne peut fonctionner, et nous faire rire, uniquement si Duchamp a réussi à constituer un contexte duchampien ou à nous faire accepter le concept duchampien dans le cadre de l'art contemporain. Car sans connaître *L.H.O.O.Q.*, on ne pourrait pas rire avec *LHOOQ rasé*. En 1954, la collection de Walter Lou Arensberg (une quarantaine d'œuvres de Duchamp) a gagné le Philadelphia Museum of Art «qui devient la Mecque, le Saint-Jacques de Compostelle du culte duchampien»⁶⁴, comme le dit Jacques Caumont. En 1958, *Marchand du Sel*, premier recueil des écrits de Marcel Duchamp a été publié. La collection rendue publique et ses écrits publiés ont permis de populariser les œuvres de Duchamp et ses pensées, rendues acceptables aux spectateurs et aux regardeurs d'aujourd'hui. On a commencé alors à considérer toutes ses œuvres comme œuvres d'art d'aujourd'hui. Depuis 1963, plusieurs rétrospectives-expositions importantes de Duchamp se sont organisées, qu'intégraient au passage les répliques d'autres artistes que Duchamp avait paraphé. Bien sûr, on mettait *L.H.O.O.Q.* sur le tapis. Duchamp savait dès lors qu'un nouveau contexte duchampien s'était formé. Dès lors, après *L.H.O.O.Q.*, même *La Joconde* originale fait penser à *LHOOQ rasé* pour le spectateur contemporain.

Duchamp a-t-il réussi à constituer une série de simulacres duchampiens ? Suffisamment au moins pour qu'on organise sans

scandale une exposition *Cent fois la Joconde* au Japon et ailleurs, l'année dernière.

4. Une auto-référence avec son paradoxe

Revenons un instant sur l'érotisme de Duchamp. Le Grand Verre et chacun des ready-mades que j'ai rappelés, comme la *Fontaine*, *Apolinère Enameled*, *L.H.O.O.Q.*, *LHOOQ rasé*, nous dévoilent le récit d'un acte érotique raté, qu'il est amusant de reconstruire. Pourquoi cette obstination à intégrer l'acte érotique ou l'érotisme ? Dans un entretien avec Pierre Cabanne, Duchamp dit :

Je crois beaucoup à l'érotisme, parce que c'est vraiment une chose assez générale dans le monde entier, une chose que les gens comprennent. [...] Mais si on se sert de l'érotisme comme base principale, comme but principal, alors cela prend la forme d'isme, au sens école du mot.

[...]

L'érotisme était un thème, et même un «isme», qui était la base de tout ce que je faisais au moment du Grand Verre. Cela m'évitait d'être obligé de rentrer dans les théories déjà existantes, esthétiques ou autres. ⁶⁵⁾

Duchamp dit que l'érotisme est compris par tous, et qu'employé comme base principale, comme but principal, il peut être former une école d'érotisme qui contrairement au cubisme ou au futurisme, n'a jamais existé. Duchamp pourtant s'échappe lorsqu'il s'agit de décrire son contenu ou sa signification. Autant qu'il cache son contenu ou sa signification, il peut continuer à parler de l'érotisme.

J'aimerais poser une série de question. Tout d'abord, si tout le monde sait bien ce qu'est l'érotisme, celui-ci peut-il devenir un style, une école? Comme Sade, Duchamp utilise la force de cet érotisme, capable de renverser des institutions artistiques, et de faire une école

de ce qui ne peut pas être une école ? Mais comme Sade, les plans de son Grand Verre et ses ready-mades peuvent-ils faire sens dans le contexte traditionnel des institutions artistiques qui prétend accepter et les faire accepter ces œuvres aujourd'hui ? Une école d'érotisme une fois établie, ne produit-elle plus qu'une esthétique ou un goût que Duchamp renierait ? Ainsi, comme Duchamp le proposait, ne faut-il pas limiter le nombre des ready-mades et de leurs répliques, afin de ne pas voir une telle esthétique ou un tel goût s'imposer ? Une fois école établie, l'érotisme peut-il produire quelque récit érotique qu'il soit ? Duchamp dit dans l'entretien qu'il veut faire de l'érotisme un moyen de s'échapper des écoles reconnues, pas du tout une nouvelle école au sens habituel de l'avant-garde. Ainsi, aux marges, son érotisme ne s'éteindra pas, et attirera toujours plus de spectateurs. Le spectateur contemporain préfère un érotisme échoué à un érotisme réussi établi imposé où tout s'arrête. Il veut continuer à entendre quelques récits érotiques infinis.

Le monde artistique et esthétique de Duchamp se constitue ainsi d'une façon paradoxale. Son paradoxe peut s'appliquer aux activités de ses héritiers comme des artistes de NéoDada, de Pop art, du nouveau réalisme, de Op-art, de Fluxus, de l'art conceptuel. Que cela lui plaise ou non, on a formé autour de Duchamp un contexte duchampien, comme l'illustre la relation entre L.H.O.O.Q et L.H.O.O.Q rasé. Ses héritiers ne peuvent pas faire de l'art ou de l'anti-art hors du contexte duchampien. Tant que ces héritiers restent dans ce contexte-là, toutes leurs œuvres ou activités peuvent entrer dans un musée ou une galerie et être l'objet des critiques. Si un artiste pose son junk-art dans un coin de quartier, un éboueur l'emportera comme déchet. Son anti-art ne deviendra art qu'une fois dans un musée ou une galerie. Sitôt qu'ils veulent vivre de ce qu'ils font, les artistes doivent rester artistes et peuvent difficilement quitter leur fonction. Comme le dit Duchamp, la répétition d'une œuvre d'art dont le concept ne change pas produit des drogues. Une telle auto-référence répétée constitue simplement une institution, une

école dont les principes ou les esthétiques sont imposés et auto-intoxiqués. Ce paradoxe est-il propre au modernisme et même au post-modernisme littéraires, artistiques et bien sûr au cinéma ?

5. Une question auto-référentielle de l'art

Raymond Roussel, Georges Méliès et Marcel Duchamp ont partagé une même époque entre les années 1890 et les années 1910 où on était surpris et content de voir ou essayer des machines inventées avec les tours de force de l'époque, actuels ou anticipés, des produits de masse consommés dans la vie quotidienne changeante, des spectacles comme le music-hall ou le cinéma, qui les invitaient à voyager dans un autre monde imaginaire et visible ou invisible. Leur jeunesse à tous les trois était au seuil de cette nouvelle époque. Donc, Roussel s'est adonné jeune à l'écriture de description comme une machine à décrire, Méliès au cinéma capable de copier réellement, et Duchamp aux écoles artistiques destinées à la représentation d'une atmosphère contemporaine. Ils croyaient à la représentation d'une réalité avec l'esthétique traditionnelle combinée avec l'art comme technique maîtrisée. Mais devant les fragments d'une nouvelle société, étrangers l'un à l'autre autant dans la vie quotidienne que dans la vision du monde, ils se sentirent inquiétés, déroutés ou ennuyés. La littérature, l'art et l'esthétique traditionnels ne les apaisaient plus. Ils n'y croyaient plus. Et alors, ils ont trouvé un moyen de combiner ces fragments qu'ils rencontraient, sous la forme d'un récit ou un épisode. Les récits ou épisodes sont bizarres ou visionnaires chez Roussel, féériques ou illusionnistes chez Méliès, érotiques ou multidimensionnels chez Duchamp. Ils n'ont trouvé ni nouvelles machines ni nouvelles choses, mais ils ont créé leurs propres objets singuliers sans modèles, ni imaginaires ni réels, ils nous ont montré l'existence des mondes pluriels, diversifiés, superposés ou virtualisés, et non plus d'une seule monde. Enfin, ce ne sont plus des images platoniciennes mais sans que j'en ai parlé aujourd'hui, des simulacres. Le

position à laquelle ils aboutirent était instable. Pour que leurs mondes d'objets singuliers puissent subsister, ils choisirent d'expliquer leurs œuvres à leur manière, sauf Méliès qui n'a pas eu cette difficulté-là, parce que la grammaire et l'histoire cinématographiques suffirent à expliquer son cinéma. Roussel nous incite à relire ses œuvres selon *Comment j'ai écrit...*, Duchamp nous invite à voir et à penser avec ses écrits comme *La Boîte verte* et *La Boîte blanche*, avec ses paroles comme celles des entretiens ou de sa *Boîte-en-valise*, sorte de musée portable qui renferme en modèle réduit la quasi-totalité de ses œuvres plastiques et dont il a tiré 300 exemplaires (1938)... Ces hommes défendent ainsi l'appareil d'auto-référence dans lequel ils se sont réfugiés. Grâce à eux, ou de toute manière, nombre d'objets auto-référentiels existent réellement ou virtuellement aujourd'hui. On doit se demander, et ce sera ma conclusion, en quoi une telle auto-référence est-elle différente des traditions artistique et littéraire ?

Premier fait. Les successeurs ont repris leurs univers, pour les ériger en concepts de principe. La reprise continue sous la forme d'individus ou de groupes éponymes. Avec le temps, ces groupes deviennent écoles en «isme» et nous imposent (volontairement ou non) leur esthétique et leur art qui jusque-là était anti-esthétique, anti-art. Ce mouvement-là, de la marge au centre, est-ce bien cela, la postérité dans laquelle Roussel et Duchamp ont mis leurs espérances? On dira que le nombre des rousselliens, des méliésiens, et des duchampiens ne cesse d'augmenter. La postérité est-elle ce lecteur ou ce spectateur postérieurs qui ont intégré le goût et le contexte prévu? Existents-ils vraiment ? En tous cas, les artistes et écrivains d'après Roussel, Duchamp, qui ne retrouvent pas leur contexte dans le contexte traditionnel, ou qui veulent donner une façon de voir aux spectateurs ou façon de lire aux lecteurs, sont obligés d'inscrire aujourd'hui leur propre contexte quelque part dans leurs œuvres, ou d'être muni de documents d'images-photos, d'images-vidéo, d'essais ou de paroles explicatives ou déroutantes les concernant. Pourtant, curieusement,

il n'en est pas de même pour le cinéma, hormis le cinéma d'avant-garde bien entendu. Est-ce parce que le cinéma nous oblige plus ou moins à une façon de voir déterminée, et qu'il porte avec lui une partie de son propre contexte. Bien sûr, l'objet, ou l'objet-simulacre si vous voulez, que Roussel, Méliès, Duchamp ont créé en commun anticipait les milieux artistique et littéraire de notre époque et leur objet reste valable en principe. Cependant, comme le montre le paradoxe de l'auto-référence, l'auto-référence reprise ne constitue qu'une nouvelle tradition, qu'une nouvelle école institutionnelle, qui rebouterait chacun de nos trois explorateurs, car ce n'est plus qu'une expérience moins artistique que destinée à conserver un principe, ou à en faire le deuil.

L'expérience artistique est une expérience renouvelée sans modèle ni code. Ce renouvellement seul nous permet de comprendre en actualité, et d'oser poser tout haut les questions suivantes : Qu'est-ce que la littérature ? Qu'est-ce que l'art ? Qu'est-ce que la littérature et l'art contemporains ? Qu'est-ce que la littérature et l'art contemporains peuvent faire ensemble ? Ou bien qu'est-ce les questions : Qu'est-ce que la littérature ? Qu'est-ce que la question de l'art ? Qu'est-ce que la littérature et l'art contemporains ? Qu'est-ce que la littérature et l'art contemporains peuvent faire ensemble ?

NOTES

- 1) La rédaction de cet article est fondée sur la conférence que j'ai faite pour un cours du DEA de Dominique Chateau à l'école doctorale de l'Université Paris I, le 3 février 2003.
- 2) Cf. Kenji Kitayama, «Raymond Roussel et le cinéma des origines», *RAYMOND ROUSSEL 1*, Série Raymond Roussel, collection La REVUE DES LETTRES MODERNES, Minard, Paris-Caen, 06/2001, pp.183-207.
- 3) Marcel Duchamp, «Propos», en anglais recueilli par James Johnson Sweeney, in *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. XIII, no. 4-5, New York, 1946, pp.19-21, repris en français dans *Duchamp de signe*, Ecrits, réunis et présentés par Michel Sanouillet, Nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Perterson, Flammarion, «Champs», Paris, 1994, pp.169-174.

- 4) Salvator Dali, «Raymond Roussel, *Nouvelles Impressions d'Afrique*», *Le Surréalisme au service de la Révolution*, no.6, mai 1933 ; Salvator Dali, *Lettre ouverte à Salvator Dali*, Albin Michel, Paris, 1966. On y retrouve une explication très minutieuse sur un passage de la demoiselle volante dans *Locus Solus* que Dali fait comme un hommage à cette machine géniale.
- 5) Ce film a été tourné en 1978, mais inachevé.
- 6) Antoni Tàpies, «Art-Ideé», *La Pratique de l'art*, coll. folio/essais, Gallimard, Paris, 2004, p.52.
- 7) Antoni Tàpies, «La vocation et la forme», *ibid.*, p.62.
- 8) Raymond Roussel, «Comment j'ai écrit certains de mes livres», précédé de «Documents sur Raymond Roussel», par Michel Leiris, *Nouvelles Revues françaises*, no.259, 1er avril 1935 ; *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Lemerre, Paris, 1935, suivi de «Citations documentaires», de «Textes de Grande Jeunesse ou Textes-genèse» et de «Documents pour servir de canevas» ; *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1963, suivi de «Citations documentaires», de «Textes de Grande Jeunesse ou Textes-genèse» et de «Documents pour servir de canevas» ; *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Union générale d'éditions, «10/18», précédé d'un «avertissement» par Hubert Juin et suivi de «Citations documentaires», de «Textes de Grande Jeunesse ou Textes-genèse» et de «Documents pour servir de canevas».
- 9) Raymond Roussel, *La Doublure*, Lemerre, Paris, 1897 ; «La Doublure», *Raymond Roussel Œuvres I (Mon Ame, Poèmes inachevés, La Doublure, Chroniquettes)*, précédée d'un «Une étrange usine» et présentée par Annie Le Brun, Bibliothèque nationale de France/Société Nouvelle des Editions Pauvert-Fayard, Paris, 1994.
- 10) *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1963, p.26.
- 11) Cf. Georges Sadoul, *Lumière et Méliès*, Lherminier, Paris, 1985, pp.126-145.
- 12) Cf. *ibid.*, pp.149-273 ; Jacques Malthête, Exporégie, Paris, 1996.
- 13) Raymond Roussel, «La Seine», *Raymond Roussel Œuvres III (La Seine, La Tonsure)*, précédée du «Grand Théâtre du Monde» et présentée par Patrick Besnier, Bibliothèque nationale de France/Société Nouvelle des Editions Pauvert-Fayard, Paris, 1994.
- 14) «un beau jour de l'hiver 1989, la Société Bedel proposait au directeur du département des Manuscrits de lui faire don des papiers de Raymond Roussel restés entreposés dans son garde-meuble depuis plus de cinquante ans, neuf cartons remis quelques jours plus tard et ouverts avec fébrilité par une bibliothécaire quelque peu abasourdie par leur

- hallucinant contenu», Annie Angremy, «le déménageur et la bibliothécaire», *Raymond Roussel*, sous la direction de Pierre Bazantay et Patrick Besnier, Cerisy 1991, Presses Universitaires de Rennes, 1993, p.12.
- 15) Raymond Roussel, *La Vue, Le Gaulois du dimanche*, 18-19 avril 1903 : *Le Concert, Le Gaulois du dimanche*, 27-28 juin 1903 ; *La Vue*, suivie du *Concert*, et de *La Source*, Lemerre, 1904 ; *La Vue*, suivie du *Concert*, et de *La Source*, avec la couverture et les dessins de Daniel Maja, éditions volets verts, Paris, 2001.
- 16) Pour rechercher une relation d'influence entre d'une part l'écriture décrivant de *La Vue*, du *Concert*, et de *La Source* et de l'autre les films du Cinématographe Lumière (1895-1987), voir les films «Barque en mer», «Départ d'un transatlantique», «Lancement d'un navire», «Départ d'un bateau à vapeur sur le lac Léman», «Bateaux à vapeur sur le lac de St-James-Park», «Départ d'un bateau sur la Tamise», «Bateau à vapeur sur la Tamise», «Lancement d'une barque de pêche», «L'établissement thermal du Mont-Dore»(pour celui-ci, voir le premier chapitre de *Locus Solus*), «Mont-Dore : L'établissement thermal».
- 17) Cf. le film du Cinématographe Lumière «Départ d'une Montgolfière» (1897).
- 18) *La Vue*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1963, p.9.
- 19) *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, p.11
- 20) Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique, Le Gaulois du dimanche*, du 10 juillet au 13 novembre 1909 ; *Impressions d'Afrique*, Lemerre, Paris, 1910. Selon François Caradec (*Raymond Roussel*, Fayard, Paris, 1997, p.422), dans cette édition, «en tête de la page 1 est collé en marge de fond un papillon imprimé sur papier vert portant cet «Avis» : «Les lecteurs qui ne sont pas initiés à l'art de Raymond Roussel auront avantage à lire ce livre d'abord de la page 212 à la page 455, ensuite de la page 1 à la page 211.»». Avant la parution de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, qui aurait pu être initié à l'art de Raymond Roussel ? Le texte de la page 212 à la page 455 est la partie narrative et celui de de la page 1 à la page 211 celle descriptive.
- 21) Raymond Roussel, *Quelques heures à Bougival, Le Gaulois du dimanche*, du 6 décembre 1913 au 28 mars 1914 où il s'agit de *Locus Solus* : *Locus Solus*, Lemerre, Paris, 1914 ; *Locus Solus*, précédé de «la préface d'Olivier de Magny», Société coopérative éditions rencontre, Lausanne, 1962 ; *Locus Solus*, Gallimard, Paris, 1963 ; *Locus Solus*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1965, suivi de «Croquis reconstitués» par Jean Ferry.
- 22) Raymond Roussel, *L'Etoile au front*, actes II et III, Comœdia, du 12 au 22 mai 1924 ; *L'Etoile au front*, Lemerre, Paris, 1925 ; *L'Etoile au front*,

Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1963.

- 23) Raymond Roussel, *La Poussière de soleils*, Lemerre, Paris, 1925 ; *La Poussière de soleils*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1964.
- 24) *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Lemerre, Paris, 1932.
- 25) «1. Combien change de force un mot suivant les cas !
Éclair dit «feu du ciel escorté de fracas»
Ou «reflet qu'un canif fait jaillir de sa lame» ;
(...)
De «fauteuil» saute à «mer» *bras* ; de «tome» à «roi» *suite* ; », *ibid.*, p.79-81.
- 26) *Duchamp du signe*, pp.173-174 ; «Propos», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. XIII, no.4-5, 1946, pp.21. Ici, Duchamp se trompe sur la date de sa rencontre avec Apollinaire. Il s'est connu à peu près cinq mois plus tard. Cf. Calvin Tomkins, *Duchamp, a biography*, a John Macrae book, Henry Holt and company, New York, 1996, p.91 et p.473 (note). On peut dire donc que Duchamp a trouvé l'univers étrangement créatif et imaginaire de Roussel sans être influencé par Apollinaire.
- 27) Marcel Duchamp, *La Boîte de 1914*, édition en trois exemplaires, 1914. On y trouve certains notes et croquis sur le Grand Verre, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même. La Boîte verte*, fabrication en trois cents exemplaires, éditions Rrose Sélavy, 18, rue de la Paix, Paris (ce qui est fictif), 1934. C'est ce que Duchamp a choisi entre les notes, dessins, photos sur le Grand Verre, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* et qu'il a publié sous emboîtement. *La Boîte blanche (À l'infinifitif)*, publication en fac-similé, la Galerie Cordier & Ekstrom, New York, 1967. On y trouve les notes inédites de Marcel Duchamp sur le grand verre.
- 28) Cf. Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu, entretiens avec Pierre Cabanne*, Pierre Belfond, Paris, 1976&1977, p.68 : «C'était l'influence de Roussel ? - 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».
- 29) *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, p.16.
- 30) Selon Marc Partouche (*Marcel Duchamp, une vie d'artiste*, Image En Manœuvre Editions, Marseille, 1991, p.55), «Le lendemain du vernissage, le comité directeur des Independents émet un communiqué de presse : «*La Fontaine* est peut-être un objet très utile à sa place, mais sa place n'est pas dans une exposition d'art et ce n'est pas une œuvre d'art, selon quelque définition que ce soit». Cf. Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu*, pp.93-94.
- 31) *Ingénieur du temps perdu*, pp.78-80.
- 32) *Ibid.*, p.78.

- 33) *Duchamp du signe*, p.42.
- 34) *Ingénieur du temps perdu*, pp.63-72.
- 35) Cf. André Breton, «Phare de la Mariée», *Minotaure*, no.6, 1934 ; repris en anglais dans *View*, Marcel Duchamp Number V, New York, 1945 ; repris dans *Le Surréalisme et la peinture*, Brentano s, New York, 1945 ; dans *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965. Ulf Linde, «L'Ésotérique», *Marcel Duchamp : Abécédaire : Approches critiques*, le catalogue III pour l'exposition «L'œuvre de Marcel Duchamp», le Centre national d'Art moderne et de Culture Georges Pompidou, Musée national d'Art moderne, 1977 ; Jack Burnham, «Esoteric Sources of Duchamp's Dual Paradise», *The New Art Examiner*, 8, no.2, november 1980, pp.6-7.
- 36) Cf. Arturo Schwarz, *The Large Glass and Related Works*, Galleria Schwarz, Milano, 1967. Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1970 ; *The Complete Works of Marcel Duchamp*, tome I & II, third Revised and Expanded Edition, Delano Greenidge, New York, 1997 ; Arturo Schwarz, «The alchemist Stripped Bare in the Bachelor, Even», *Marcel Duchamp*, ed. Anne d'Harnoncourt And Kynaston McShine, Museum of Modern Art, 1973, pp.81-98 ; Arturo Schwarz, «Duchamp et l'Alchimie», *Marcel Duchamp : Abécédaire : Approches critiques*, pp.10-21. «Ulf Linde, *Marcel Duchamp*, Galerie Buren, Stockholm, 1963. John Golding, *Marcel Duchamp : The Bride stripped Bare by Her Bachelors, Even*, Viking Press, New York, 1973.
- 37) Cf. Jack Burnham, «An Abstract : Duchamp and Kabbalah - Levels of the Mystical Imagination», *Presentations on Art Education Research*, no.5, 1979, pp.6-7. Nicholas Calas, «The Large Glass», *Art in America*, 57, july-august 1969, pp.35.
- 38) Cf. Michel Carrouges, «Marcel Duchamp et Franz Kafka», *Les Machines célibataires*, Arcanes, Paris, 1954, pp.27-59. Harrie and Sidney Janis, «Marcel Duchamp, Anti-artist», *View*, Series 5, no.1, March 1945, pp. 18-19, 21-24, 53-54 ; repris dans *The Dada Painters and Poets*, Robert Motherwell, 2nd ed. G.K. Hall, Boston, 1981, pp.306-315. Maurizio Calvesi, *Duchamp invisible : La Construzione del simbol*, Officina, Rome, 1975.
- 39) Cf. Octavio Paz, *Marcel Duchamp ou château de la pureté*, *Galerie Givaudan, Paris, 1968*.
- 40) Cf. Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et le fin de l'art*, Gallimard, Paris, 2000.
- 41) Cf. Les travaux d'Arturo Schwarz. René Held, «Marcel Duchamp : L'imposteur malgré lui, ou, Le Grand Canular et la surréalité», *L'Œil du psychanalyste : Surréalisme et surréalité*, Payot, Paris, 1973, pp.218-255. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe : Capitalisme et schizo-*

- phrénie*, Éditions de Minuit, Paris, 1972.
- 42) *Duchamp du signe*, p.49.
- 43) *Ibid.*, p.49 (Note 3).
- 44) *Ibid.*, pp.191-192.
- 45) *Ibid.*, pp.191.
- 46) *Ibid.*, pp.191.
- 47) Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1970 ; *The Complete Works of Marcel Duchamp*, tome I & II, p.588.
- 48) *Duchamp du signe*, p.89-90.
- 49) *Ibid.*, pp.192.
- 50) *Ibid.*, pp.191.
- 51) Selon Calvin Tomkins dans *Duchamp a biography* (Henry Holt and Company, New York, 1996), «Duchamp always maintained that his odd little adverb had no meaning whatsoever, that it was just “ fun and poetry in my own way, ”that “ the world *même* came to me without even looking for it. ”It was simply a humorous aside, something like the “ already ”in “ enough, already. ”Il n'est toujours pas inutile pour autant de penser beaucoup de ce mot *même*.
- 52) *Ingénieur du temps perdu*, p.94.
- 53) Cf. «THE RICHARD MUTT CASE», *The blind Man*, no.2, New York, mai 1917.
- 54) *Duchamp du signe*, pp.226-227.
- 55) Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp : l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Hazan, Paris, 1999, p.72.
- 56) *Duchamp du signe*, p.38.
- 57) *Duchamp du signe*, p.93.
- 58) Walter Hopps, Ulf Linde, Arturo Schwarz, *Marcel Duchamp : Ready-made, etc. (1913-1964)*, Le Terrain vague, Paris, 1964, p.66.
- 59) *Duchamp du signe*, p.227.
- 60) *Ingénieur du temps perdu*, p.108.
- 61) *Duchamp du signe*, p.227.
- 62) Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Minuit, Paris, 1968 et 1972, p.95.
Cf. Youg-Girl Jang, L'objet duchampien, L Harmattan, Paris, 2001, pp.130-134. Jang veut y discuter sur le simulacre, en employant le mot «objet-simulacre».
- 63) Herbert Crehan, «Dada», *Évidence*, no.3, 1961, p.37. [Transcription par Robert Cowan d'un entretien radiophonique]
- 64) *Marcel Duchamp*, publié par le Musée Jean Tinguely, Bâle, Hatje Cantz, 2002, p.204.
- 65) *Ingénieur du temps perdu*, pp.153-154.