



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Couleur, piano, marbre, etc...

Du Rapport entre l'ouverture
et les aspects multi-langagiers
du *Grand verre* de Marcel Duchamp

Par Michel Ledoux

Thèse de Maîtrise
Département de Sociologie
Université d'Ottawa

Directeur de thèse:
Yvon Thériault



Michel Ledoux, Ottawa, Canada, 1990



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

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

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

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

ISBN 0-315-60097-7

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Introduction

Introduction

Retard

J'ai lu quelque part que l'amateur du *Grand verre* de Marcel Duchamp (1923, voir annexes 1 et 2)¹ en vient rapidement et systématiquement à y référer ses propres préoccupations. Cette thèse est née de problèmes d'ordre épistémologique, problèmes que j'ai projetés sur l'oeuvre duchampienne, qui avait d'abord alimenté en nous de multiples préoccupations sur ce que signifie "connaître". C'est à dire que nous avons senti chez Duchamp plus qu'une oeuvre d'art, mais que cette oeuvre était plutôt un modèle, c'est à dire un véritable moyen ou paradigme pour la projection de préoccupations sur ce que signifient des notions telles appréhender, réduire, analyser ou synthétiser.

Plutôt donc que de réfléchir sur *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* ou le *Grand verre*, comme on l'appelle communément ou le "Retard en verre" de Marcel Duchamp, c'est la réflexion sur la façon de réfléchir qui l'emporta naturellement.

Comment écrire sur l'oeuvre, quel est le rapport qu'entretient le discours sur l'oeuvre avec l'oeuvre ou avec les intentions de l'artiste, comment réduire l'oeuvre au langage de l'interprétation vue comme moyen transformant nécessairement l'objet qu'elle observe, voilà les questions que nous nous posons. En nous les posant nous ne pouvons passer outre une certaine ressemblance des idées de Duchamp avec certains des

¹ *Toutes les illustrations sont tirées de Clair, Jean, Marcel Duchamp, Catalogue raisonné*

interrogations qui transparaissent dans certains points de vue sur le savoir, qui sont tout à fait contemporains.

Je me réfère ici au courant qui depuis Foucault, jusqu'à Jean François Lyotard, cherche à faire éclater les langages, à les comprendre comme fragments, à faire varier les optiques que l'on prend sur son oeuvre, à se faire multidisciplinaire, à souligner la contingence et les limites des discours particuliers qu'ils emploient et le rapport tout aussi contingent qu'ils entretiennent avec les discours sur lesquels ils portent. Cette problématique était alimentée en plus par le questionnement continu de Duchamp sur le sens de son oeuvre ou sur les moyens de sa construction. Ces interrogations, on les retrouve partout, dans chacune de ses énigmatiques formules: "Peut-on faire des oeuvres qui ne soient pas d'art?", "Ce sont les regardeurs qui font les tableaux", "Je me force à me contredire pour éviter de suivre mon goût", ou encore lorsqu'il envisageait l'oeuvre comme "la figuration d'un possible".

Aussi ce travail se situe-t-il dans un courant de pensée analogue à celui des écrivains qui parlent de complexité, de multi-dimensionnalité et d'indétermination. Par analogie, si pour Foucault l'archéologie est la méthode qui servait à la fouille de fragments dispersés de langages, pour Duchamp c'est le *Grand verre*, qui servira de terrain de jeux, de machinerie pour l'exploration des combinaisons possibles entre la variété des fragments constitutifs de sa propre entreprise. Dans cette démarche d'ensemble, la distance qui sépare l'art et la vie approche le point zéro et l'ensemble de ces gestes, de la présentation d'un urinoir comme oeuvre d'art à l'élaboration d'une oeuvre complexe, ce microcosme de sa

démarche qu'est le *Grand verre*, ou les quelques énoncés qu'il se permet parfois, tout cela constitue un tout.

La comparaison n'est pas aussi boiteuse qu'elle peut le paraître: si Foucault écrit un livre sur Raymond Roussel, et l'on peut croire que ce dernier eu un impact sur la méthode du grand archéologue, les "Impressions d'Afrique" de Roussel devaient être la première inspiration de Duchamp, et c'est à lui qu'il se referait directement lorsqu'il disait: "Je pensais, en tant que peintre, qu'il valait mieux que je sois influencé par un écrivain plutôt que par un autre peintre"².

Aussi que Lyotard, successeur possible de Foucault (l'oeuvre de Foucault est "ouverte à diverses interprétations"³) ait écrit un livre sur Duchamp et puisé chez Foucault continue cette sorte d'inceste littéraire.

Seulement, considérer le *Grand verre* de Duchamp comme paradigme potentiel d'une modélisation/réflexion sur la connaissance devait s'avérer plus complexe que ne le permettrait l'état actuel des connaissances de l'auteur, les limites d'une thèse de maîtrise, et peut-être les limites de ce qui est acceptable dans un tel cadre. Par ailleurs, cette avance sur son temps que nous avons vue chez Duchamp et dans une oeuvre en particulier pouvait n'être due qu'à la lecture ultérieure qu'aurait fait d'abord Foucault de Roussel, puis Lyotard de Foucault et Duchamp. Cette lecture ultérieure l'aurait peut-être tiré dans le sens de ce

2 Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p. 173

3 Rajchman, John, Michel Foucault, La liberté de savoir, p.7

que certains nomment la pensée post-structuraliste ou post-moderne. Il fallait donc vérifier en faisant d'abord une lecture plus immanente de l'oeuvre, et chercher en elle si une telle interprétation est possible. Seulement, cette lecture posa suffisamment de problèmes à elle seule pour constituer l'objet principal de la thèse.

C'est pourquoi nous avons choisi, après avoir compris qu'un tel travail ne pourrait se faire que suite à une analyse poussée de l'oeuvre, un point de départ plus modeste, quitte à continuer plus tard cette tâche à faire. C'est pourquoi aussi cette thèse pose plus de problèmes qu'elle n'en résout.

Il fallait que le point de départ nous permette de pénétrer l'oeuvre, d'y chercher des points nodaux, sans pour autant nuire à notre volonté de la présenter comme quelque chose de plus qu'une oeuvre, mais comme ce qu'elle est devenue, peut-être de façon plus pressentie qu'expliquée pour nous, c'est à dire ce moteur pour la réflexion.

Le point de départ le moins astreignant, dans ces circonstances, s'avéra être celui de "l'Oeuvre ouverte" d'Umberto Eco. Donc c'est à une réflexion sur la question de la projection, sur l'oeuvre d'art en verre et transparente (le *Grand verre* est bel et bien en verre), de ses interprétations possibles, que nous nous sommes attaqués.

Ouverture

Dans *l'Oeuvre ouverte*, Umberto Eco expliquait qu'en matière d'art contemporain, l'ambiguïté "est une fin explicite à l'oeuvre, une valeur à réaliser de préférence à toute autre"⁴. L'ambiguïté, c'était aussi la condition de l'ouverture de l'oeuvre, qui en fondait la richesse. Aussi l'artiste projette-t-il diverses possibilités de consommations dans l'oeuvre et ce type de projet, qui fonde une partie majeure de l'art contemporain est "le projet d'un message doté d'un large éventail de possibilités interprétatives":

" Une forme est esthétiquement valable dans la mesure où elle peut-être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, sans jamais cesser d'être elle-même." ⁵

Aussi pour Eco, l'art du vingtième siècle est-il caractérisé par l'intention, de la part de l'artiste, de maximiser les possibilités de lectures de l'oeuvre. Cette volonté d'une oeuvre consciemment ouverte par l'auteur, il la décelait dans plusieurs champs d'activités artistiques et notamment dans l'oeuvre littéraire de Joyce, dans la peinture informelle, dans la poésie moderne ainsi que dans la musique contemporaine des Boulez et Pousseur par exemple:

" Ces exemplaires choisis parmi beaucoup d'autres, révèlent la distance considérable qui sépare de pareils modes de communication de ceux auxquels nous avons habitués la tradition. Une oeuvre musicale classique - une fugue de Bach, Aïda, ou le Sacre du printemps - est un ensemble de réalités sonores que l'auteur organise de façon immuable; il les traduit en signes conventionnels pour permettre à l'exécutant de retrouver la forme qu'il a conçue. Au contraire, les oeuvres dont nous venons de parler ne constituent pas des messages achevés et définis, des formes déterminées une fois pour toutes. ⁶

4 Eco, Umberto, *l'Oeuvre ouverte*, p. 9

5 Ibid., p. 12

6 Ibid., p. 16

C'est ainsi que notre propre travail consistera à révéler cette même intention d'ouverture chez Marcel Duchamp (1887-1968) qui fut d'abord un peintre, mais dont les activités s'étendirent à une grande variété de domaines artistiques. Toute cette problématique de l'ouverture tournera autour de son oeuvre majeure, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, qu'il laissa dans un état qu'il qualifia de "définitivement inachevé" vers 1923. Nous ferons cet examen en prenant pour motif d'une part ses propres affirmations sur l'oeuvre d'art en général et sur ses oeuvres en particulier et d'autre part, nous examinerons la structure de l'oeuvre elle-même, qui, nous le verrons, s'exprime dans de multiples langages.

Tout cela pour montrer comment chez Duchamp, l'ouverture est connivente de ce caractère multi-langagier de l'oeuvre. Nous examinerons également la conséquence directe de ce projet, soit le résultat de cette stratégie d'ouverture: une réverbération des échos de l'oeuvre dans une multiplicité de lectures. Il est de notre avis que l'ensemble de ces lectures possibles devrait faire "tendre vers l'achèvement" le *Grand verre*, comme on nomme aussi *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. L'oeuvre pourrait en effet avoir été conçue comme un objet qui se déploierait virtuellement par la conjugaison de la variété des regards qu'on porta et qu'on porte encore sur elle.

C'est donc une série de moyens que l'on devrait chercher dans l'oeuvre et en particulier dans ce *Grand verre* que l'on situera au centre de sa démarche, comme la plaque tournante qui mobilise autour d'elle l'ensemble de la production duchampienne, moyens qui

partagent analogiquement des potentialités qui favoriseraient l'augmentation de ce que Duchamp nommait le "coefficient d'art" de l'oeuvre.

Les détours que nous ferons dans la géométrie quadri-dimensionnelle ou dans ses exercices verbaux, ont pour objectifs de retracer ces procédés d'augmentation dans certains des langages par lesquels l'oeuvre s'exprime.

La construction rapide qui suivra, d'un modèle possible d'augmentation de l'oeuvre aura pour but de vérifier, en présentant les lectures et gestes opérés à partir de l'oeuvre par les regardeurs, si l'on peut créer un système agenceant les interprétations de l'oeuvre qui serait analogue à la structure de son élaboration première. C'est à dire que nous chercherons à savoir si véritablement, le *Grand verre* contient en son sein, malicieusement intégrés à lui par Duchamp lui-même, qui se complut toute sa vie dans l'ironie, des mécanismes qui permettent d'assembler les regards historiques qui ont été posés sur l'oeuvre. C'est déjà un vaste programme que nous n'avons que partiellement accompli.

Duchamp Dada

Considérant la variété des moyens conjugués dans l'élaboration des oeuvres de Duchamp, on ne peut le situer facilement dans une des branches de l'avant-garde sans occulter des parties essentielles de son oeuvre. L'histoire de l'art, cependant, a pris l'habitude d'en faire un pionnier du Dadaïsme, bien que ses oeuvres s'éloignent très rapidement, sur le plan de l'intention, de celles des dadaïstes, pour prendre une tangente

très personnelle. Par ailleurs, Dada fut un mouvement de contestation anti-artistique direct, et Duchamp n'affectionnait pas particulièrement les mouvements, leur préférant généralement la solitude de son studio. Il ne fut signataire d'aucun de leurs manifestes et ne participa que sporadiquement à leurs activités.

La part dadaïste de son oeuvre peut probablement être renvoyée aux seuls ready-mades, qui jettent dérision sur l'art en général, alors que le Grand Verre et les oeuvres qui l'accompagnent conduisent logiquement au dépassement de Dada. Mais un artiste n'est jamais seul, et la compréhension du mouvement Dada, dont les limites coïncident historiquement avec la période de la construction du Grand Verre, situe son oeuvre dans l'optique négatrice et contestataire qui caractérise cette période de l'histoire de l'art.

Les dadaïstes opérèrent leur mise à mort de l'art entre 1915 et 1923, à New-York, avec Duchamp, Francis Picabia et le photographe Man Ray, à Zurich, avec Tristan Tzara et Hans Arp, à Berlin, avec Georges Grosz, Hugo Ball et Raoul Hausmann et à Paris où se rejoignirent notamment Tzara, Duchamp, Picabia et Ribemont-Dessaignes.

Si Duchamp s'est imposé comme l'une des inspirations du mouvement avec ses ready-mades qui font leur apparition en 1913, tout au long de l'existence de Dada, c'est Tristan Tzara qui assumait le rôle de leader de son activité publique et politique. Il dirige la rédaction des manifestes radicaux du mouvement:

"Toute oeuvre plastique est inutile"; "qu'elle soit un monstre qui fait peur aux esprits serviles, et non douceâtre pour orner les réfectoires des animaux en costumes humains, illustrations de cette triste fable de l'humanité".⁷

Les objectifs du mouvement étaient de s'en prendre à l'art bourgeois, le détruire si nécessaire et de chercher des solutions dans l'expression naïve ou infantile. Ils s'attaquèrent au formalisme des grands mouvements picturaux, comme le cubisme et le futurisme, devenus académiques, caressant les "gentils bourgeois".

Il faut comprendre qu'un vent d'optimisme soufflait sur la communauté artistique au début des années 1910. On croyait que le nouvel art allait entraîner un nouvel ordre mondial. Seulement cet optimisme s'était effondré, ceux qui avaient voulu changer le monde n'avaient pu empêcher la gigantesque boucherie de 1914-1918. Face à cette hécatombe, le cubisme abstrait des Picasso et Braque paraissait dérisoire et la glorification de la machine et du progrès par les futuristes comme une gigantesque mystification:

"Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers qui sous leurs violentes lunes électriques; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leur fumées..., "et le vol glissant des avions, dont l'hélice a des claquements de drapeaux et des applaudissements de foule enthousiaste"⁸

C'est ainsi que Dada apparaît suite à un désillusionnement absolu. La négation et la destruction de l'art bourgeois est perçue comme une nécessité. L'infantilisme est la valeur la plus recherchée: "Le mot DADA signifie la relation la plus primitive avec la réalité environnante", écrivent-ils.

7 Tzara, Tristan, "Manifeste" in Le Futurisme et le Dadaïsme, p. 120

8 F.T. Marinetti, 1909, *ibid.*, p.100

Aux constructions systématiques des mouvements artistiques du début du siècle, ils opposeront des manifestations cabotines et sordides, car l'art dit Picabia, "est un produit pharmaceutique pour imbéciles". Le poème (phonétique, bruitiste ou simultané est un de leurs outils de provocation anti-artistique préféré:

Karawane

*"jolifanto bambla o falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung"⁹*

L'iconoclasme, la désacralisation de l'art le remettent en cause. Quand Duchamp signe un urinoir, quand Picabia encadre un singe en peluche, quand Schwitters ramasse des débris dans la rue pour confectionner ses collages, ils jettent un doute profond sur la prétention artistique mais aussi sur la place de l'art dans la société. En vertu de quels critères une oeuvre d'art vaut elle "plus cher que le saucisson" se demande Picabia. C'est à cette époque que commence à s'accélérer la hausse des prix des oeuvres et leur marchandisation au sein du système capitaliste. L'institution du musée garantit la valeur d'un artiste et le prix moyen de ses oeuvres en l'insérant dans sa collection. Le seul critère sur le plan économique, constitue maintenant le prix de revente.¹⁰ L'art que l'on avait

9 Hugo Ball, *Karawane*, Ibid., p.117

10 On sait que le prix d'une oeuvre est sans rapport à une quelconque valeur intrinsèque. Aussi que le musée des Beaux Arts du Canada ait payé 1,8 millions de dollars pour un Barnett Newman est une question secondaire. L'oeuvre vaut clairement ce prix parce qu'il s'agit d'une valeur strictement marchande. 1,8 millions en lingots d'or valent 1,8 millions en argent et 1,8 millions en Barnett Newman et ce prix fluctue selon le marché qui détermine strictement, avec des fluctuations périodiques, généralement à la hausse, le prix
(continued...)

voulu libérer, est en proie à une réification croissante. Que les tentatives les plus radicales de compromettre l'art aient elles aussi abouti au musée constitue paradoxalement le signe le plus sûr de la réussite des dadaïstes. Elles continuent d'échauffer les esprits et de forcer la remise en question perpétuelle de la position de l'art dans le champ social.

Un tel mouvement de négation artistique ne pouvait durer éternellement. Il fallait le dépasser. Mais sans le renier, car comme disait Tzara, être contre Dada s'était être Dada. Le mouvement s'éclipsera de la scène artistique au début des années vingt. Non sans laisser de traces, car plusieurs de ses membres se joignirent au mouvement surréaliste, qui en était une extension logique. Les surréalistes allaient explorer plus à fond l'onirisme et les parts inconscientes de la pensée, découvertes par les dadaïstes. André Breton signa le chant du cygne du mouvement en 1922: "Lâchez tout, lâchez Dada, lâchez la proie pour l'ombre, partez sur les routes".

les surréalistes emboîtèrent donc le pas là où les dadaïstes avaient laissé. Plusieurs dadaïstes, dont Duchamp, devaient par ailleurs exposer leurs oeuvres avec eux ou se joindre directement au mouvement. Dada a frayé le chemin aux surréalistes. Au Tzara et Duchamp succédèrent Breton, Dali et Miro.

10(...continued)

de l'oeuvre. La question est de savoir pourquoi l'exposition de l'oeuvre au sein d'un musée respectable fait problème.

Duchamp iconoclaste

Guillaume Apollinaire avait dit du jeune Duchamp dans *Les peintres cubistes* qu'il lui serait peut-être réservé "le rôle de réconcilier l'art et le peuple"¹¹. Considérant le salut encore très réservé que l'on accorde à l'oeuvre plus de vingt ans après la mort de l'artiste, cette affirmation n'est pas sans laisser perplexe. Si l'oeuvre de Duchamp fascine les académiciens, comme en témoigne l'impressionnante bibliographie qui le concerne, il reste relativement inconnu auprès du grand public. On affirme encore qu'il ne devrait sa réputation qu'à son arrogante proposition d'un urinoir en guise d'oeuvre d'art. On le dénonce comme un farceur iconoclaste, avide de scandale, tout en insistant sur le caractère purement anecdotique de ses démonstrations. On le présente encore comme un parangon du dadaïsme, ce mouvement auquel on assimile trop facilement Duchamp dont l'entreprise dépasse pourtant Dada de plusieurs côtés.

Si l'ironie omniprésente peut lier les unes aux autres les expériences dadaïstes et duchampiennes, ses activités ne sauraient se réduire aux seules visées radicalement négatives ou négatrices de Dada. Duchamp s'en démarquera par la complexité. Ainsi, à l'exubérance à l'iconoclasme ou à l'infantilisme volontaire de Dada, il oppose parfois la minutie scientifique et la volonté d'un retour à la tradition de la peinture comme activité de l'esprit plutôt que des sens.

Reprenons nous. Nous avons dit "oppose". Or Duchamp n'oppose pas; il superpose plutôt une réflexion sérieuse à ces autres activités ubuesques, dans sa volonté de

11 Apollinaire, Guillaume, Les peintres cubistes Athéna, Paris, 1913, p. 76

se contredire: "je me force à me contredire pour éviter de suivre mon goût", répétait-il souvent, la contradiction n'étant peut-être que la meilleure façon d'envisager la réalité dans la complémentarité des contraires.

Mais l'entreprise de Duchamp, ajouterons nous, dépasse largement la peinture: elle va de la sculpture aux machines optiques, passant par l'humour et la littérature, au jeu d'échecs et aux mathématiques. Duchamp est peut-être, au vingtième siècle, celui qui s'approche le plus de ce qu'il convient d'appeler l'homme global, mais par inversion: il comprend l'impossibilité de maîtriser la diversité des expériences possibles du réel, dans un monde plus complexe que celui de Léonard, dernier esprit universel en titre, à qui on l'a parfois comparé¹², où les vérités absolues sont non pas disparues, mais au contraire nombreuses et se contredisent mutuellement. Il fera de sa vie un grand jeu, cherchant à maximiser à la limite ses expériences, sachant qu'une telle entreprise ne renvoie pas aux sources, mais produit au contraire une sorte de prolifération perpétuelle, où les expériences accumulées décuplent les nouvelles possibilités, où l'on s'éloigne de plus en plus des primats fondamentaux, des intentions, et où la réalisation dépasse et inspire de nouveau les intentions.

Duchamp, tout comme ses ready-mades, résiste l'intégration aux styles. On a toujours tenté de le situer quelque part mais, disait-il, ce n'était pas son esprit et sa position c'était "l'absence de position".

12 Voir notamment Clair, Jean, "Duchamp, Léonard, la tradition maniériste" in Marcel Duchamp. Tradition de la rupture ou rupture de la tradition, p. 117-156

Duchamp en absence de position

Il nous faudra d'abord donner un rapide aperçu historique sur la période visée, mais juste pour rappeler que Duchamp est issu d'un éclatement, cet éclatement de l'art mais aussi de toute la connaissance alors qu'apparaissent soudainement au niveau des arts une multiplicité d'écoles aux visées divergentes, corrélativement à l'apparition dans le champ plus vaste de la modernité, d'une multiplicité de nouveaux moyens d'investigation du réel.

Il ne manquera pas de paraître insuffisant, n'offrant qu'un raccourci fort rapide du développement historique de la peinture. Raccourci qui, ajoutons le, sera pris à partir des positions de Duchamp lui-même, qui, s'il n'était pas théoricien, savait faire preuve dans un style simple, d'un jugement critique sûr et informé comme l'attestent, par exemple, ses études critiques d'artistes pour le catalogue de la Société Anonyme.

Dès le milieu du dix-neuvième siècle des changements majeurs commencent à se produire au niveau de la représentation picturale, changements parallèles au développement et à la diffusion de la photographie qui fait son apparition. Énoncé grossièrement, l'on tend de plus en plus à s'éloigner de la figuration réaliste. La photographie est au moins apte à l'enregistrement du réel, et donc capable d'assumer cette tâche socio-historique, qui revenait jusqu'alors à la peinture, si ce n'était pas là une tâche qu'elle assumait consciemment, celle d'enregistrer les faits sociaux et culturels, ou les représentations d'une

époque pour la postérité. Il faut la considérer, et cela ne fait généralement pas problème, comme un facteur décisif dans l'orientation que prendra la peinture moderne.

Il est difficile de déterminer au juste à quel moment l'abstraction commence réellement à faire son entrée dans la peinture. Certains nous renvoient au début du dix-neuvième siècle. Pour notre part nous situerons le début de cette transformation radicale chez les impressionnistes. A partir de 1860 environ, l'on tendra à s'éloigner de plus en plus des dogmes de la figuration réaliste. Celle-ci aurait atteint un peu plus tôt son point culminant. Cette visée d'un enregistrement toujours plus fidèle du réel en fournissait une partie de l'impulsion historique depuis fort longtemps.

Si c'est là le premier signal d'une nouvelle approche picturale, tout aussi important pour Duchamp est cet abandon progressif des lois de la perspective qui en fournissaient en quelque sorte la justification épistémologique, au profit d'une peinture qu'il nommera sensuelle et rétinienne, ne s'adressant guère qu'à l'oeil et n'offrant que peu d'intérêt pour l'esprit. La perspective est plus qu'un simple moyen scientifique de transcription visuelle du réel. La perspective, c'est l'auréole de Jésus, au point de fuite, qui constituait la peinture comme démarche ontologique. La peinture moderne prendra plutôt une tangente décorative:

"Jusqu'à ces cent dernières années, toute la peinture était littéraire ou religieuse: elle avait été mise au service de l'esprit. Cette caractéristique s'est peu à peu perdue au cours du siècle dernier. Plus un tableau faisait appel aux sens - plus il devenait animal - plus il était prisé." ¹³

13 Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p. 172

Par rapport à Duchamp donc, la peinture, si elle se libéra des chaînes du naturalisme, eut tort de rejeter la perspective. L'entreprise de Duchamp par rapport à la peinture ne consistera en effet qu'à "la remettre au service de l'esprit", et ce, nous le verrons, à l'aide d'un travail complexe et d'esprit perspectiviste, ou, pour être plus exact, comme un commentaire sur le sens de la perspective au vingtième siècle.

La révolution amorcée par les impressionnistes dans la peinture se poursuivra avec Van Gogh et Gauguin. En même temps, Cézanne entreprend le travail de déconstruction-reconstruction de la forme qui sera à l'origine du Cubisme:

*"Ce fameux espace à la fois creux et bombé que la touche, le plan coloré, l'objet cézannien engendrent autour d'eux. Le cubisme fut une interprétation de Cézanne."*¹⁴

Vers 1905, le mouvement de l'éclatement de la peinture qui la mènera, suivant une première tangente à l'abstraction totale, suivant une seconde, à l'ironie et à l'onirisme, et suivant une troisième résultant des deux autres, à l'abandon de la peinture en faveur de l'art comme simple "geste", s'accélère. En quelques années se succéderont une série de mouvements dont l'existence sera brève, mais qui marqueront profondément toute l'histoire de la peinture mais aussi l'histoire de l'art car à cette époque où elle culmine dans son chant du cygne, elle deviendra tout à fait paradoxalement le référent privilégié de l'avant-garde. Pour un temps, la peinture deviendra le modèle du changement en art en tant qu'indicateur ainsi que moteur de la modernité comme rupture radicale, une rupture qui s'accomplit au même moment dans la littérature avec, notamment, Roussel, Mallarmé et Lautréamont.

14 DeDuve, Thierry, Nominalisme pictural, p. 40

En peu de temps apparaîtront l'expressionnisme, le pointillisme, le nabisme, le fauvisme. 1907 marque un point tournant; avec *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso, le cubisme fait ses premiers pas. Il s'agit alors de montrer un objet sous plusieurs de ses faces en même temps. Le futurisme suit de près, baptisé par l'article de Marinetti dans le *Figaro* en 1909. Son objectif: offrir la représentation du mouvement. Le dadaïsme et l'art abstrait suivront.

Ceci s'accomplit si rapidement qu'autour des années 1915 plus rien dans la peinture ne semble vouloir la lier à son passé proche. Un spectateur qui se serait éclipsé de la scène en 1900 n'y aurait plus rien reconnu quinze ans plus tard.

Dès lors la peinture suivra une série de voies divergentes, le dadaïsme iconoclaste, le surréalisme oniriste, l'art abstrait, le pop art, l'action painting, le minimalisme, tout cela débouchant finalement sur la non-peinture que constituent la performance ou le happening, et elle s'abolira elle-même, de l'intérieur, comme moteur de l'avant-garde.

C'est cette nouvelle multiplicité de visées d'un art devenu autonome, émancipé des chaînes qui l'asservissaient au religieux, ou à la figuration naturaliste, que Duchamp constate. Plutôt que de s'accrocher aux principes des nouvelles écoles, il sera peintre "à distance". Il préfère au dogmatisme des nouveaux mouvements, ce qu'il appellera "l'opération d'écart", une activité fondamentalement solitaire et de nature expérimentale,

qui le mènera directement à l'invention de cette énigme irrésolue du vingtième siècle, le **Ready-made.**

Duchamp ready-made

On sait que d'un point de vue strictement sociologique, une oeuvre d'art n'existe pas en dehors de sa reconnaissance comme telle par le spectateur et la société en général. Il n'y a pas d'art s'il n'y a pas de public. On sait aussi qu'au vingtième siècle, l'art, et plus particulièrement les arts dits visuels, ont tendance à n'acquiescer cette identité et à ne se définir qu'en vertu de leur intégration à l'intérieur d'un espace déterminé: le musée, qui consacre socialement et culturellement une chose quelconque - peinture, sculpture, etc... - comme oeuvre d'art. C'est à dire que le rangement d'un objet particulier dans la catégorie "art" cesse d'être problématique au moment de son assimilation au musée. Si celui-ci est en quelque sorte l'arbitre au niveau de l'espace, une oeuvre d'art doit aussi passer l'épreuve du temps: "le spectateur devient, avec le temps, la postérité".¹⁵

Le musée trace en retour les paramètres de la création future, en tant que pivot et appui à toute histoire de l'art. Duchamp négocie cette problématique sociologique par l'invention du ready-made: "Objet usuel promu au rang d'oeuvre d'art par le simple choix de l'artiste"¹⁶. Jamais la question "Qu'est-ce que l'art?" ne fut posée plus clairement que lorsqu'entrèrent au musée un urinoir (Fontaine, 1917, voir annexe 3), ou une pelle à neige (En avance du bras cassé, 1915).

"La banale pissotière, simplement renversée et munie d'une signature fictive, fut envoyée, en février 1917, à l'Exposition des Indépendants de New-York. Ce fut un événement lourd de suites. Du coup l'art échappait à la définition jusqu'ici en cours. Dès lors il n'existe plus de critères nécessaires et suffisants pour faire rentrer une chose dans le domaine de l'art. Sera simplement considérée comme oeuvre

15 Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p.187

16 Breton, André, Le surréalisme et la révolution, p. ^ ^

*d'art toute manifestation que l'artiste aura proclamée telle et qui aura été admise comme telle par la société dont il fait partie."*¹⁷

Rappelons nous de la vitesse à laquelle l'art évolue en ces années du début du siècle. Un monde sépare le cubisme de l'impressionnisme, un monde séparera également le ready-made du cubisme. Avec le ready-made, l'éclatement de l'art est achevé, atteint son point culminant. Autour de 1913, le constat du ready-made s'impose, un pas plus loin que les collages auxquels s'adonnent Picasso et Braque, introduisant dans la peinture des éléments qui lui sont étrangers. Le ready-made est alors le témoignage d'un nouvel état de l'art qui n'a plus à être justifié par quelques critères extérieurs à ceux qu'aura déterminés l'artiste, état qui est aussi constaté par le Russe Malevitch: c'est au moment où Duchamp choisit la roue de bicyclette qu'il exécute de son côté la série des "carrés", dont le *Carré blanc sur fond blanc*, qui renvoie aux mêmes interrogations.

L'on ne sait plus distinguer ce qui est de l'art de ce qui n'en est pas. Duchamp tente ironiquement de régler le problème. A cette question - qu'est-ce que l'art? - il substitue cette autre proposition, corrélatrice: "peut-on faire des oeuvres qui ne soient pas d'art?". La solution consisterait alors à choisir un objet, peut-être aléatoirement, comme une sorte de "rendez-vous" avec le hasard.

"En projetant pour un moment à venir (tel jour, telle date, telle minute) "d'inscrire un ready-made". - Le ready-made 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."*¹⁸

17 Chalupecky, Jindrich in Marcel Duchamp: tradition de la rupture ou rupture de la tradition?, p. 11

18 Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p.49

Et comme c'est aussi à l'esthétique qu'il veut s'en prendre, cette esthétique qu'il associe à l'époque à la peinture décorative "rétinienne", il choisira des objets de préférence neutres dans leur rapport à la beauté ou à la laideur, sur lesquels ces qualificatifs ne trouvent pas prise, comme des objets à vocation utilitaire par exemple: porte-bouteilles, porte-chapeaux ou pelle à neige.

"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." 19

Il faudra aussi se souvenir de l'affirmation préférée de Duchamp: "ce sont les regardeurs qui font les tableaux". Le ready made est un tel défi au regard: comment faire d'un urinoir une oeuvre d'art? Il fait apparaître tout ce qu'il y a de futile dans la tentative de définir l'art, concept désuet qui n'a plus de sens que nominal, recouvrant des activités souvent divergentes et incompatibles.

Le ready-made peut finalement être interprété comme le symbole d'une fantastique libération. Tout académisme apparaît finalement comme arbitraire; le signal est donné, les artistes jouissent maintenant d'une autonomie complète. La liberté qui apparaissait déjà manifestement dans les oeuvres cubistes ou futuristes, est maintenant pleinement consacrée, et trouve en quelque sorte sa justification dans les ready-mades.

19 Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p. 191

Soucieux d'en limiter le nombre pour ne pas que le geste devienne une habitude, et perde par le fait même tout impact, Duchamp en exécuta quelques uns, outre ceux déjà nommés: *Pharmacie*, *Peigne*, *A bruit secret*, *Apolinère enameled*, *Pliant de voyage*, *Fontaine*, *Trébuchet*, et *L.H.O.O.Q.* (joconde moustachue). Tous ces objets circulent dans divers musées, sous leur forme originale, ou simplement comme copies d'eux-mêmes: il existe, à ma connaissance, neuf copies de l'urinoir, exécutées par d'autres et signées par Duchamp.

Chapitre I

Un Relevé des activités duchampiennes

Un Relevé des activités duchampiennes

Je dis bien un relevé. Considérez que nous ne ferons que passer un coup de sonde dans l'entreprise duchampienne. Nous ne voulons ni la résumer, ni l'interpréter, mais dans un premier temps en présenter quelques uns des moments cruciaux. Tout cela pour refléter la diversité de ses exercices. Ce relevé, soulignons le, emprunte beaucoup au *Catalogue raisonné des oeuvres de Duchamp*, par Jean Clair.

Au début de sa vie adulte, Duchamp traversa un à un, en joueur, les styles en vogue, cherchant à diversifier son entreprise:

*"Avec éclectisme, Duchamp s'est choisi, au cours de sa période d'apprentissage des "pères" occasionnels dont il a, au fond dénié la loi... Quant à épouser le mouvement - l'idéologie du mouvement - ce n'était pas son caractère."*²⁰

*"Il n'en faisait qu'un (tableau) de chaque espèce, pour se rendre compte"*²¹.

C'est à *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, le chef d'oeuvre de Duchamp, que ce parcours des premières années de sa vie artistique doit nous mener. Il est la clef de toute son entreprise.

20 DeDuve, Thierry, *Nominalisme pictural*, p. 41

21 Roché, Henri Pierre, in Bailly, J.C., *Marcel Duchamp*, p. 10

Une nymphe amie d'enfance

Marcel Duchamp vit le jour à Blainville en 1887. Il arrivera donc à l'âge adulte au moment propice. Il a vingt ans lorsque Picasso exécute *Les demoiselles d'Avignon*. Toute sa démarche suivra le mouvement révolutionnaire qui s'accomplit sur le plan de la représentation picturale.

C'est à l'âge de 15 ans qu'il peindra ses premières toiles, toutes d'influence impressionniste, telle *L'Église à Blainville* de 1902. Il exécutera ensuite une série de dessins figurant des thèmes qui reviendront tout au long de sa carrière d'artiste. *La suspension (Bec Auer)* constitue notamment la première trace de son intérêt pour le Gaz d'éclairage qui le hantera toute sa vie, jusqu'au célèbre *Étant donné: 1- la chute d'eau 2- le gaz d'éclairage*, sa dernière oeuvre, réalisée entre 1946 et 1966 (voir annexe 4). Le premier célibataire: *l'agent de police vu de dos* date également de cette époque. Les autres suivront: *Croque-mort, Réserviste*.

De la même façon les deux *Nu sur une échelle* de 1907 laissent présager le *Nu descendant un escalier* de 1912. Vers 1909-1910 il fait la découverte de Cézanne et peint le *Portrait du père de l'artiste*. Vers 1910, réalisant les limites de l'impressionnisme, Duchamp s'inspire des fauves: *Portrait du docteur Dumouchel, La partie d'échecs*. Duchamp était fasciné par les échecs, jeu qu'il considérait comme une activité d'ordre artistique et au profit duquel il abandonnera la peinture quelques années plus tard.

Le Buisson de 1911 met en scène deux femmes et évoque une sorte d'initiation, peut-être le passage de l'état de virginité à l'état de non-virginité. Elles sont entourées d'un halo qui préfigure l'auréole de la Mariée dans le *Grand verre*.

Duchamp se met alors à accélérer sa traversée des styles; il prend contact avec le cubisme en 1911 et exécute alors *A propos de jeune soeur* (voir annexe 5), où la décomposition de la forme fait son apparition: la démultiplication de l'objet, caractéristique typique du cubisme, nous permet de le voir simultanément sous plusieurs de ses facettes.

"Where is that woman"²²

Entre 1911 et 1912 Duchamp accomplira son "tour de la peinture en huit mois". C'est ainsi qu'il caractérisa cette période qui l'amènera directement à la décision d'abandonner la peinture pour de bon.

Le jeune homme triste dans un train est le premier exemple du style "cubiste" achevé de Duchamp. Non que Duchamp fut jamais à proprement parler un cubiste; ceux-ci ne s'intéressèrent jamais au mouvement qui devait distinguer le Duchamp de 1912 et le rapprocher plutôt des futuristes, bien qu'il n'eut pas conscience, disait-il pourtant, des recherches que ceux-là menaient à cette époque parallèlement aux siennes. On y découvre

²² Exclamation de Teddy Roosevelt, alors président des États-Unis devant le Nu descendant un escalier à l'Armory Show, v. 1913-1963 Armory Show 50th Anniversary Exhibition, p.97

aussi pour la première fois l'intérêt particulier de l'auteur pour le jeu de mot; Duchamp explique en effet que le titre lui fut inspiré par l'allitération "tr", dans "triste" et "train".

En 1912 Duchamp peint l'oeuvre qui le fit connaître: Le célèbre *Nu descendant un escalier*. On y voit l'influence très marquée de la chronophotographie, élaborée par Marey dans les années 1880. Très importante dans l'histoire de la peinture, cette toile apparaît sur la page titre du catalogue du cinquantième anniversaire de l'Armory Show, où elle fit scandale.

Elle marque un point tournant dans la vie de Duchamp. Réalisée en 1912, elle fut d'abord refusée au salon des indépendants la même année, à la demande des cubistes Gleizes et Metzinger qui n'y reconnurent pas les principes de l'orthodoxie du mouvement. Ils chargèrent ses frères, Duchamp-Villon, et le sculpteur Villon de lui faire parvenir le message: "L'incident devait dégoûter Duchamp de tout commerce avec les groupes et les esthétiques trop déclarés"²³. A partir de ce moment il commencera à travailler pour lui-même. Ayant essayé bon nombre de styles, avec un succès mitigé, son oeuvre prendra, après la période dite "munichoise", que nous tâcherons d'expliquer maintenant, deux tangentes complémentaires: D'une part les ready-mades, et d'autre part les diverses études préparatoires au *Grand verre*.

Le scandale que causa en 1913 le *Nu descendant un escalier* à l'Armory Show, la plus célèbre exposition d'art du vingtième siècle, en fit l'une des oeuvres majeures de la

23 Clair, Jean, Marcel Duchamp, Catalogue raisonné, p. 51

modernité. L'Armory Show fit découvrir à l'Amérique stupéfaite les courants de l'avant-garde européenne. Elle connut pendant deux semaines un succès monstre, succès attribuable à la nouveauté des styles et à l'apparente excentricité des oeuvres qui y furent présentées. *Le Nu descendant un escalier* devint rapidement la coqueluche de l'exposition, déclenchant les éclats de rire du public amusé et l'indignation de la critique: "une explosion dans une fabrique de tuiles" en dit un journaliste américain. Le président Roosevelt, qui passait devant, demanda d'abord où était le nu, puis la compara ensuite désavantageusement à un tapis Navajo qui ornait sa salle de bains ²⁴. Le nu devint, avec tout Matisse, le symbole le plus évident de la déchéance de l'art européen, mais dans cette Amérique avide de nouveautés, consacra paradoxalement Duchamp comme célébrité. Il devait s'embarquer deux ans plus tard pour le nouveau continent et ne plus revenir que sporadiquement en Europe.

Duchamp commence vers 1912 une série de toiles qui laissent deviner son intérêt croissant pour les titres: *Deux nus: un fort et un vite*, *Le roi et la Reine traversés par des nus en vitesse* et *Le Roi et la Reine traversés par des nus vites*, cette démarche aboutissant finalement à *Le Roi et la Reine entourés de nus vites* (voir annexe 6). Dans la démarche de Duchamp qui commence à prendre forme, une légère transformation du titre suffit à faire basculer la représentation. L'art de Duchamp devient plus systématique et l'influence du verbe, qui prendra bientôt une place prépondérante dans la genèse des oeuvres, commence à se faire sentir. Tout ce qu'il fera maintenant aura cet attribut d'être intégrable à l'ensemble de l'oeuvre, qui prend de plus en plus la forme d'un système

24 Roosevelt, T., "A Layman's View of an Art Exhibition" in 1913-1963, p. 161

général, régi par une cohérence interne et composé d'éléments qui se complètent mutuellement. Les titres auront alors pour fonction d'intégrer les diverses oeuvres à l'ensemble.

L'été 1912 marque le début de la période "munichoise" de Duchamp. Il y commence les tableaux préparatoires au *Grand verre: La mariée mise à nu par les célibataires, Vierge, Passage de la vierge à la Mariée, Mariée*. Cette mariée est la même que l'on retrouvera dans la partie supérieure du Verre:

"Ce n'est pas l'interprétation réaliste d'une mariée mais mon concept d'une mariée exprimée par la juxtaposition d'éléments mécaniques et de formes viscérales" ²⁵

La mariée est un monstre délirant mi-humain, mi-mécanique. Nous avons affaire à une sorte de composite qui intègre des éléments issus de deux réalités divergentes. Ceci tout à fait central considérant la démarche que nous allons ici mener. Nous verrons que l'oeuvre de Duchamp consiste en une gigantesque entreprise de réunions de langages divergents, par la recherche et l'invention de mécanismes qui leur permettraient de s'articuler les uns aux autres au sein d'un même système.

Duchamp peindra en 1913 *La Broyeuse de chocolat* qui figurera dans la partie inférieure du Verre. On retrouvait cet instrument étrange dans les chocolateries parisiennes du début du siècle. Elle ne comptait cependant que deux rouleaux. Duchamp en ajouta un pour satisfaire à son intérêt pour ce chiffre. Pour Duchamp, un figurait l'unité, deux le couple, et trois la multitude: "3 ou 3 millions c'est la même chose".

25 Clair, Jean, Marcel Duchamp, Catalogue raisonné, p. 59

Cette logique du "trois" et des multiples de trois gouvernera le *Grand verre*: on y trouve trois stoppages étalons, une triple grille, trois témoins oculistes, 9 tirés, 9 célibataires. Si le deux permet d'opposer, le trois permet de réaliser la triangulation, de rassembler un nombre défini d'éléments et d'opérer une "réunion indécise" de ces éléments. Duchamp propose toujours cette logique du trois: présentation disparate d'au moins trois éléments discordants qu'on force à converger par des méthodes de réunion inventées de toute part, et qui se résolvent dans un chaos plurivoque, c'est à dire qui ne se résolvent jamais.

Si tout fonctionne par trois c'est finalement donc pour éviter que les problèmes aient des solutions. Mais Duchamp allait encore plus loin: "Il n'y a pas de solution", disait-il, "parce qu'il n'y a pas de problème" ²⁶. Les problèmes sont des inventions de l'esprit:

"Pour Duchamp rien ne s'insère à priori dans un contexte . L'ordre des choses n'est ni réglé, ni certain, ni surtout définitif. Les éléments de ce monde ne sont pas liés entre eux comme les lettres dans l'écriture manuscrite, par quelque subjectif et relativement rationnel. Ils se succèdent, juxtaposés indifféremment comme les types d'imprimerie. Il appartient au compositeur de les grouper dans un ordre donné..." ²⁷

Reviennent aussi dans la broyeuse, cet intérêt pour le mouvement circulaire, déjà exprimé par le moulin à café et bientôt, la roue de bicyclette.

C'est à ce moment que Duchamp décidera d'abandonner la peinture qui ne lui permet plus de réaliser ses intentions. On a beaucoup discuté de cet abandon. Duchamp

²⁶ Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p. 17

²⁷ Sanouillet, Michel, in Duchamp du signe, p. 21

continuera d'exécuter des oeuvres picturales, mais qu'on ne peut nommer "toiles". La *Mariée mise à nu par ses célibataires* et les oeuvres qui y sont reliées seront exécutées sur verre. Il produira aussi des objets, des sculptures et des ready-mades, mais plus jamais de toiles, à l'exception peut-être de *Tu m'*, réalisée en 1918.

Le premier geste concret qu'il posera en ce sens, c'est à dire comme le précise DeDuve, "sur le mode de l'abandon" ²⁸, et avant même les premiers ready-mades, c'est peut-être *L'Erratum musical* composé pour *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*. Il y crée un nouvel alphabet musical, à l'aide de principes qui relèvent de l'aléatoire, appropriés aux langages qui régiront le Verre.

La Misc à nu

Faisons d'abord remarquer que *Le Grand verre* ne peut être compris seul. Il faut en effet le voir dans la complémentarité essentielle qui le lie aux trois "boîtes" de notes qui furent publiées: d'abord, la *Boîte de 1914* puis la *Boîte verte*, qui devait en constituer le guide "genre catalogue", et finalement la *Boîte blanche*, publiée beaucoup plus tard, et qui fit découvrir aux exégètes confondus la série des spéculations auxquelles se livrait Duchamp sur les géométries pluridimensionnelles. Les notes doivent permettre de lire le *Grand verre* et inversement, la représentation devant "éclairer" les notes. Duchamp n'était pas du genre à improviser; tout ce qu'il faisait était soigneusement élaboré, et les notes,

²⁸ De Duve, Thierry, Nominalisme pictural, endos de livre.

d'apparence incohérente, systématisent les multiples relations qui s'établissent entre les divers éléments de l'image. Il n'en reste pas moins, que pour le profane, une première lecture du Verre laisse généralement le regardeur déboussolé et perplexe. Devant cette complexité, je crois qu'il faut surtout conserver son sens de l'humour. D'ailleurs, on trouvera des inventaires plus complets du *Grand verre* chez Jean Suquet (1977) et Octavio Paz (1977).

La mariée mise à nu par ses célibataires, même, est un panneau de verre de 272,5 x 175,8 mètres, séparé en deux au centre par une "ligne d'horizon" qui délimite deux domaines distincts, soient le domaine de la mariée en haut et le domaine célibataire en bas. On y retrouve également un point de fuite placé directement au centre. Si bien que nous avons affaire à une oeuvre perspectiviste. Cette ligne d'horizon divise deux espaces insuperposables, régis par des principes de construction différents. Alors que la région du bas est la représentation en deux dimensions d'une série d'éléments tridimensionnels, la région du haut est la projection d'une entité quadridimensionnelle: la mariée.

Le domaine célibataire est occupé par une série d'objets qui sont déjà familiers à la peinture de Duchamp. La machine célibataire, appelée aussi "matrice d'éros", "cimetière des livrées et uniformes" ou "moules mâliques" en est l'élément principal. Les neuf uniformes sont ceux du gendarme, cuirassier, agent de la paix, prêtre, chasseur de café, livreur de grand magasin, larbin, croque-mort, et chef de gare: "Par matrice d'éros on

entend l'ensemble des 8 uniformes et livrées creux destinés à donner au gaz d'éclairage 8 formes mâliques" ²⁹.

Cette note de la boîte verte n'indique que 8 célibataires; Duchamp en ajoutera un pour satisfaire à sa numérogie du trois. Sans personnalité, ils ne sont en fait que des fantômes de la mariée, qui en tant qu'entité à quatre dimensions domine la représentation.

La machine célibataire a pour fonction de donner une forme "mâlique" au gaz d'éclairage venu "d'on ne sait où", et qui sera son énergie vitale. Il remonte dans un premier temps à l'intérieur des moules, prend sa forme mâlique et continue son voyage vers le domaine de la Mariée. Il trouvera sur son passage la "glissière" qui contient un moulin à eau.

La glissière est munie de patins qui la font glisser de l'avant vers l'arrière dans un mouvement répétitif. La glissière récite ses litanies: "Vie lente - cercle vicieux - onanisme -etc..." ³⁰

"Ces litanies sont le thème des célibataires, le leitmotiv de la vie célibataire d'ici-bas. Les Neuf l'entendent et veulent sortir d'eux-mêmes, se défaire de leurs masques - leurs livrées et uniformes -, mais ils ne peuvent pas..." ³¹

On y retrouve aussi la "chute de la bouteille de bénédictine à densité oscillante". La broyeuse de chocolat munie d'un "trépied Louis XV" et de ciseaux, occupe le centre du

29 Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p. 76

30 Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p.81

31 Paz, Octavio, Marcel Duchamp: l'apparence mise à nu, p. 52

domaine célibataire sa présence n'y étant justifiée, semble-t-il que par l'aphorisme: "le célibataire broie son chocolat lui-même".

Au dessus de la broyeuse se trouvent les tamis, par lesquels passera le gaz d'éclairage qui a déjà, souvenons nous-en, pris forme mâlique. Les tamis sont "une image renversée de la porosité" qui transformera le gaz d'éclairage en "paillettes d'eau". Ces paillettes s'écouleront dans la pente "en forme de toboggan" et s'éclabousseront sous les témoins oculistes. Cette éclaboussure sera renvoyée directement vers les témoins ou se produira alors "l'éblouissement de l'éclaboussure par les témoins oculistes". Suite à ces diverses mutations, le gaz d'éclairage continuera son voyage vers le haut.

C'est à la jonction des deux domaines par la ligne d'horizon qu'aura lieu le combat de boxe, qui doit permettre au "gaz" d'accomplir sa fonction, soit de transpercer le vêtement de la mariée confondu dans la représentation avec la ligne d'horizon. Un tel passage, qui doit s'accomplir dans la fusion entre deux espaces régis par des lois différentes, le premier par les trois dimensions du continuum et le second, projection en trois dimensions d'un phénomène à quatre dimensions, ne s'accomplira pas sans difficulté. Le combat de boxe est un mécanisme fort complexe, muni d'une "bille de combat" projeté sur le vêtement de la mariée et qui le transperce. Il semble qu'ensuite le gaz s'y échappe pour y rencontrer subséquemment le "soigneur de gravité", élément que Duchamp n'a jamais figuré sur le verre "inachevé", mais dont on a pu retracer l'existence grâce aux notes et croquis de Duchamp et sur lequel Jean Suquet, poète et ami de l'artiste à consacré tout un livre.

En haut, une histoire tout aussi incongrue se poursuit. Le domaine du haut, appelé "domaine de la mariée" est, nous l'avons dit, régi par des lois différentes, au niveau physique, des lois qui régissent le domaine célibataire. Si le domaine du bas joue sur les dogmes de la perspective classique, avec son point de fuite et sa ligne d'horizon, le domaine du haut lui, réalise une sorte de discours sur la projection en deux dimensions d'un objet tridimensionnel qui est lui-même la projection d'une entité quadridimensionnelle invisible.

A l'extrême gauche du domaine se trouve la mariée, "apparition d'une apparence", ou personnage figuré dans l'une de ses manifestations possibles. On retrouve, comme composantes de la mariée, aussi appelée "pendu femelle", "l'anneau de suspension du pendu femelle", "le moteur aux cylindres biens faibles", "la magnéto-désir, le "réservoir d'automobiline" ou "essence d'amour", "la guêpe" ainsi qu'un "arbre-type".

C'est la mariée, qui en tant qu'entité quadridimensionnelle, donc en tant que réalité supérieure à la machine célibataire, transmet ses commandements à celle-ci et domine la représentation.

Ses ordres sont d'abord transmis à la voie lactée, et seront comme le gaz d'éclairage soumis à une série de transformations ou mutations successives. Dans la triple grille, à l'intérieur de la voie lactée "émanation de la mariée", des "pistons de courant d'air"

liront, interpréteront et traduiront ses messages. Au nombre de trois, nommés a, a', et a'', les pistons permettent d'obtenir "l'inscription du haut":

"INSCRIPTION DU HAUT"

"Obtenue avec les pistons de courant d'air. (Indiquer la manière de préparer ces pistons).

Ensuite les placer pendant un certain temps, (2 à 3 mois) et les laisser donner leur empreinte en tant que trois filets à travers lesquels passent les commandements du pendu femelle, commandements dont l'alphabet et les termes sont régis par l'orientation des 3 filets (une sorte de triples grille à travers laquelle la voie lactée supporte les et est conductrice des diis commandements).

Les enlever ensuite afin qu'il ne reste que leur empreinte rigide c'est à dire la forme permettant toutes combinaisons de lettres envoyées à travers cette dite forme triple, commandements, ordres, autorisations, etc..., devant aller rejoindre les tirés et l'éclaboussure." 32

Le langage de la mariée continue son chemin, allant à la rencontre des neuf tirés, projection supplémentaire dans le domaine de la mariée de l'identité célibataire. Principaux "points d'adresse du corps (célibataire) démultiplié", les tirés ont été obtenues du "jet de pointes d'allumettes de couleur fraîche". Ce langage ira rejoindre le gaz d'éclairage, et une sorte de jonction s'effectuera sous les bons soins du manieur de gravité.

Cette explication par trop courte de l'histoire de la mise à nu suffit cependant à illustrer déjà notre intention qui est d'examiner le phénomène des transformations chez Duchamp. Comme le gaz d'éclairage subit ses mutations successives, comme le langage de la mariée se transforme à l'intérieur du verre suite à son passage par la triple grille, nous verrons que le *Grand verre*, écran transparent, est lui-même une grille par laquelle passent et se modifient les énoncés et commentaires qui lui sont destinés.

32 Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p.55

Machines voyeuses

L'intérêt de Duchamp pour le cercle et le mouvement circulaire déjà vu dans le *Grand verre* se précisera dans la série des machines optiques exécutées dans les années vingt et trente, certaines avec la collaboration du photographe Man Ray, qui devait également nous laisser la photo de Rose Sélavy, le double féminin de Duchamp. La *Rotative Plaque Verre* (1922), devait créer l'effet d'un mouvement concentrique, et à des vitesses plus rapides, elle devait donner l'illusion d'une surface convexe ou concave.

Les *Disques avec spirales* (1923) et la *Rotative demi-sphère, optique de précision* (annexe 7) devaient le mener tout droit à *Anemic cinéma* un court film de sept minutes que Jean Clair décrit:

"Anemic cinéma se compose de séquences alternées de disques optiques au nombre de dix et de disques portant des calembours au nombre de neuf; contrepets, les sentences se mordent la queue à la façon dont les cercles s'enroulent sur eux-mêmes; le titre du film, anagrammatique, participe de cette esthétique "en boucle" où glyphes et graphes s'engendrent indéfiniment du même mouvement, dans un espace en quelque sorte sans réalité, espace topologique du jeu de mots, espace illusoire de l'effet optique." ³³

Anemic cinéma est un microcosme de l'entreprise de Duchamp qui illustre bien la constante volonté, chez lui de fournir un système où le visuel et le conceptuel s'engendrent et se complètent l'un l'autre dans une même activité motrice. Cette façon de mesurer des langages l'un à l'autre gouverne le *Grand verre* où les notes complètent l'illustration et l'illustration les notes, ainsi que la plupart de ses toiles où les titres soumis à des variations légères donnent naissance à de nouvelles oeuvres qui s'imbriqueront dans le système

33 Clair, Jean, Catalogue raisonné, p. 119

général, assemblage "bricolé avec les syntagmes comme un enfant (bricole) avec les pièces d'un Meccano" ³⁴

"Nous nous cajolions (nounou; cage aux lions)"

"J'ai voulu changer d'identité et la première idée qui m'est venue c'est de prendre un nom juif. J'étais catholique et c'était déjà un changement que de passer d'une religion à une autre ! Je n'ai pas trouvé de nom juif qui me plaise ou qui me tente, et tout d'un coup j'ai eu une idée: pourquoi ne pas changer de sexe ! Alors de là est venu le nom de Rose Sélavy." ³⁵

Le personnage de Rose Sélavy, manifestation féminine "mariée" de Marcel Duchamp, ne relève pas tant du travestissement que d'une réflexion plus générale sur les moyens qui doivent permettre de transformer un élément mâle en élément femelle, comme le précise Lyotard:

"Le problème n'est pas celui du travestissement, il est celui-ci: au moyen de quelle énergie et de quels dispositifs transformateurs (canalisateurs et redistributeurs d'énergie) un visage d'homme peut-il être projeté en visage de femme et inversement? On considère les deux figures d'un même objet N projeté dans deux espaces, le masculin et le féminin." ³⁶

Aussi Marcel est-il simultanément MARIée (Rose) et CÉLibataire (Duchamp). Et comme le disait Breton, chez Duchamp "les mots font l'amour" ³⁷. Or la copulation mène à la reproduction. Par les mots les divers éléments de la famille Duchamp se régénèrent, se justifient réciproquement, et se complètent.

34 Sanouillet, Michel in Duchamp du signe, p. 146

35 Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p.151

36 Lyotard, Jean-François, Les transformateurs Duchamp, p. 36

37 Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p. 146

L'activité littéraire de Duchamp fut assez variée: il publia outre les diverses boîtes, *Rose Sélavy*, un recueil de contrepets et autres exercices verbaux, ainsi qu'un manuel d'échecs: *L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées* dont un linguiste devra bien tenter un jour de chercher les affinités linguistiques avec *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

C'est cette mariée qui nous préoccupera maintenant. Il nous faut voir comment elle constitue la pierre angulaire d'une oeuvre aussi vaste.

Chapitre II

Ce sont les regardeurs qui font les tableaux

*And then there is that
one-man movement, Marcel Duchamp...
a movement for each person and open to everybody.*

Willem de Kooning

Ce sont les regardeurs qui font les tableaux

Considérons cette maxime préférée de Duchamp selon laquelle "ce sont les regardeurs qui font les tableaux"³⁸. Citée par plusieurs exégètes il faudrait naturellement la mettre en rapport avec l'impressionnante bibliographie Duchamp (340 titres ou regards, en date de 1977).

Nous avons déjà dit qu'au plan sociologique, une oeuvre d'art n'existe pas en dehors de sa reconnaissance comme telle, et que Duchamp avait négocié cette problématique par l'invention du ready-made. Ce qui est plus important pour l'instant, concernant cet énoncé sur le regardeur, c'est qu'au plan psychologique, une oeuvre est nécessairement composée et interprétée par le spectateur lorsqu'il prend contact avec elle. Elle n'acquiert forme et sens qu'au moment de l'appropriation par l'esprit. On définira l'appropriation comme l'activité, de la part du spectateur, qui consiste à découvrir les significations de l'oeuvre et à en générer d'autres qui lui sont propres. En tant que communications les oeuvres renferment, à divers degrés, cette exigence de la participation directe du spectateur.

On aura une meilleure compréhension de la vision qu'avait Duchamp du rapport qui s'établit entre le spectateur et l'oeuvre, et par delà l'oeuvre, avec l'artiste, en se

³⁸ Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p. 23

reportant au *Processus créatif*, texte d'une intervention qu'il prononça à Houston en 1957:

*"L'artiste n'est pas le seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'oeuvre avec le monde en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes, et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif."*³⁹

Mais Duchamp ira en fait beaucoup plus loin, et les termes qu'il emploiera dans d'autres parties du même texte suggèrent un élargissement considérable de la contribution du spectateur au processus de création.

Il nous faut comprendre que pour Duchamp, l'artiste est un être médiumnique ou "médium". Bien qu'il ne s'explique guère sur le sens de ce concept, on sait au moins que selon le Larousse, le médium est celui qui est apte à faire communiquer les hommes et les esprits. Faire communiquer n'est pas communiquer et implique plutôt une position médiane dans le processus d'échange entre les hommes et les "esprits".

La connotation religieuse semble impropre à être appliquée à Duchamp. Lorsque Pierre Cabanne lui demanda, aux cours des entretiens qu'il eut avec lui s'il était croyant, Duchamp, dont le sang-froid est légendaire, s'emporta presque et répondit qu'il n'était ni croyant, ni athée, et que cette question ne l'intéressait pas...⁴⁰. Par contre il s'intéressait beaucoup au "para-religieux". Ainsi, le rôle de l'artiste, dont il dira dans un autre texte qu'il "est investi d'une mission para-religieuse, celle de maintenir allumée la flamme d'une vision intérieure"⁴¹, dans un monde dominé par le matérialisme, ne consiste pas tant à

39 In Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p. 189

40 Cabanne, Pierre, Ingénieur du temps perdu, p. 186

41 Ibid., p.235

communiquer qu'à être l'intermédiaire dans un processus de communication qu'il ne contrôle pas.

L'artiste agit, via l'oeuvre, de façon nécessairement oblique et indirecte. Tout va chez Duchamp comme si la religion ayant perdu son monopole sur les arts -l'église, on le sait, commandait autrefois l'exécution même des oeuvres et la thématique religieuse était prédominante - l'art s'appropriait à son tour cette mission sacrée. La servitude aux médiums d'autrefois laisse donc place à une quête beaucoup plus fondamentale, la liberté, mais aussi la responsabilité d'acquérir sa propre raison d'être: On connaît bien cette problématique de l'art pour l'art. L'artiste n'est plus au service des médiums d'antan, il est lui-même devenu ce médium.

Duchamp ajoute par ailleurs, qu'il faut, si nous accordons les attributs d'un médium à l'artiste, lui refuser la faculté d'être pleinement conscient de ce qu'il fait ou pourquoi il le fait" ⁴². Le résultat de l'activité artistique, l'oeuvre, est à son tour un médium, soit une sorte d'écran où s'accomplit "le transfert de l'artiste au spectateur sous la forme d'une osmose esthétique qui a lieu à travers la matière inerte: couleur, piano, marbre, etc..." ⁴³.

L'artiste comme être médium-nique, l'oeuvre comme médium: sont ici formulés clairement deux des plus importants paramètres à l'élaboration de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

42 Ibid., p.187

43 Ibid., p.188

On sait notamment que l'auteur inséra son prénom dans la masse du titre: **MARiée** / **CÉLibataires**. C'est ainsi que Marcel, médium, s'introduisit littéralement dans son oeuvre par l'emploi de cette symbolique nominale. Il parlera plus tard de son "Nominalisme pictural". On se reportera aussi à ce passage de la *Boîte verte* où l'on trouve toute une série d'allusions au nom Marcel Duchamp:

La mariée mise à nu par ses célibataires même
Machine agricole

plutôt d.? le texte
En réponse à votre honorée du... court
J'ai l'honneur M. Duchamp 1913 (cette affaire)
présente un gros intérêt
Pas sur le titre

Appareil

Instrument aratoire" ⁴⁴

Dans la confusion syntaxique volontaire qui caractérise cette note, confusion que l'on retrouve d'ailleurs dans la plupart des notes de la "Boîte", les éléments "machine agricole" et "instrument aratoire" semble faire référence au nom "Duchamp". "M. Duchamp 1913" et "pas sur le titre" semblent quant à eux relever de la volonté de l'auteur de ne dévoiler que partiellement cet emploi nominal du concept d'être médium-nique.

De multiples traces de ces procédés d'insertions nominales existent, mais ne voulant pas alourdir inutilement notre texte, nous vous referons à *La Raie alitée d'effets* d'André Gervais qui se sert de cet axiome Mar-Cel pour point de départ d'un ésotérique et superbe délire poétique où il agence par les mots les éléments de l'oeuvre duchampienne.

44 Ibid., p. 66

Revenons-en plutôt à la conférence de Houston. Pour Duchamp, non seulement le regardeur fait-il le tableau, mais il va dans cette même intervention presque aller jusqu'à refuser toute originalité à l'artiste. Aussi l'activité créatrice est-elle avant tout un passage de l'intention à la réalisation "qui passe par une série de réactions totalement subjectives qui ne peuvent ni ne doivent être pleinement conscientes, du moins sur le plan esthétique"⁴⁵.

L'oeuvre elle-même n'est que la différence entre l'intention et la réalisation, entre le projet initial et son achèvement. Ce dont l'artiste n'est pas le maître, ce qu'il nommera le coefficient d'art, voilà justement ce qui est déterminant:

"Un chaînon manque à la chaîne des réactions qui accompagnent l'acte de création; cette coupure qui représente l'impossibilité pour l'artiste d'exprimer complètement son intention, cette coupure entre ce qu'il avait projeté de réaliser et ce qu'il a réalisé est le coefficient d'art personnel contenu dans toute oeuvre". ⁴⁶

Cette relation de différence est complexe; suivant son penchant habituel pour l'indéterminé, Duchamp en augmente l'imprécision:

"En d'autres termes, le coefficient d'art personnel est comme une relation arithmétique entre ce qui est inexprimé mais était projeté" et "ce qui est exprimé inintentionnellement" ⁴⁷.

L'art qui intéresse Duchamp se situe dans l'absence: le processus de l'osmose, du transfert de l'artiste au spectateur via l'oeuvre se fait ou dans un vide, ou dans les multiples possibilités générées au sein d'une relation inqualifiable entre des intentions non traduites

45 Ibid., p. 188

46 Ibid., p.188

47 Ibid., p.189

dans la réalisation et des résultats inattendus. La relation "arithmétique " qui définit le coefficient d'art est pour le moins ambiguë, et par conséquent le rôle du regardeur est immense:

"Le coefficient d'art est une expression personnelle "d'art à l'état brut" qui doit être raffiné par le spectateur, tout comme la mélasse et le sucre pur." 48

Cette intervention de Duchamp, si courte et énigmatique qu'elle soit, représente bien plus qu'un simple constat sur les rapports psycho-sociaux en jeu dans le domaine de l'art et de la réception artistique: elle nous donne certaines des clefs les plus fondamentales de la démarche qui a mené l'auteur au *Grand verre*.

L'axiome "le regardeur fait le tableau" y préside en effet comme principe déterminant pour la construction. Mar-Cel s'y inclut en tant qu'être médium-nique, non pas tant comme communicateur mais faisant communiquer, comme un instrument supplémentaire pour la communication. L'oeuvre est à son tour le lieu d'un transfert et d'une osmose, un médium pour le regardeur. Mais surtout, le coefficient d'art se situe dans l'absence, dans une relation absolument équivoque, et l'oeuvre est sujette à des "raffinements" différents du spectateur, dans l'espace comme dans le temps.

Le travail de Duchamp se fait par "écart". Il dira que "l'écart est une opération" Il s'agit alors de prendre ses distances par rapport à ses intentions, d'être plus qu'indifférent à leur égard:

48 Ibid., p. 188

"Je me force à me contredire pour éviter de suivre mon goût." "Pour moi il y a quelque chose d'autre que oui, non ou indifférent - c'est - par exemple - l'absence d'investigation de ce genre". ⁴⁹

Duchamp est donc à l'inverse de l'artiste qui cherche à réaliser l'intention; il veut au contraire réaliser un coefficient d'art maximal: "Le maximum d'énigme y a été concentré", dira Jouffroy ⁵⁰. Il cherche avant tout à se surprendre lui-même, les résultats inattendus que provoquent les procédés qu'il utilise lui sont destinés personnellement: Il veut être son propre regardeur. L'élaboration du *Grand verre*, c'est un petit jeu paresseux et solitaire qui l'absorba pendant huit ans.

Mais nous nous égarons (avec Duchamp, il semble que l'on ait toujours tendance à s'égarer). L'hypothèse est la suivante: toute la démarche de Duchamp ne consiste jamais qu'à créer des vides, des différences qui pourront générer la perspective du regardeur. Le *Grand verre* peut alors être défini comme un procédé général d'optimisation, c'est à dire qui consiste à maximiser les possibilités d'interprétation. Le regardeur est appelé à opérer sur les aires différentielles enfantées lors du processus créatif. Une note de la Boîte Verte parle de la "figuration d'un possible":

*"La figuration d'un possible"
(pas comme contraire d'impossible, ni comme relatif à probable, ni comme subordonné à vraisemblable)
Le possible est seulement un mordant physique (genre vitriol) brûlant toute esthétique ou callistique".* ⁵¹

49 In Arman, Yves, Marcel Duchamp joue et gagne, p. 80 et 91

50 In Révolution du regard, p. 27

51 Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p. 104

Le *Grand verre* est bel et bien la figuration d'un possible, réalisé par l'opération d'écart, dans l'indifférence vis à vis l'esthétique du beau et du laid.

On ne parlera pour l'instant que d'un symptôme supplémentaire: l'ouverture. En 1923, Duchamp abandonne le *Grand verre* et le laisse dans son état actuel qu'il qualifiera de "définitivement inachevé". L'oeuvre se trouvera alors entièrement ouverte sur l'extérieur.

Duchamp comprend que la différence entre l'intention et la réalisation n'est jamais pleinement consciente. Il y a pourtant chez Duchamp une grande conscience, mais c'est, comme nous l'avons dit, une conscience des procédés susceptibles de provoquer la surprise. La stratégie de manipulation favorise des dispositifs capable de générer ces différences et la pluralité des significations. Le coefficient d'art est alors maximisé. Deux de ces types de procédés semblent dominer la démarche soient le jeu de mots et la géométrie à quatre dimensions, telle qu'il la comprend à partir de ses lectures d'Henri Poincaré et d'Élie Jouffret entre autres. Si ces deux types de procédés définissent la forme de l'oeuvre, la pluralité est aussi déclenchée par la variété de la thématique, ce qu'on nommera le contenu, sous toutes réserves.

André Breton fut le premier, en 1934, à saisir l'éclectisme de ce contenu. C'est ainsi qu'il nous fit découvrir le *Grand verre*:

"Trophée d'une chasse fabuleuse sur des terres vierges, aux confins de l'érotisme, de la spéculation philosophique, de l'esprit de compétition sportive, des dernières données des sciences, du lyrisme et de l'humour." ⁵²

52 Breton, André, in Clair, Jean Marcel Duchamp ou le grand fictif, p. 18

Duchamp disait pas ailleurs qu'il ne fallait pas considérer le *Grand verre* comme une peinture:

La mariée mise à nue par ses célibataires même

Sorte de sous-titre

Retard en Verre

Employer retard au lieu de tableau ou peinture. Tableau sur verre devient retard en verre.

Mais retard en verre ne veut pas dire tableau sur verre.

C'est simplement un moyen d'arriver à ne plus considérer que la chose en question est un tableau. En faire un retard dans tout le général possible, pas tant dans les différents sens dans lequel retard peut être pris, mais dans leur réunion indécise."⁵³

Le *Grand verre* n'est donc pas un tableau, mais un retard, dans la réunion indécise de tous les sens du mot "retard". Nous avons ici deux concepts, soient "réunion indécise" et "retard" que l'on peut considérer comme des indications fondamentales de la stratégie duchampienne.

Le concept de réunion indécise définit bien l'éclectisme du système. Des langages, des idées et des significations démesurées les unes aux autres sont réunis par la voie de l'éclectisme, mais il s'agit d'un éclectisme très particulier puisqu'il repose sur des dispositifs de transformation capables de permettre à ces langages de se traduire les uns dans les autres: comme le disait Lyotard, la systématique duchampienne permet de régir des incongruents⁵⁴.

53 Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p. 41

54 Lyotard, J.F., Les transformateurs Duchamp, p. 30

D'autre part, on a beaucoup discuté du sens de "retard" dans "retard en verre", et tout indique que Duchamp ait voulu en maximiser l'ambiguïté (réunion indécise de tous les sens du mot retard...). Si toutes les grandes oeuvres attendent leur interprétation comme le disait Théodor Adorno ⁵⁵, la pluralité de la thématique du *Grand verre* (indécisément réunie) aura fait en sorte que le "retard en verre" attend ses interprétations. Ajoutons qu' Octavio Paz, qui parlait plus particulièrement de Duchamp, disait que le *Grand verre* est une oeuvre "en quête de significations" ⁵⁶. Nous dirons quant à nous que le regard des spectateurs sur l'oeuvre fut historiquement frustré par la volonté de Duchamp d'élaborer un système stratégique qui fit du *Grand verre* un "retard en verre". On trouvera une telle stratégie de retardement dans la distribution dans le temps par Duchamp des divers éléments qui constitueront l'oeuvre, dont nous avons déjà dit qu'elle ne se limite pas à la seule *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* mais à l'ensemble de sa production qui gravite autour d'elle.

On sait qu'il l'a dévoilé (inachevé) en 1923. Dix ans plus tard une série de notes, la *Boîte Verte*, guide "genre catalogue" de la représentation fait son apparition. De nombreuses exégèses seront composées dès lors à partir de la confrontation de ces notes avec l'imagerie du Verre. Puis, coup de théâtre, une nouvelle série de notes, La "*Boîte blanche*", apparaît une trentaine d'années plus tard: or il se trouve que ces notes jettent une lumière toute neuve sur l'oeuvre. Elles concernent principalement la quatrième dimension et multiplient soudainement les possibles de l'oeuvre: l'ensemble de la production

55 Adorno, Théodor, Théorie esthétique

56 Paz, Octavio, Marcel Duchamp, l'apparence mise à nue, p. 83

peut alors être relativisé à cette géométrie. Tout ce qui avait été dit à son sujet dû alors être repensé. Les systèmes qu'il avait élaborés n'étaient finalement que des sous-systèmes d'un ensemble beaucoup plus vaste.

Finalement ce n'est qu'après sa mort que fut dévoilé *Étant donnés: 1- la chute d'eau, 2- le gaz d'éclairage*, oeuvre qui consiste en une figuration nouvelle des éléments du *Grand verre*, dans une perspective naturaliste. Aussi les interprétations sont-elles, comme le Verre, en état d'inachèvement définitif, retardées:

*"The large glass was not the same after an interval of time; it could be interpreted in a variety of ways that had not occurred to Duchamp himself. It was the embodiment of an art coefficient".*⁵⁷

Le caractère hétérogène de la stratégie d'élaboration du *Grand verre* peut être étendue à l'ensemble de sa production dont il est l'articulation centrale. C'est tout cet ensemble qui prend l'apparence d'une réunion indéfinie. Duchamp n'est pas le seul à offrir un tel système:

*"On devrait sans doute commencer à le soupçonner, il y a chez Robbe-Grillet, comme chez Roussel, comme chez Duchamp, une véritable stratégie de la production qui assigne à chaque oeuvre une place, et mobile en outre d'où elle pourra rayonner, se combiner à neuf, être relancée, changée".*⁵⁸

C'est cette mobilité des pièces, semblable à la mobilité des pièces sur un jeu d'échec, qui force le regardeur à composer l'oeuvre pour ses propres yeux, à faire l'examen, après chacun des coups des multiples possibilités nouvelles engendrées par ce coup, et qui s'offrent soudainement à l'exégèse.

57 Adcock, Craig, Marcel Duchamp's Notes From The Large Glass, p. 321

58 Vidal, J.P. in Gervais, André, La raie alitée d'effets, p. 9

Parce que Duchamp aimait "regarder le monde avec toutes sortes d'yeux"⁵⁹, le *Grand verre* est un véritable espace pour la projection. Les interprétations y trouvent tout naturellement leur chemin au travers la paroi transparente. Dans cet espace projectif, la réunion indécise des calculs, des jeux de mots, d'une thématique multiforme aux plans visuels et conceptuels, commandent des interprétations sans commune mesure apparente les unes aux autres, et dont l'ensemble crée un système disparate. La bibliographie Duchamp est une véritable mosaïque:

*"Alchimie, Gnose, Cabale, Nouveau Testament, Ethnologie, psychanalyse, sociologie, Freud, Jung, Mélanie Klein, Mircéa Éliade, Marcel Mauss, Lévy-Bruhl, Lévi-Strauss, Fulcanelli, Neumann,... On peut dire qu'aucune science, qu'elle soit dite humaine ou occulte, ni qu'aucun des grands noms qui les illustrent n'auront été oubliées pour tenter de percer les énigmes du Grand verre."*⁶⁰

*"Duchamp's works are being interpreted alchemically, linguistically, psychologically, mythologically, and cabalistically, even prophetically. It is being explained in terms of Cartesian dialectic, Jungian archetypes Saussurian linguistics, gnosticism, voyeurism, autism, Tarot cards, Einstein's theory of relativity and Eleusian mysteries."*⁶¹

Si chaque regardeur est appelé à y trouver son compte, à réinventer l'oeuvre à sa manière, il ne s'agit pas pour autant que d'une simple application du principe selon lequel le regardeur fait le tableau. Le système prend de surcroît une forme que l'on devrait qualifier de théorique.

Cet aspect "théorique" de la démarche concerne le continuum qui relie l'artiste, l'oeuvre et le regardeur, et s'accomplit dans la multiplication voulue par Duchamp des

59 Lyotard, J.F., Les transformateurs Duchamp, p. 50

60 Clair, Jean, Marcel Duchamp ou le grand fictif, p. 22

61 Levin, Kim, in James, Carol L.P., The Writings of Marcel Duchamp in the Development of his Poetics p. 4

possibilités de regards des spectateurs sur l'oeuvre. Duchamp cherche consciemment dans chacun des langages qui commandent l'exécution de l'oeuvre, des procédés formels qui par les propriétés intrinsèques à leur logique, prescrivent ou font émerger des dédoublements, l'apparition de l'inattendu et des aires différentielles destinées au regardeur qui mobilisera selon une perspective choisie les éléments de la création en mesure de se recombinaison dans une variété de possibles: "Duchamp's oeuvre folds back upon itself in myriad ways" ⁶². Nous chercherons ces procédés qui ont fait du *Grand verre* un médium où l'interprétation s'accomplit par osmose, dans la confrontation des regards.

Tout son art est destiné à l'interprétation, à "susciter des multiplications"⁶³, dans une sorte de logique du mouvement perpétuel qui force le retour au point de départ, où de nouvelles significations, de nouvelles différences surgissent spontanément, machinalement. Le jeu de mots est un autre de ses procédés fondamentaux:

*"The pun is the touchstone of Duchamp's thought: a circular process of reasoning that thriftily returns to the same place while releasing fresh new insights."*⁶⁴

Le regardeur, nous le verrons fait face au retour des idées sur elles-mêmes; il est alors forcé de remettre en question les énoncés produits. La question de la fidélité de l'interprétation (est-ce que mon énoncé colle à l'oeuvre?), s'y pose toujours avec la même fatalité. La stratégie de retard porte ses fruits en lui assurant la postérité. On ne pourra

62 Adcock, Craig, Marcel Duchamp's Notes From The Large Glass, p. 321

63 Sanouillet, Michel, in Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p. 13

64 Pincus-Witten, R. in Arman, Yves, Marcel Duchamp joue et gagne, p.142

jamais qu'inachever Duchamp, définitivement: chaque énoncé, chaque geste, se greffent à l'oeuvre et l'augmentent:

"Vous savez où mènent ces phrases, quelle est leur finalité - à part une je n'en vois pas: nous faire parler, nous faire nous questionner les uns les autres où chacun lui-même à son sujet. Il nous conduit à le commenter. En se soustrayant, par leur obscurité, ses phrases attirent les nôtres à venir s'additionner." ⁶⁵

C'est pourquoi, malgré l'impressionnante bibliographie concernant Duchamp, on n'a jamais réussi à le cerner:

"My own understanding of Duchamp comes and goes" ⁶⁶

La variété et la démesure des interprétations en a rendu plus d'un sceptique. L'absence d'une clef déterminante qui ferait émerger l'intégralité de l'oeuvre et son caractère de mixture éclectique ont fait en sorte que certains ont cru qu'il ne s'agissait que d'une gigantesque mystification, qu'on ne ferait finalement qu'y projeter ses propres phantasmes, que Duchamp lui-même aurait peu à y voir. Il ne fut longtemps considéré par plusieurs que comme un clown iconoclaste, amateur de farces et attrapes en tous genres. Il en va ainsi de René Held, psychiatre, qui n'avait pas saisi la l'essence du travail tel qu'il vise à la réalisation d'un coefficient d'art:

"Ce qui a permis à tant d'auteurs différents de dire tant de choses différentes concernant les élucubrations duchampiennes du Grand verre c'est qu'on peut projeter avec une extrême facilité n'importe quoi sur un écran préparé à recevoir les dites projections." ⁶⁷

65 Lyotard, Jean-François, Les transformateurs Duchamp, p. 14

66 Pincus-Witten, Robert in Arman, Yves, Marcel Duchamp joue et gagne, p. 142

67 Held, René in Clair, Jean Marcel Duchamp, catalogue raisonné, p. 113

En réduisant l'artiste à n'être qu'un cas privilégié pour la psychopathologie - Held situe l'oeuvre de Duchamp sous le signe de la "névrose obsessionnelle" - Une certaine psychiatrie ne peut rien comprendre de la rationalité singulière de la démarche qui consiste précisément à provoquer, avec la minutie froide et calculatrice du joueur qui maîtrise son art, des possibilités surprenantes et des résultats inattendus.

Il y a là plus qu'un simple écran transparent: des éléments sont figurés sur ce Verre et des indices sont laissés qui suggèrent le déroulement de la mise à nu.

L'information qu'on lui injecte chemine donc en lui et au travers de lui. Le principe selon lequel le regardeur fait le tableau détermine strictement, nous l'avons vu, l'utilisation de procédés démultiplicateurs. Par l'opération d'écart, il prend une distance vis à vis lui-même et les moyens qu'il utilise pour fabriquer finalement une mécanique qui fonctionne d'elle-même en se réalisant dans le temps. Tous ces procédés seront réunis dans une grammaire équivoque:

"La palette de Duchamp se composait de nombreuses couleurs dont l'une était l'alchimie, une autre la géométrie à quatre dimensions, une troisième le jeu de mots, une quatrième le hasard, etc... Il était parfaitement conscient de ce que chaque couleur permettait d'obtenir et de la façon dont on devait la voir dans le Grand verre, mais il choisissait toujours en maintenant une distance ironique entre lui et son option ou, pour le citer en veillant à donner toujours ou presque le pourquoi du choix entre deux ou plusieurs solutions, par causalité ironique." 68

Nous avons déjà relégué une indication fondamentale, et toute simple du principe de la supériorité du regardeur. Les éléments du Verre étant disposés sur une paroi

68 Linde, Ulf in Marcel Duchamp, abécédaire, p. 68

transparente, il s'ensuit que dépendant de l'endroit où l'on se situe par rapport à la représentation, et donc selon le point de vue que l'on adopte, ces éléments sembleront se disposer différemment dans l'espace. La composition se fait donc au regard d'une perspective spécifique. Il est alors assez paradoxal qu'il suffise de voir pour comprendre, chez un artiste aussi peu "visuel". A partir d'un simple coup d'oeil, ou plutôt à partir de deux coups d'oeil successifs, on pourra établir avec Jean Clair, les paramètres de la construction.

*"La modification du point de vue de l'observateur relativement à ce qu'il observe."
"La substitution d'une axiomatique du possible à une axiomatique du réel".* ⁶⁹

Le Grand verre réalise formellement un discours sur le possible. L'erreur qu'avait fait René Held ne fut donc pas d'avoir considéré le Verre comme le support possible pour une variété de projections, mais au contraire de n'avoir pas poussé cette logique jusqu'à ses ultimes conséquences. Notre optique-perspective fondamentale - et nous renchérissons sur sa remarque - c'est que le *Grand verre* est destiné, inventé pour les regards: il transfère, transforme, médiatise, réfléchit, transmet, négocie, médiatise, maximise, inachève, relativise, réunit indécisément, articule, ordonne, traduit, multiplie, démultiplie, axiomatise, écarte, retarde, compose, questionne, provoque, propage, transporte, arbitre, en un mot exécute les projections.

Le Grand verre a donné naissance à de multiples projections (les exégèses), ainsi qu'à de multiples dérivations (les énoncés produits à partir de l'oeuvre, comme les oeuvres

69 Clair, Jean, Marcel Duchamp ou le grand fictif, p. 46

qui font référence à Duchamp, par exemple). C'est dans tous ces sens que le spectateur contribue au processus créatif.

Je parlerai alors de "La Mariée mise à nu par ses célibataires, même", comme l'on parle d'un ordinateur. L'oeuvre accumule le sens comme celui-ci stocke l'information, à l'aide des paramètres propres à son fonctionnement formel. Les commentaires passent au travers la paroi transparente, circulent en elle ou à partir d'elle, et elle agit comme une grille conceptuelle. Les regardeurs font le tableau, c'est à dire donc qu'ils deviennent des utilisateurs du système. On n'analyse pas Duchamp, il est lui-même un moteur pour la réflexion, un médium.

Une fois cette indication visuelle comprise, que le regard compose l'oeuvre selon un point de vue déterminé, on peut établir, par analogie, que chacune des clefs qu'utilise l'exégèse fonctionne selon ce même principe. Que l'on se serve de l'alchimie, de l'ésotérisme, de l'érotisme ou du jeu de mots pour envisager l'oeuvre, la clef particulière fera émerger cet aspect spécifique de la thématique. Le Verre peut alors être expliqué comme un système à réducteurs multiples, chacun des réducteurs étant au moins formellement analogue aux autres, et révélateur de cette partie diminuée du système dans lequel il opère. C'est ce qui explique aussi le foisonnement d'exégèses variées produites à partir de l'oeuvre ainsi que leur fonctionnement surprenant malgré leur variété et leur incommensurabilité les unes aux autres. L'éclectisme de la représentation force un système éclectique d'énoncés sur la représentation.

Mais si l'on n'utilise qu'une seule clef, les autres niveaux de l'oeuvre demeureront clos. Le *Grand verre* est comparable à un labyrinthe à entrées et sorties multiples. Des parties entières de ce labyrinthe- des langages - peuvent être délaissés volontairement.

Nous croyons cependant que l'oeuvre ne peut être restituée dans son intégralité qu'à partir d'une réunion indécise des exégèses et dérivations connues - de tous les sens dans lequel le retard en verre peut être pris. Et c'est pourquoi selon nous le *Grand verre* comprend essentiellement comme phénomène tous les gestes et tous les discours opérés sur et à partir du système originel.

L'oeuvre n'existe qu'au regard du spectateur. C'est ainsi que Duchamp préparait sa postérité, en s'assurant consciemment, par l'emploi de méthodes démultiplicatrices du sens que la combinatoire des possibles pourrait, par extension, se générer à l'infini. On le laissera conclure:

*"What's important to the onlooker now is always changed by the second onlooker 25 or 75 years from now. Every few years there's a revision. We make El Greco what we want him to be. An oeuvre by itself doesn't exist. The poor medium is only gratuitous. You could invent a false artist."*⁷⁰

⁷⁰ Duchamp, Marcel in Adcock, Craig, Marcel Duchamp's Notes From the Large Glass, p. 18

Chapitre III

Les Procédés d'augmentation du coefficient d'art

Les Procédés d'augmentation du coefficient d'art

Dans ce long chapitre, nous réfléchirons sur quelques-uns des procédés que Duchamp utilisa pour favoriser l'ouverture de l'oeuvre, et s'assurer de la maximisation du coefficient d'art. Nous avons réunis ces procédés sous diverses rubriques, soient principalement, les procédés qui relèvent des géométries pluridimensionnelles et ceux qui relèvent du langage, avec des réflexions supplémentaires sur divers compléments du *Grand verre* exécutés par Duchamp, ainsi qu'une section sur les *Stoppages-étalons* qui viendra s'intercaler entre les autres.

La quatrième dimension et le principe de démultiplication

Le *Grand verre* est largement inspiré des spéculations concernant les géométries à plusieurs dimensions qui étaient en vogue au début du siècle. Celles-ci eurent d'ailleurs un impact considérable sur l'orientation de certains des grands mouvements picturaux d'avant-garde du début du siècle, à commencer par les cubistes, et notamment le groupe de Puteaux (Gleizes, Metzinger, Duchamp-Villon, Villon) aux activités duquel Duchamp fut mêlé. Il se sépara définitivement d'eux suite au refus du *Nu descendant un escalier* à l'exposition du Salon des indépendants de 1912.

Le mathématicien français Henri Poincaré avait établi certaines des bases des géométries pluridimensionnelles. Elie Jouffret, mathématicien bien moindre, en avait vulgarisé pour le grand public certains des principes fondamentaux. De nombreux hommes de lettre, dont l'anglais Abbott, avec *Flatland* et Gaston de Pawlowski avec son *Voyage au pays de la quatrième dimension*, spéculaient sur ses merveilles dans leurs ouvrages de fiction⁷¹.

Tergiverser sur les géométries à plusieurs dimensions devint si populaire qu'en 1911 la bibliographie des ouvrages relatifs à ce sujet s'élevait à 1832 titres⁷².

Il n'a jamais été établi hors de tout doute qu'elles furent les sources qu'utilisa Duchamp dans l'élaboration du *Grand verre*. Jean Clair nous indique qu'il faudrait les chercher chez Pawlowski, et dans *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, il dresse un parallèle saisissant entre cet ouvrage et la généalogie du Verre. Craig Adcock, dans *Marcel Duchamp's Notes From The Large Glass* ira quant à lui trouver des références très plausibles chez Poincaré.

Il n'est pas dans notre intention de refaire l'histoire des géométries à quatre dimensions. Nous voulons seulement savoir pour l'instant si les idées que nous avons

71 Ne pas confondre avec "l'espace-temps" d'Einstein. Il s'agit bien d'une quatrième dimension géométrique, donc fondamentalement de spéculations sur la possibilité d'ajouter aux axes x, y et z un quatrième axe, perpendiculaire aux trois premiers.

72 Clair, Jean, Marcel Duchamp, catalogue raisonné, p. 180.

énoncées concernant la structure du Verre comme intrinsèquement destinée à l'augmentation ne peuvent y trouver un appui supplémentaire.

C'est dans les considérations de Duchamp sur la perspective comme science de la représentation que s'exercera l'influence des géométries pluridimensionnelles. Le principe de base consiste en une simple analogie entre le tableau comme réduction en deux dimensions ou plan d'une entité intégralement tridimensionnelle et la mariée comme réduction tridimensionnelle d'une entité à quatre dimensions invisible .

"Since I found that one could make a cast shadow from a three dimensionnal object, any object whatsoever - just as the projection of the sun on the earth makes two dimensions - I thought that, by simple intellectual analogy, the fourth dimension could project an object of three dimensions, or, to put it another way , any three dimensionnal object which we see dispassionatly, is a projection of something four dimensional, something we're not familiar with. It was a bit of sophism, but still it was possible. "The Bride", in the "Large Glass" was based on this, as if it were the projection of a four dimensionnal object." 73

Un tableau, grâce à la science de la perspective, consiste en la représentation en deux dimensions d'une réalité tridimensionnelle, par le renvoi au plan. La science de la représentation picturale est en cela analogue a tout processus d'appropriation du réel, ou processus de connaissance dans la mesure où il s'agit de faire passer à une dimension inférieure formalisable, une entité toujours plus complexe et multiforme. Aussi toute représentation virtuelle atrophie et tronque le réel. Duchamp pousse cette logique de la réduction un peu plus loin: "réduire, réduire était ma seule obsession"⁷⁴. Sa mariée sera

73 Adcock, Craig, Marcel Duchamp's Notes From The Large Glass, p.31

74 Marcel Duchamp in Lascault, Gilbert, Marcel Duchamp. Tradition de la rupture ou rupture de la tradition, p. 57

la représentation en deux dimensions de l'apparence tridimensionnelle d'une entité quadridimensionnelle . En utilisant ce support transparent qu'est le verre, il pourra tout au moins donner l'illusion d'une entité projetée dans trois dimensions. C'est là qu'il faut situer l'esprit perspectiviste du travail, ou comme nous l'avons dit plus tôt son commentaire sur le sens de la perspective au vingtième siècle. Il en dénonce la perte comme l'outil privilégié du transfert de la réalité extérieure sur le plan de la toile, cette perspective qui constituait justement la peinture comme activité d'ordre ontologique.

Duchamp répéta souvent qu'il voulait réintroduire la science de la perspective qui avait été décriée depuis les impressionnistes au profit d'une peinture purement visuelle "rétinienne". Voulant "remettre la peinture au service de l'esprit"⁷⁵, il l'a réintroduira mais en ne s'en servant que comme modèle pour réfléchir sur la figuration de réalités qui compteraient plus de trois dimensions; c'est à dire en jouant sur l'analogie entre les moyens du transfert de la réalité tridimensionnelle sur un plan et les moyens du transfert de réalités comptant plus de trois dimensions sur un continuum tridimensionnel. Cette nouvelle pseudo-science visera à figurer des réalités pluridimensionnelles, ou plus simplement, imaginaires.

La quatrième dimension, et c'est là toute son importance pour notre travail, permet à Duchamp de justifier le *Grand verre* comme la figuration d'un possible, puisqu'il s'agit de représenter sur le verre l'apparition de l'apparence particulière d'une entité pouvant se déployer sous une infinité de manifestations. La nouvelle perspective qu'emploie Duchamp

75 Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p. 172

est d'ordre purement cérébrale. Cette entité supérieure échappe à l'œil humain qui ne saurait jamais qu'envisager le monde en trois dimensions ou moins. Les œuvres elles-mêmes ne sont que les versions réduites, les symboles d'un processus imaginaire. Remettre la peinture au service de l'esprit, cela veut dire pour lui, chercher des moyens de signifier des réalités d'ordre spirituel.

Mais comment fonctionne au juste, sur le plan mathématique, ce passage à une dimension inférieure. Le plan, nous disent les perspectiveurs, doit être considéré comme la tranche opérée dans un champ tridimensionnel. Il est aussi pour Duchamp une coupure, résultat de l'action de couper sur une transversale un champ tridimensionnel. Toute entité à trois dimensions peut être figurée par une infinité de ces plans à deux dimensions, et un personnage peut être peint selon l'infinité des points de vue possibles du peintre par rapport à ce personnage. Il pourrait tourner autour et en présenter chaque fois un aspect différent.

Le *Grand verre* est par analogie, la coupure opérée dans un champ à quatre dimensions. Mais dans ce cas, l'œil ne suffit plus à restituer virtuellement l'intégralité de l'entité quadridimensionnelle. Comme le dit Jean Clair, "seul un regard à quatre dimensions pourrait saisir la mariée dans la pluralité de ses formes"⁷⁶. On ne saurait donc reconstituer intégralement la mariée que si nous étions nous-mêmes à quatre dimensions.

76 Clair, Jean, in Marcel Duchamp, abécédaire, p. 146

Nous avons également vu que le *Grand verre* peut-être envisagé selon une infinité de points de vue. Étant donné la transparence du support, la représentation se modifie selon le point de vue ou l'emplacement de l'observateur par rapport à la représentation. L'on pourrait donc dire, non seulement que le *Grand verre* est l'une des manifestations réduites possibles d'un phénomène désintégré, mais encore mieux, que chacune des manifestations possibles de l'oeuvre est la tranche opérée dans le champ pluridimensionnel ou cette réduction elle même. C'est à dire qu'alors les interprétations qui ne sont autres choses que des points de vue possibles sur l'objet, sont tout autant ces tranches opérées dans le champ quadridimensionnel, et conséquemment, autant d'apparitions d'une mariée pluridimensionnelle.

"Une figure à 4d. est perçue sous un nombre infini d'aspects tridimensionnels qui sont les sections de cette figure quadri dimensionnelle avec le nombre infini d'espaces (à 3 dimensions qui enveloppent- autrement dit: on peut tourner autour de la figure selon les trois directions de l'étendue. Le nombre de positions du perceuteur est infini, mais on peut réduire à un nombre fini ces différentes positions. Est une figure 3 dimsl. l'ensemble de ces perceptions 3 dimsl. de la figure 4 dimsl serait la base de la reconstitution de la figure 4 dimsl. 77

Duchamp nous rappelle d'abord que les regards tridimensionnels d'une figure à quatre dimensions sont de nombre infini, comme le sont les regards possibles à 2 dimensions sur une figure à trois dimensions. Il nous dit ensuite que cet ensemble des perceptions possibles est à la base de la reconstitution de la figure dans son intégralité. C'est pourquoi nous avons affaire, à notre avis a un phénomène en voie de reconstruction, qui tend vers l'achèvement si l'on exécute la triangulation entre un nombre défini de perceptions possibles. Le *Grand verre*, laissé "définitivement inachevé", tend ainsi vers

77 Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p. 127

l'achèvement suite à la réunion indéfinie d'une série de ses apparitions. Duchamp ne disait-il pas de cette mariée qu'on "devrait peut-être essayer d'en retrouver la vraie forme?". Et cette vraie forme n'est somme toute que la jonction de toutes les lectures possibles de l'oeuvre ou l'ensemble des perceptions de la figure quadridimensionnelle.

Voilà: si les géométries à quatre dimensions permettent de restituer la mariée dans la pluralité de ses formes, il nous faudra ajouter, conformément au principe selon lequel "Ce sont les regardeurs qui font les tableaux" que la quatrième dimension, en tant que réalité supérieure, comprend finalement tout le système, autant la mariée comme articulation centrale ou "charnière" de l'ensemble de la production duchampienne, que les divers types de dérivations et interprétations qui s'y greffent. Par analogie, nous dirons que chacune des interprétations trouve sa place dans le système en tant que réalité réduite de ce système, qu'elles sont les coupures ou les sections de cette réalité supérieure qui les comprend. Le principe final qui préside à la méthode duchampienne est un principe d'augmentation, d'amplification, et de maximisation de l'oeuvre dans le temps. Marcel, même, médium, demeure à distance suite à une opération d'écart: "J'admire l'attitude qui consiste à combattre l'invasion les bras croisés." ⁷⁸

Infra-minces

78 Marcel Duchamp joue et gagne, p. 76

Duchamp se sert du concept d'infra-mince pour nommer ces plans que sont les manifestations particulières d'un objet lorsqu'il éclate en la série des aspects qui le constitue. Il l'expliquera d'abord comme des tranches résultant de l'action de couper un corps selon des transversales définies. Ces plans ont un épaisseur infime dans l'espace comme dans le temps.

L'infra-mince tend vers l'infiniment petit. Est infra-mince l'épaisseur d'une couche de peinture sur une plaque de verre, ou l'une des nombreuses photographies d'un film comme *Anémic cinéma*, ou encore comme l'une des apparitions successives du nu dans le *Nu descendant un escalier*, ou ses apparitions sont présentées simultanément, ce qui souligne leur caractère transitoire; chaque apparition ayant une durée infime, quasi-nulle. L'infra-mince peut donc être interprété comme l'aspect d'une chose - aspect limité dans l'espace comme dans le temps. C'est aspect est par ailleurs "possible": c'est à dire qu'il en existe d'autres, innombrables, en nombre infini, pour être plus précis, qui sont eux aussi "possibles".

"Le possible est un infra-mince. La possibilité de plusieurs tubes de couleur de devenir un Seurat est l'explication concrète du possible comme infra-mince. Le possible impliquant le devenir. Le passage de l'un à l'autre dans l'infra mince." ⁷⁹

Seurat était un peintre pointilliste français que Duchamp admirait beaucoup. Tous deux partageaient cet intérêt pour la photographie. Alors que Seurat l'exprimait par le travail de la structure composée d'une série de points de couleurs, qui de loin formaient l'image, Duchamp s'intéressait à la chronophotographie et au cinéma.

79 Duchamp, Marcel Marcel Duchamp, Notes, p. 1

Nous avons déjà dit que le *Grand verre* est la figuration d'un possible. Il n'y a donc qu'un pas à franchir, considérant le syllogisme suivant: si le *Grand verre* est un possible et que l'infra-mince est aussi un possible, nous dirons que le *Grand verre* est un infra-mince, c'est à dire la tranche opérée dans un champ pluridimensionnel. Il est d'épaisseur infime, ne consistant finalement que d'une infra-mince couche de peinture sur une plaque de verre, évidemment transparente. Le *Grand verre* est aussi un passage et un devenir: le coefficient d'art se réalise dans le temps. Les regards se suivent, les interprétations se succèdent et la Mariée se déploie dans la virtualité de ses diverses formes selon le type de regard et l'époque à laquelle on l'observe.

Et voilà, nous y revenons encore, le *Grand verre* n'est que l'aspect ponctuel d'un objet qui peut être envisagé selon un nombre infini de points de vue. On pourra alors considérer ces autres manifestations du *Grand verre*, ces regards qu'on pose sur lui comme des infra-minces "en devenir". Le *Grand verre* comme coefficient d'art, tend à sa reconstitution par la réunion de ces infra-minces, qui sont le devenir de l'oeuvre et son passage au monde.

Pluridimensionnalité et éclectisme

Il y a un "parallélisme élémentaire" à faire entre la forme de l'oeuvre et sa destinée éclectique et plurielle. Le *Grand verre* est la figuration du passage d'une entité

pluridimensionnelle au monde tridimensionnel. Ce passage explique et justifie également la variété de la thématique duchampienne, l'éclectisme de la représentation mentionné par Breton. Rappelons nous d'abord que nous avons affaire à un passage au monde tridimensionnel et non pas à un processus de réduction au monde bidimensionnel comme c'est le cas pour la perspective classique dans la représentation picturale. Nous avons fait remarquer également que la représentation qui nous intéresse dépend du point de vue qu'adopte le regardeur face à elle, dans le sens où ces éléments se disposent selon ce point de vue précis dans un espace dénué du support virtuel de la toile. Le tableau à deux dimensions, lui, ne change guère selon la position du regardeur. Tout au plus pouvons nous dire qu'il apparaît beaucoup mieux si on l'observe de face que de côté !

Aussi le passage de la quatrième à la troisième dimension est-il un type supérieur de réduction perspectiviste. Il réduit aux trois dimensions que peuvent absorber notre oeil, nous invitant à réfléchir sur son intégralité quadridimensionnelle. Nous avons une entité, qui sur le plan visuel, peut être envisagée selon une infinité de regards. Seul un regard à quatre dimensions pourrait restituer dans son intégrité finale la mariée, qui n'est autre que la pluralité des points de vue possibles.

C'est ce que Duchamp nomme la démultiplication des corps lors du passage au monde à trois dimensions. Et puisqu'un passage de cet ordre ne s'effectue pas tant au niveau visuel qu'au niveau conceptuel, le visuel ne servant somme toute qu'à signifier le passage, la mariée comme apparence, c'est au plan conceptuel que l'on devra chercher la démultiplication. Au niveau de la thématique, la représentation sera forcément éclectique,

le passage produisant une entité qui éclatera en une série de manifestations particulières d'elle-même.

Le passage ne produit donc pas un seul réducteur; nous avons au contraire affaire à une entité qui, éclatée, produit de multiples réducteurs partiels imbriqués dans la structure d'ensemble de l'oeuvre. Nous devrions donc nous attendre à des manifestations, à l'intérieur du *Grand verre*, qui nous sembleront atrophiées, réduites et tronquées, puisque nous n'en percevons qu'un aspect partiel. C'est bien ce que nous obtenons: un personnage de mariée mi-humain mi-mécanique, des jeux de mots au lieu des phrases, des références éclatées à toutes sortes d'objets étranges qu'on cherche en vain à localiser, une multiplicité de langages qui ne nous disent rien seuls, mais qui ensemble, peut être, nous permettraient de retracer par leurs inter-connexions les processus qu'ils cachent, des instruments de mesure inutilisables, une gravité qui oscille, une ligne d'horizon qui est aussi un vêtement, etc...

Duchamp fera donc subir à ses concepts un mouvement analogue à celui que déclenche, au plan visuel, un passage de la quatrième à la troisième dimension. Nous avons déjà vu, avec les machines optiques une telle tentative de compléter le visuel par le conceptuel dans un même système où ils se dédoublent formellement l'un l'autre.

Nous sommes, à notre avis, devant un phénomène tout à fait extraordinaire: voici d'une part une apparition qui n'est d'une part que la manifestation particulière d'une entité multiple et intégrale à quatre dimensions, qui n'est qu'un aspect de cette chose, et en plus

cette chose, lors du passage présente une série des aspects qui la constituent, aspects possibles que l'on peut réduire à un nombre défini de thèmes fondamentaux dont Duchamp décida de se servir lorsqu'il exécuta l'oeuvre. La tranche qu'il nous sert de cette entité réunit indécisément tous les langages atrophiés, surchargés d'ambiguïté, pleins de ces différences entre l'intention et la réalisation, qui figurent la stratégie de l'élaboration d'un coefficient d'art maxima.

La réduction produit une série de réducteurs partiels imbriqués dans la structure d'ensemble de l'oeuvre. Comme ces réducteurs langages ne sont finalement que des aspects d'une même chose, il s'agit alors d'élaborer la série de leurs ressemblances formelles qui les joindraient dans un multi-système de langages apparemment divergents, mais en réalité unis par ce que Lyotard nomma les "dispositifs de transformations" de l'appareil duchampien.

La mariée, avant le passage, était unie dans la pluralité de ses formes et s'est trouvée atrophiée à des réducteurs multiples, éclatée en les multiples aspects qu'elle offre à nos regards.

Quand Ulf Linde considérait le hasard, l'alchimie, etc... comme les couleurs de la palette de peintre de Duchamp, c'est ce qu'il voulait dire, que le système multicolore de Duchamp cherche à réunir sous plusieurs dénominateurs une série de langages divergents. L'analogie avec la couleur est particulièrement heureuse et dénote bien tout ce que ce système contient d'ironie. Le premier de ces mécanismes, d'une importance capitale car

il s'agit d'un instrument de mesure régissant certaines des relations s'établissant dans le *Grand verre*, les *Stoppages-étalons* sera maintenant étudié.

Les Stoppages-étalons

"Si un fil droit horizontal d'un mètre de longueur tombe d'un mètre de hauteur sur un plan horizontal en se déformant à son gré et donne une figure nouvelle de l'unité de longueur.

*3 exemplaires obtenus dans des conditions à peu près semblables, dans leur considération de chacun à chacun, sont le mètre diminué."*⁸⁰

Duchamp réalise donc l'expérience suivante: Il laisse tomber d'un mètre de hauteur 3 fils d'un mètre de longueur, les laissant se déformer à leur gré. Les exemplaires obtenus sont ensuite collés au fond d'une boîte et assortis d'une règle qui suit leur contour.

On peut considérer à la limite que les Ready-Mades prennent place dans l'histoire de l'art comme des gestes négateurs. Ils sont la conséquence de la réflexion: "Peut-on faire des oeuvres qui ne soient pas d'art" et donc mettent radicalement en question l'esthétique et la réception artistique. En s'exhibant en guise d'oeuvres d'art, ils testent notre conscience du beau et du laid.

Avec les *Stoppages-étalons* (1915, voir annexe 8), Duchamp n'énonce plus rien qui concerne l'esthétique. L'art de Duchamp n'a plus rien à voir avec la beauté ou la laideur, et ces concepts n'ont alors plus prise sur lui. Je crois que c'est ce transfert en dehors de l'esthétique (bien qu'il n'en ait qu'une vision limitative) qui est nouveau dans la démarche de Duchamp vers 1915.

⁸⁰ Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p. 36

Non pas que Duchamp se soit fatigué de poser des questions. Mais ce que rendent problématique les stoppages-étalons, ce ne sont pas tant des questions qui concernent l'esthétique, mais la question de la mesure et de l'instrument qui mesure, et par delà la mesure, la catégorie du jugement comme moyen d'appréhension du réel. On rappellera à ce sujet son énigmatique formule: "il faut abolir l'idée de jugement", qui fut longtemps l'un des dogmes du mouvement surréaliste, qui avait fait de Duchamp une figure mythique.

Les trois règles courbes que sont les stoppages-étalons, instrument de mesure apparemment inutilisable et contradictoire, sont la figuration d'un questionnement, où l'objet réalisé rend plus complexe ce problème de la mesure, au lieu de le solutionner. L'objet est la matière à une réflexion.

Les stoppages représentent l'un des aboutissements de la démarche duchampienne. J'aimerais que l'on voit comment, et c'est pourquoi, pour les fins de la discussion, j'aimerais proposer cette idée: on pourrait classer l'oeuvre de Duchamp selon le rapport qu'elle entretiendra évolutivement avec ces catégories du jugement dont nous avons déjà parlé:

"Il existe quelque chose d'autre que oui, non, ou indifférent, c'est (par exemple), l'absence d'investigation de ce genre." ⁸¹

Voilà: prenons chacune de ces catégories: "oui", "non", "indifférent" et finalement "l'absence d'investigations de ce genre" et considérons-les comme des prises de position

81 Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p. 235

successives de Duchamp concernant le sens de son art, prises de position qui se refléteront dans les oeuvres elles-mêmes.

Le oui, ce serait la réponse que donne le très jeune Duchamp à l'art de son temps, alors qu'il est encore soucieux de suivre les modes et les styles de son époque. Les traversées successives de l'impressionnisme et du fauvisme, et ses débuts avec le mouvement cubiste, alors qu'il n'a pas encore vingt-cinq ans, marquent ses premiers pas.

Le "non" surviendra au moment de son vingt-cinquième anniversaire, et correspond à une sorte de grand refus. Vers 1912 Duchamp à déjà tâté d'un grand nombre des styles en vogue, et rompt, peut-être sans trop le savoir, avec la tradition picturale du groupe cubiste de Puteaux lorsqu'il peint *Le Nu descendant un escalier*. Ce rejet sera alimenté par le refus du Nu au salon des indépendants de 1912 et le scandale que causa l'oeuvre à l'Armory Show l'année suivante.

Suivant cette même argumentation, le ready-made participerait de la troisième catégorie, celle de l'indifférence. Le ready-made parle par son indifférence, exprimant le rejet de toute esthétique: par le choix d'un objet usuel, Duchamp évacue le goût dans ses deux formes, c'est à dire "bon" ou "mauvais".

Les stoppages sont plus qu'indifférents face au problème de l'esthétique: aussi y a-t-il dans ceux-ci une toute nouvelle "absence d'investigations de ce genre". C'est avec cette oeuvre, je crois, que Duchamp réalise pour la première fois dans un objet matériel,

cette opération d'écart qu'il souhaitait, un écart sur l'esthétique mais encore plus par rapport à toute interrogation sur le sens de l'art, qui paradoxalement, fait d'une oeuvre une oeuvre d'art au vingtième siècle.

Malgré toute l'ironie qui se dégage d'un geste qui consiste à laisser se déformer aléatoirement un instrument de mesure, on considérera le stoppages comme une étape positive dans la démarche de Duchamp, qui atteint là son "écart" et le situe dans cette absence de position qu'il cherchait à atteindre. Des stoppages réalisés dans "l'absence d'investigations de ce genre" pourront servir d'outils privilégiés à Duchamp pour conceptualiser la structure du Verre, où Duchamp tentera de se constituer en médium.

On peut considérer les stoppages-étalons comme l'un des outils privilégiés par Duchamp lors de la construction de son verre, aussi contradictoire que puisse être cet outil, pour deux raisons fondamentales: d'abord parce qu'ils seront directement reportés dans le *Réseau des stoppages*, cette dernière oeuvre consistant en une sorte de ramification où chacun des stoppages a été reporté trois fois. Le *Réseau des stoppages*, également nommés "tubes capillaires", reliera entre eux les neufs célibataires-uniformes dans la machine célibataire. Le gaz d'éclairage circulera sur ce réseau dans son voyage le menant à la mariée.

En plus d'avoir été utilisés comme éléments constitutifs du *Grand verre*, les stoppages, si on les entrevoit de façon plus générale, sont des sortes d'indicateurs de la structure géométrique du verre. Ils sont l'unité de mesure qui permet de comprendre sa

géométrie en ceci qu'avec cet outil de l'esprit, des langages fragmentaires et dissociés pourront être unis dans un même système. Une unité de mesure normale permet d'expliquer une géométrie où les unités sont congruentes, c'est à dire participant des mêmes règles de langage. Le mètre mesure ce qui est chiffrable, dans le cadre d'une mathématique déterminée. Les Stoppages-étalons permettent de mesurer des unités de langages différents. Ils nous fournissent l'intuition qui nous permettra sinon de comprendre, du moins de sentir la complexité des relations plurielles qui s'établiront entre les divers éléments de la représentation. Si le mètre mesure des réalités participant d'une même dimension et présente tous ces résultats dans un même langage, les stoppages sont voués à la mesure de réalités diverses, incommensurables les unes aux autres, le résultat de la mensuration variant selon le regard ou la projection du spectateur.

Indicateurs de la géométrie plurielle du Verre, les Stoppages ne deviennent une unité de mesure que lorsque nous opérons la triangulation de leurs 3 formes pour exécuter la mesure. On saisira que ceci ne pouvant être fait de façon déterminante, qu'il ne peut s'agir que d'un mouvement abstrait de l'esprit, qui comblera les trous de cette méthode délibérément ambiguë. Le regardeur est encore le maître (mètre?).

Comme dans bon nombre des oeuvres de Duchamp, plusieurs de ses idées maîtresses s'y trouvent réunies et les stoppages sont une autre manifestation infra-mince réduite de la démarche d'ensemble, un microcosme de l'entreprise considéré dans son intégralité. On rappellera à ce sujet l'utilisation du trois, mais aussi le recours à l'aléatoire,

qu'il maniait également en cherchant ses Ready-mades comme des "rendez-vous avec le hasard":

*"Cette expérience fut faite en 1913 pour emprisonner et conserver des formes obtenues par le hasard, par mon hasard. Du même coup, l'unité de longueur: un mètre était changé d'une ligne droite en une ligne courbe sans perdre effectivement son identité en tant que mètre, mais en jetant néanmoins un doute pataphysique sur le concept selon lequel la droite est le plus court chemin d'un point à un autre."*⁸²

Il ajoutera ailleurs qu'il voulait faire du "hasard en conserve".

Les Stoppages figurent un nouveau type de mesure qui est la négation même de l'instrument de mesure. *Le Grand verre* sera finalement régi par une sorte d'indéterminisme. Ce n'est qu'avec cet instrument, une fois médité que l'on pourra réellement comprendre le type de rapports qui s'instaurent entre les éléments de la représentation.

Et si pour Duchamp trois figure le multiple, les trois stoppages figurés ne sont probablement que les symboles d'un nombre infini d'entre eux, et suivant la logique élaborée plus tôt, ils ne seraient finalement que des tranches infra-minces d'un corps démultiplié qu'ils représenteraient en une force volontairement réduite en un nombre défini, ce nombre défini étant le trois, puisque c'est là le nombre minimal pour indiquer la multitude.

82 Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, p. 225

En opérant une hasardeuse triangulation entre un nombre défini de stoppages qui existeraient en nombre infini: (le nombre possible des configurations que l'on obtiendrait en laissant tomber une multitude de fois un fil d'un mètre de longueur d'un mètre de hauteur) on approchera la compréhension du *Grand verre*, qui peut lui aussi être mesuré par le report d'une multitude de regards projetés sur sa paroi transparente.

Faire un tableau de charnière

Nous avons déjà défini le *Grand verre* comme l'articulation centrale de l'ensemble de l'oeuvre de Duchamp. Toutes les autres oeuvres peuvent être considérées comme gravitant, telles des satellites, autour de lui. Elles s'y intègrent soient comme des réductions, c'est à dire comme des versions en microcosme du même phénomène, ou encore des dérivations, c'est à dire partant de l'emprunt d'une caractéristique simple du Verre et procédant à son exploitation systématique dans un autre contexte ou avec l'aide d'un autre langage.

Le *Grand verre* est déjà en soi un processus de synthèse, soit comme l'avait proposé Cabanne à Duchamp, la "somme des expériences vécues" par l'auteur durant son élaboration⁸³. Cette somme d'expériences est assemblée dans un double langage visuel et discursif, la figuration elle-même et la série des notes qui doit en constituer le guide: les diverses boîtes et les notes publiées à titre posthume. On sait que la représentation et les notes doivent être lues en lumière l'une de l'autre. Les notes doivent guider la lecture de la représentation et inversement. Aussi n'y a-t-il pas d'explication, les deux

83 Duchamp, Marcel in Cabanne, Pierre, *Ingénieur du temps perdu*, p. 110

langages s'assemblent et se complètent mutuellement de façon dialectique créant un système moteur de possibilités d'interprétations destiné au regardeur.

*"Duchamp's output is neither literature nor art but a genre sui generis situated on a line encompassing both. All known methods of analysing written and plastic works break down in the face of Duchamp; the specificity of his work forcefully leads analysis in new directions."*⁸⁴

Toute une série de sous-systèmes s'imbriquent dans cet ensemble général. Considérons d'abord l'*Élevage de poussière* (1920, voir annexe 9): cette photographie prise par Man Ray nous montre une vue d'en haut du *Grand verre*, soit une vue "élevée". Sur le *Grand verre*, Duchamp avait "élevé" de la poussière pendant "3 ou 4 mois". La photographie nous montre un *Grand verre* sous une perspective inhabituelle, alors qu'il a perdu toute transparence ainsi que sa verticalité. Nous avons plutôt l'impression d'un paysage vu d'avion, et de fait, à une oeuvre ramenée, par le recours à un subterfuge de photographie aérienne, à des dimensions plus terrestres. C'est donc pour Duchamp une façon de faire passer l'oeuvre au monde. La machine célibataire y devient "machine agricole".

Cols Aliés (1965) est une autre de ses oeuvres à proposer une forme de passage du *Grand verre* au monde. Il s'agit cette fois d'un dessin exécuté vers 1965, donc bien après l'inachèvement du *Grand verre* alors que Duchamp avait 78 ans. Le dessin reproduit sur papiers ses formes, rattachant cette fois la machine célibataire à un poteau téléphonique. Plutôt que de la soumettre au gré d'un gaz d'éclairage "venu d'on ne sait où", la machine célibataire est maintenant astreinte au flux régulier d'un courant électrique

84 James, Carol L.P. The Writings of Marcel Duchamp in the Development of his Poetics p. 2

continu. *Cols alûtés* est par ailleurs un jeu de mots sur "causalité" et le *Grand verre* se voit restituer une sorte de fonctionnalité et s'exécute de par son branchement à une source d'énergie terrestre.

Un autre mode d'insertion du *Grand verre* dans le monde devait se concrétiser, mais de façon tout à fait inattendue. Le *Grand verre*, on le sait, se brisa en de multiples fragments en 1923 au cours d'un voyage qui devait l'amener à une exposition. Duchamp en recolla plus tard chacun des morceaux, donnant au Verre son apparence actuelle, avec ces longues fractures qui suivent le réseau des *stoppages-étalons*.

On sait que Duchamp se réjouissait de l'irruption du hasard dans l'oeuvre; hasard qui avait donné une forme possible d'achèvement au Verre qu'il avait abandonné. Les fêlures, disait-il, "avaient ramenée l'oeuvre sur terre" ⁸⁵.

Les trois transformations possibles de l'oeuvre que nous venons d'examiner soit, *Cols Aliûts* et *Élevage de poussière* ainsi que l'événement qui amena le verre à se fracturer sont tous des moyens d'insertion du *Grand verre* dans l'espace et le temps terrestre, tantôt en le soumettant à la causalité, tantôt en le présentant empoussiéré et posé sur le sol, et tantôt lorsqu'il fut soumis aux rigueurs du hasard et assumé sa fragilité d'objet matériel.

La *Boîte-en-valise* (1943, voir annexe 10) constitue une autre forme de synthèse ou réduction de l'ensemble de l'oeuvre. Sorte de musée portatif, la boîte réunit dans une

85 Duchamp, Marcel in Clair, Jean, Marcel Duchamp ou le grand fictif, p. 164

présentation très soignée certaines des oeuvres les plus significatives de Duchamp: reproduction du *Grand verre* du *Nu descendant un escalier*, mais aussi un petit urinoir en plastique... Duchamp devait en réaliser près de 300, dont 20 exemplaires en édition de luxe. La *Boîte en valise* est comparable au *Grand verre* dans la mesure où il s'agit là d'une oeuvre qui réunit indécisément d'autres oeuvres. et qui propose de fait une nouvelle forme de réduction où chacune d'entre elles se réinscrit par l'assemblage, à l'ensemble de la démarche.

L'enjeu se situe cette fois au niveau de la présentation. La reproduction en série est le fait de la société de consommation, et l'exigence première pour la reproduction est une forme d'esthétique très particulière, auxquels échappent peut-être certains objets voués à une utilisation précise comme un urinoir, mais certainement pas un objet dont la fonctionnalité tient de son esthétique comme la boîte, qui propose à l'acheteur de "l'art". La présentation de la Boîte en valise rappelle, comme le fait remarquer Jean Clair la "valise d'échantillons d'un représentant de commerce"⁸⁶, où chaque objet de la démonstration est soigneusement rangé et la présentation relève d'une forme d'esthétique très kitsch; mais qu'elle possède des qualités esthétiques, voilà qui est suffisant pour démarquer cette oeuvre de la plupart des autres qu'il exécuta.

Le réducteur, ou la forme de ce passage au monde de l'oeuvre, on l'aura sans doute deviné, c'est le commerce, et le résultat de cette réduction c'est une forme d'esthétique qui apparenterait l'oeuvre à une sorte de pop-art avant la lettre. La boîte,

86 Clair, Jean, Catalogue raisonné, p. 122

c'est donc la forme que prendrait l'oeuvre de Duchamp réduite et récupérée par le marché.

L'ironie c'est donc de voir Duchamp s'amuser à se laisser récupérer, par la société de consommation, s'y voir réifier, et jouer avec ce problème en l'inscrivant comme l'une des virtualités possibles de son oeuvre. Duchamp multipliera ainsi au maximum les possibilités d'insertion du Verre dans notre monde.

Les modalités de cette insertion sont modifiables et répondent aux possibilités générées par une oeuvre où chaque lecture réalise certaines possibilités et en provoque d'autres.

Plus longue encore que l'élaboration du *Grand verre* fut l'élaboration d'*Étant donné*s: 1- *La chute d'eau*, 2- *Le gaz d'éclairage* qui occupa la majeure partie du temps de Duchamp de 1946 à 1966, soit deux ans avant sa mort. Réalisé dans le plus grand secret, *Étant donné*s ne fut dévoilé qu'à titre posthume, répondant ainsi aux désirs de Duchamp, dans le musée de Philadelphie où l'oeuvre, trop volumineuse pour être transportée, repose dans son état définitif.

Relativement peu d'interprétations ont été tentées concernant cette oeuvre qui rivalise en ampleur et en complexité avec le *Grand verre*. C'est Lyotard qui en a peut-être donné, jusqu'à ce jour, la description la plus intéressante:

*"La relation entre le Grand verre et Étant Donné*s est elle-même une projection ou un groupe de projections qui fait passer les éléments du Verre dans ceux du dernier Nu. Chaque élément subit une transformation singulière. On passa d'une

formulation ascétique et critique, celle du Verre, à une formulation païenne, populaire, pornographique, celle d'Étant Donnés" ⁸⁷

On retrouve en effet dans *Étant donné*, la plupart des éléments du *Grand verre*, mais chaque élément a subi une mutation: les témoins oculistes, ce sont maintenant les spectateurs qui voient la mariée grâce à deux trous creusés, à la hauteur du regard, dans une porte de bois. La mariée n'est plus une machine qui flotte dans l'espace du verre, mais un mannequin, un "moule" sans visage et creux, en trois dimensions, couché sur un lit de paille. Elle tient dans son bras gauche un bec de gaz, et semble avoir tout juste atteint l'orgasme.

Duchamp et le verbe

C'est à plusieurs niveaux que la langue joue dans l'oeuvre duchampienne. Il considérait, nous le savons, les divers écrits des boîtes comme des figurations complémentaires du *Grand verre*, les notes devant permettre de lire l'oeuvre visuelle et inversement. Cela ne suffit pas à mesurer, cependant, toute l'importance du langage chez Duchamp. Nous nous concentrerons ici sur trois autres aspects de son activité langagière: soient ses jeux de mots, publiés dans divers recueils, puis une énigmatique note de la *Boîte verte* où il est question d'élaborer un nouvel alphabet et finalement nous ferons l'examen du titre *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, qui constitue en soi et dans sa relation avec l'oeuvre sous son aspect visuel, un immense champ d'investigations possibles.

87 Lyotard, Jean François, Les transformateurs Duchamp, p. 39

Le jeu de mot, ou plutôt les jeux sur les mots, parce que l'entreprise de Duchamp par rapport au mot seulement est trop vaste pour que l'on puisse classer ces interventions sous ce simple nom, est selon Robert Pincus-Witten, la pierre angulaire de la pensée duchampienne: "A circular process of reasoning that thriftily comes back to the same point while releasing fresh new insights" ⁸⁸.

Nous dirons d'abord que le jeu de mot participe de la logique qui fait du *Grand verre* la figuration d'un possible, qui le prépare comme l'écran pour la multiplicité des projections des divers regardeurs sur l'oeuvre. Pour Suquet (1977), pour Paz (1977) et surtout pour Gervais (1982), le langage est le point de départ de l'interprétation.

Avec le jeu de mots, Duchamp est en mesure de créer à volonté une multiplicité de nouvelles significations. Quand il substitue *Objet-dard* (1951) à objet d'art, présentant sous ce titre un objet plastiquement phallique il mêle des préoccupations d'ordre sexuel à ses traditionnelles réflexions sur l'esthétique. Dans *Torture-morte* (1959), photographie de la plante d'un pied recouvert de mouches mortes, il reprend ce questionnement esthétique et critique les concepts de naturalisme et de nature morte en les associant à un objet d'objet répugnant.

Les mots servent alors à définir un nouveau champ de possibilité pour la lecture de l'oeuvre, à "emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales" ⁸⁹.

⁸⁸ Arman, Yves, Marcel Duchamp joue et gagne, p.143

⁸⁹ Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p. 191

Chez Duchamp les mots s'offrent en guise de substitution les uns aux autres, provoquant là de nouvelles significations inattendues au départ pour l'auteur. Le jeu de mots offre des possibilités infinies de permutation.

*"I like words in a poetic sense. Puns for me are like rhymes. The fact that "Thaïs" rhymes with nice is not exactly a pun but it's a play on words that can start a whole series of considerations, connotations and investigations. Just the sound of these words alone begins a chain reaction. For me words are not merely a means of communication. You know, puns have always been considered a low form of wit, but I find them a source of stimulation both because of their actual sound and because of unexpected meanings attached to the interrelationships of disparate words. For me, this is an infinite field of joy - and it's always right at hand. Sometimes four or five different levels of meaning come through."*⁹⁰

C'est donc pour son potentiel générateur de significations que Duchamp s'intéresse aux mots. Ce genre de jeux est le même que celui qui agence les divers objets de la production: des niveaux de significations se trouvent reliés les uns aux autres à l'aide de procédés arbitraires, et néanmoins complexes, qui leur permettent de s'organiser dans un même système.

Le jeu de mots est l'analogie de la quatrième dimension au niveau du langage; la quatrième dimension est au visuel ce que le jeu de mots est au langage, soit un langage démultiplié, privé de ses fondements logiques, où le principe de la consonance se substitue au principe de la logique linéaire.

⁹⁰ Duchamp, MARcel in Gervais, André Marcel Duchamp. Tradition de la rupture ou rupture de la tradition, p. 301

Chaque jeu de mot est un infra-mince, ou tranche opérée dans le langage. Il est le résultat de l'atrophie générale qui caractérise la division de l'entité quadridimensionnelle en une série de réducteurs partiels. Il est un dérivé possible du phénomène intégral dont la raison supérieure nous échappe.

La démultiplication du langage par le jeu de mots produit une série de tranches infra-minces du réel, dont la réunion indécise, par le biais de la triangulation entre une série définie de ces tranches, Soit l'ensemble des permutations possibles de la phrase démultipliée, doit permettre à l'oeuvre de se réaliser comme coefficient d'art, ou de tendre vers l'achèvement par la réunion de l'ensemble de ses variations.

Suivant une logique similaire, plusieurs des éléments de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* auront plusieurs noms. Le "Soigneur de gravité" est également un "manieur de gravité", le mot "gravité" pouvant être interprété dans le sens où on le conçoit en physique, mais aussi dans le sens de "sérieux". De même la machine célibataire est également nommée "matrice d'éros" et "cimetière des livrées et uniformes".

Duchamp publia également çà et là divers types de jeux de mots et exercices verbaux, notamment dans *Rrose Sélavy* (1939) et *Morceaux moisis*. Sanouillet a relevé divers types de jeux de mots dans son introduction à ces deux livres republiés dans Duchamp du signe: notamment l'homophonie (objet-dard), l'homographie (savon aux amendes honorables), et la paronymie que Duchamp affectionnait tout particulièrement,

(Lits et ratures, Moustiques domestiques demi-stock pour cure d'azote sur la côte d'Azur, caleçons de musique de chambre).

Outre les jeux de mots, Duchamp chercha à élaborer un nouveau langage, précisant les conditions de ce langage destiné à l'écriture du tableau *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

"Recherche des mots premiers ("divisibles seulement par eux-mêmes et par l'unité")."

"Prendre un dictionnaire et copier tous les mots dits abstraits, c'est à dire qui n'aient pas de référence concrète.

Composer un signe schématique désignant chacun de ces mots (ce signe peut être composé avec les stoppages-étalons).

Ces signes doivent être considérés comme les lettres d'un nouvel alphabet.

Un groupement de plusieurs signes déterminera

(Utiliser les couleurs - pour différencier ce qui correspondrait dans cette littérature à substantif, verbe, adverbe, déclinaison, conjugaisons, etc...)

Nécessité de la continuité idéale c'est à dire: chaque groupement sera relié aux autres groupements par une signification rigoureuse de la phrase, mais, laissant de côté les différences des langages, et les "tournures" propres à chaque langage, pèse et mesure des abstractions de substantifs, de négations, des rapports de sujet à verbe etc. au moyen de signes étalons, (représentant ces nouvelles relations: conjugaisons, déclinaisons, pluriel et singulier, adjectivation, inexprimables par les formes alphabétiques concrètes des langues présentes et à venir). Cet alphabet ne convient qu'à l'écriture de ce tableau très probablement." 91

Pour nos fins, nous nous contenterons d'indiquer les nombreuses analogies que cette note établit entre une série de langages différents pour constituer ce nouvel alphabet. D'abord les mots sont remplacés par des signes schématiques, eux-mêmes composés avec les stoppages-étalons; donc ici un passage du mot au signe, signe qui serait "mathématiquement" élaboré par les stoppages-étalons, instruments de mesure. Duchamp indique ensuite qu'il faudrait utiliser les couleurs, celles-ci devant différencier les éléments

91 Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p.48

de la phrase. Puis il faudrait composer la grammaire de ce langage à l'aide de "signes étalons" qui permettraient à ces diverses formes de se conjuguer au sein d'un même langage.

Chez Duchamp, cette tentative, comme la plupart des autres, nous renvoie à cette volonté constante de créer un système pour tous les systèmes où tout se conjugue, s'assemble et se complète: les mathématiques, les couleurs, les mots, la mesure. Malgré l'éclectisme apparent de cette liste, on doit pouvoir trouver des formes fondamentales, analogiques les unes aux autres, et par le biais de la découverte de ces formes premières, on devrait pouvoir réinventer un langage fondamental. Ce langage, quadridimensionnel, résulterait de la conjonction des autres. Et, c'est pourquoi, pour Duchamp, il existe des mots premiers, des couleurs premières, comme il existe des nombres premiers, divisibles seulement par eux-mêmes et par l'unité, que l'on pourrait rassembler au sein d'un même méga-système.

C'est le titre "*La marié mise à nu par ses célibataires, même*" qui constitue peut-être le symbole le plus clair de l'aspect pluraliste des exercices verbaux de Duchamp dans sa volonté de maximiser le coefficient d'art de l'oeuvre. Le titre réalise cette ambiguïté maximale due à l'éclatement qui caractérise la réduction. Il réunit indécisément une série de significations possibles, le mot célibataire, le mot mariée, le mot même pouvant prendre divers sens. Les exégètes de Duchamp ont énormément joué sur ce titre, pour lui faire dire la phrase qu'ils cherchaient à y voir et qui confirmerait leur propre vision de l'oeuvre.

Pour Maurizio Calvesi, par exemple, le titre "La mariée mise à nu" devrait s'interpréter comme "Marie (la Vierge) transportée dans les nues ..." ⁹². A partir de cette interprétation, Calvesi se livrera à une lecture systématique, se servant de religion et d'alchimie, des divers éléments du Verre, remplaçant "Célibataires" par "Céli-batteurs" et Même par "MEM", un symbole hébraïque désignant le principe passif, féminin, de l'eau ⁹³. Plusieurs auteurs modifient ainsi les divers mots du titre, généralement en utilisant les principes de l'homonymie et de la paronymie, suivant en cela Duchamp lui-même, qui affectionnait ces procédés puisqu'il faisaient émerger divers niveaux de possibilités au plan du mot.

La représentation ne sera plus lue tout à fait de la même façon selon qu'on utilise chacune des résonances particulières du titre. Ce titre peut prendre une multiplicité de significations selon que l'on choisit l'une ou l'autre de ses variations. Le mot "même" peut par exemple être remplacé par le "MEM" de Calvesi, le "m'aime" de certaines interprétations psychanalytiques (le titre devenant alors La marié mise à nue par ses célibataires, m'aime) ou encore par "m" faisant là référence à sa toile "Tu m'" de 1918. Mais c'est l'adjonction, à la fin du titre, de l'adverbe même, précédé d'une virgule, qui est sans contredit l'aspect le plus énigmatique de la phrase.

Nous avons déjà mentionné également l'insertion du prénom de l'auteur dans le titre. Aussi pouvons nous y voir "Mar/cel même". Selon cette variation du titre nous

⁹² Calvesi, Maurizio in Clair, Jean, Marcel Duchamp, Catalogue raisonné, p.110

⁹³ *ibid.*, p. 112

aurions un Marcel androgyne, simultanément marié et célibataire (mariée et célibataire, même), à la fois mâle et femelle. On sait que le thème de l'androgynie traverse toute son oeuvre. Depuis la joconde moustachue (L.H.O.O.Q.) personnage femelle affublé d'un attribut mâle, au personnage de Rose Sélavy, où Marcel, chose mâle, est transformé en femelle par le travestissement, Duchamp à toujours été préoccupé des moyens par lesquels on peut transformer un élément mâle en un élément femelle. On rappellera aussi que dans le Verre, une ligne d'horizon coupe mar de cel, le séparant en deux entités, l'une masculine, l'autre féminine.

Octavio Paz ajoute que le mot même est la particule d'indétermination, le dissolvant qui révèle l'ironie qui anime toute l'entreprise. Quant à Duchamp, aussi énigmatique que d'habitude, il dit qu'il ajouta le mot même précisément parce qu'il n'avait aucun sens.

Récapitulation

Nous avons cherché pour les fins de notre propos, dans la diversité des domaines et des langages qui composent l'oeuvre de Duchamp, certains procédés qui participent à ce que nous avons décrit comme la stratégie de maximisation du coefficient d'art de l'oeuvre. Revoyons succinctement ces procédés dans les divers niveaux à partir desquels ils opèrent.

0- Si l'on veut bien accorder à l'artiste une certaine conscience de ce qu'il fait, il est évident que cette maxime préférée de Duchamp selon laquelle "Ce sont les regardeurs qui font les tableaux", ne pouvait pas ne pas le travailler lorsqu'il procéda à l'élaboration du *Grand verre* ainsi qu'à l'ensemble de son oeuvre. Nous sommes allés plus loin, disant que cet axiome devait être l'un des grands principes directeurs de sa démarche et que Duchamp cherchait, en général, à favoriser l'ouverture maximale de son oeuvre aux regards de la postérité.

1- Cet autre concept duchampien, le "coefficient d'art" défini comme la différence entre les intentions de l'artiste et la réalisation proprement dite, situe paradoxalement la tâche du regardeur dans l'activité qui consiste à combler ces vides générés au cours du processus de création.

2- Le *Grand verre* fut laissé par Duchamp dans son état final d'inachèvement définitif. Par là il donne une autre indication au spectateurs: l'oeuvre ne peut prendre forme et sens que dans leurs propres regards, ne peut s'achever qu'avec leur participation effective et toujours partiellement, la postérité "réinventant" les artistes selon la période historique.

3- Le concept de réunion indéterminée figure un type particulier d'ouverture, où des langages dissimilaires et incommensurables les uns aux autres sont éclectiquement conjugués, renvoyés les uns sur les autres par la découverte de relations fondamentales, mi-ironiques, mi-sérieuses, entre eux et sur le plan de l'analogie. Conséquemment, les regards seront

multiples et incommensurables les uns aux autres, l'ensemble de la bibliographie Duchamp présentant une collection disparate de regards et d'énoncés que nous avons définis comme une mosaïque. Il y a chez Duchamp une intention d'irréductibilité, son travail étant voué à l'inachèvement définitif par la multiplication d'une variété de regards partiels.

4- Le *Grand verre* fut défini par Duchamp comme un "retard en verre". On trouve une stratégie de retardement dans la distribution dans le temps des diverses séries de notes et compléments du *Grand verre*, où chaque nouvel objet a forcé les regardeurs à réinterpréter l'oeuvre suite à l'introduction de données nouvelles qui avaient pour conséquence de transformer le sens de la représentation. Duchamp jouait et se jouait des regards. Le *Grand verre*, incomplété en 1923, explosa comme une bombe à retardement dans les années 60 et 70, lorsque fut dévoilé son complément en trois dimensions, le célèbre *Étant donné*s: 1- la chute d'eau 2- le gaz d'éclairage.

5- La mariée est en verre, et nous avons dit que ces éléments semblent se disposer différemment selon l'angle duquel on l'observe et que le regardeur a donc le choix d'une variété de perspectives. Par ailleurs le *Grand verre* est une vitrine et peut se lire différemment selon le background devant lequel on le pose.

6- L'activité du jeune Duchamp, traversant les styles, choisissant arbitrairement ses "maîtres occasionnels", comme le disait DeDuve, participe de la même habitude d'ouverture. Par ce souci constant de ne pas se répéter, il refuse l'étiquette des divers mouvements, et

de ce fait devient apte à être considéré comme membre de tous: Duchamp cubiste, fauve, dadaïste, symboliste, Ready-made, etc..

7- Le Ready-made est l'oeuvre ouverte par excellence, énonçant directement par l'objet et sur le plan sociologique, que l'oeuvre d'art n'est plus alors que la simple admission par la société d'une chose quelconque comme oeuvre d'art, et ce au moment de son intronisation au musée qui la consacre comme telle. Ce regard social, cette multiplication des regards individuels ainsi que la résultante de leurs combinaisons selon l'époque a toujours présenté pour Duchamp quelque chose de fondamentalement arbitraire, ou aléatoire.

8- Au plan interne de l'oeuvre, le choix des titres fait en sorte qu'ils se complètent les uns les autres, par l'utilisation d'une série de dispositifs linguistiques, où la substitution d'un mot force un nouveau titre et une nouvelle oeuvre. Les fondements de ces procédés ludiques ont été élaborés par Duchamp, mais sont susceptibles d'être réutilisés par d'autres pour recomposer l'oeuvre dans une variété de lectures, faisant du *Grand verre* la figuration d'un possible.

9- L'utilisation d'une variété de noms pour chacun des éléments du *Grand verre* permet leur substitution *ad infinitum* dans l'interprétation.

10- L'utilisation du chiffre 3 comme paradigme ou comme moteur sur le plan numérique lui assure la non-résolution des problèmes qu'il pose, problèmes qui ne se résolvent paradoxalement que dans le plurivoque, assurant là l'infinité des spéculations.

11- L'utilisation de la force motrice, conjointe à celle des mots, dans ses machines optiques des années 20, notamment dans *Anémic Cinéma* et dans ses disques optiques avec inscription, résulte en un objet où le visuel cinématique se conjugue avec la phrase écrite.

12- Il faudrait nommer aussi l'utilisation du jeu de mots en général comme "infinite field of joy", jeux qui font émerger plusieurs niveaux de sens.

13- Les Stoppages-étalons comme un instrument de mesure de la machinerie du Verre, fonctionnent aléatoirement.

14- La quatrième dimension peut servir de passage entre cette volonté consciente de Duchamp d'assurer une multiplicité d'interprétation possibles à son oeuvre et la réalisation de cette volonté dans une bibliographie disparate. On sait que le *Grand verre* est la projection d'un phénomène à quatre dimensions démultiplié par ce passage et que les dérivés duchampiens du Verre mais aussi les interprétations par d'autres du phénomène *Grand verre*, les projections des regardeurs, sont à la base de la reconstitution virtuelle de la figure dans son intégralité.

Chapitre IV

Pour une réunion indéçise des interprétations possibles

Pour une réunion indécise des interprétations possibles

Nous avons considéré le *Grand verre* comme une œuvre destinée à se réaliser dans la convergence des interprétations, évoluant vers sa reconstitution, soumise à une tendance perpétuelle à l'augmentation de son coefficient d'art. Il s'agissait pour Duchamp de réaliser un objet qui se concrétiserait virtuellement, comme la "figuration d'un possible" et qui intégrerait ensuite ses interprétations comme des aspects démultipliés de lui-même, comme les tranches infra-minces d'un même corps quadridimensionnel, ou encore comme une suite de variations sur un même jeu de mots.

Il existe plusieurs Duchamp: "... le changement incessant de partenaire auquel il faut se livrer à tenter de le définir: Duchamp-a, Duchamp-b,... Duchamp-n".⁹⁴

*"On peut voir dans son oeuvre les différents moments - les différentes apparences - de la même réalité. Une anamorphose, dans le sens littéral du mot; envisager son oeuvre sous ses formes successives, c'est remonter à la forme originale, à la véritable source des apparences."*⁹⁵

Nous croyons, et nous l'avons déjà dit, que les regards sur Duchamp sont tout aussi importants que Duchamp lui-même si ce sont les regardeurs qui font les tableaux. Reprenant l'analogie avec les géométries pluridimensionnelles, nous dirons qu'il est

94 Gervais, André in Marcel Duchamp, Tradition de la rupture ou rupture de la tradition, p. 299

95 Paz, Octavio, Marcel Duchamp, l'Apparence mise à nu, p.9

nécessaire, pour comprendre Duchamp, de faire l'examen de l'ensemble du système des infra-minces créés par le passage au monde tridimensionnel, soit l'ensemble des interprétations de l'oeuvre. *Le Grand verre* devrait alors émerger dans la pluralité de ses formes possibles, si l'on tentait de réunir indécisément ou d'opérer la triangulation entre ces diverses tranches du même continuum quadridimensionnel démultiplié.

D'autre part, un examen du système de la bibliographie Duchamp reflétera nécessairement la diversité de la thématique engendrée par le passage au monde à trois dimensions. Si Duchamp, enfin a cherché à rendre commensurables des langages divers par l'utilisation de dispositifs de transformations permettant leur inter-traduction réciproque, comme les *Stoppages-étalons*, les couleurs, les grilles, le langage des mots premiers, etc..., il doit bien exister des dispositifs qui nous permettraient de relier les interprétations entre elles dans un système cohérent.

Il est impensable ici d'envisager de recréer l'ensemble de ce système que l'on composerait de la confrontation des regardeurs et du tableau. Une telle tâche nécessiterait une étude de longue haleine et constituerait un ouvrage en soi. Nous tenterons plutôt ici la classification rapide de quelques regards qui ont été portés sur l'oeuvre, et ce dans le but de proposer une typologie de ces regards, typologie sur laquelle pourrait reposer un travail à faire. Par là nous ne voulons, en choisissant presque'aléatoirement que quelques interprétations du *Grand verre*, pousser plus avant notre réflexion sur ce système en justifiant notre emprunt d'une variété de regards que l'on devrait trianguler comme l'on devrait trianguler à partir de la conjugaison de diverses formes chez Duchamp lui-même.

C'est à dire que nous voulons voir comment ce système duchampien se démultiplie dans les regards, et s'augmente de ceux-ci dans la réalisation et la constitution temporelle ou historique de son coefficient d'art. Nous avons donc tenté d'élaborer une typologie qui situe la forme de ces regards ou interprétations de l'oeuvre dans le rapport qu'elles entretiennent avec elle.

Aussi nommerons nous d'abord "réductions" ces formes du passage de l'oeuvre au monde qui la diminuent à un référent privilégié , un langage qui seul doit assumer la tâche de dévoiler le sens de l'oeuvre. L'interprétation psychanalytique fonctionne généralement dans ce sens: les diverses connotations de l'oeuvre sont systématiquement, par l'emploi d'une méthodologie déjà bien usée, renvoyés à des archétypes fondamentaux du langage psychanalytique qui assument machinalement le dévoilement du sens (entendu comme sens psychanalytique), et dans les cas les plus ambitieux, la tentative d'épuiser la totalité de l'oeuvre.

Ce qu'il faut bien comprendre cependant, c'est que lorsque nous avons affaire à Duchamp, rien n'épuise rien et tout, au contraire, se complète et s'augmente. Aussi ces regards réducteurs ne viennent-ils, en dernière analyse qu'augmenter la structure de l'oeuvre se déployant dans le temps.

La réduction est un moyen qui fait passer une entité complexe à une entité simple, qui traduit une réalité multidimensionnelle dans une réalité de dimensions inférieures. L'interprétation psychanalytique peut donc être considérée comme l'une des versions

bidimensionnelles possibles du *Grand verre*, lui-même considéré, nous l'avons déjà dit, comme la projection en trois dimensions d'une entité quadridimensionnelle. Aussi la psychanalyse de Duchamp est-elle, formellement, une projection atrophiante et partialisante d'un phénomène complexe, comme l'est d'ailleurs tout autre projection réductrice.

Le deuxième type de regard que nous avons retenu, c'est le regard "synthétique". C'est celui qui se rapproche probablement le plus du nôtre, bien qu'il me faille dire ici, que le *Grand verre* étant considéré comme un phénomène en voie d'augmentation, il n'y a pas lieu de favoriser ou de déconsidérer quelques types de regards que ce soit, puisque ces regards font, avec le temps, partie intégrante de l'oeuvre. Duchamp, d'ailleurs, ne déconsidérerait pas les interprétations de son oeuvre, même les plus farfelues, précisant mi-ironiquement toutefois, que les interprétations des auteurs étaient "les leurs" et qu'il les trouvaient "intéressantes"⁹⁶.

La démarche synthétique procède généralement de l'intuition que l'oeuvre duchampienne ne sera révélée qu'à partir de la réunion indécise d'une série de regards sur l'oeuvre. Ce qui compte alors, ce sont les moyens de cette réunion d'interprétations dissonantes les unes par rapport aux autres, réunion qui doit leur restituer un semblant de cohérence, par l'élaboration d'un système permettant de les agencer. Ce type d'ouvrage abonde dans la bibliographie Duchamp. Les moyens de réunion sont particulièrement intéressants, parce qu'ils ont tendance à faire leurs emprunts à la méthodologie

⁹⁶ Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p. 235

duchampienne, comme ses ouvrages qui se servent du jeu de mot ou de l'aléatoire pour conjuguer des regards...

Un troisième type de regards que nous avons nommés "dérivations", fonctionnent un peu comme des charnières au *Grand verre*, comme cette glissoire qu'avait fait Duchamp et qu'il avait accroché par une charnière au mur du musée, signifiant là le déploiement possible d'un même objet sur un axe circulaire. Non contentes de réduire à des dimensions moindres une entité multiple, comme le fait le réducteur, les dérivations proposent au contraire l'emprunt d'un langage particulier du verre et son exploitation systématique dans une autre dimension. Le jeu en est alors un d'augmentation, même si les résonances de l'oeuvre ont été, en général, passés au préalable dans la grille d'un réducteur particulier. La différence se situe dans ce que ces regards ne cherchent pas tant à dévoiler l'oeuvre qu'à jouer sur ses possibilités pour la faire résonner dans une autre dimension. Le jeu consiste parfois à réunir le *Grand verre* à d'autres manifestations. C'est notamment le cas du livre de Carrouges *Les Machines célibataires* qui prend pour archétype ce concept duchampien dans le cadre d'un examen de ce qu'il nomme la structure du mythe de la machine célibataire dans la littérature contemporaine. Le *Grand verre* est alors assemblé par les processus méthodologiques charnières propres à la Weltanschauung structuraliste à d'autres manifestations ou variations du même mythe fondamental chez des auteurs tels que Kafka, Roussel, Lautréamont, Poe, Jarry et Apollinaire.

Cette typologie n'a rien d'exhaustif: il est bien entendu, d'une part que ces trois types se trouvent parfois réunis, dans des proportions variées, à l'intérieur d'un même

regard-ouvrage. D'autre part, nous avons choisi, pour élaborer ce petit système, les regards qui répondaient le plus purement possibles à l'un ou l'autre de ces trois types.

On retrouvera également, mêlés aux regards des autres, des interventions de Duchamp lui-même sur son oeuvre, c'est à dire certains des divers jeux qu'il effectue sur son propre travail, pour le "dérivé", le "réduire" ou le "synthétiser", participant de cette façon au processus d'augmentation de son coefficient d'art. C'est avec réserve que nous nous engageons dans cette voie; elle ne devrait que révéler davantage le Verre comme tableau fait par les regardeurs, et situer sa forme multi-langagière dans cette multiplicité de regards considérés comme résultants d'un leitmotiv d'ouverture maximale durant son élaboration. Elle n'a nulles prétentions de complétude!

Réductions

Le réducteur "religion"

C'est l'une des premières interprétations qui ont été faites du *Grand verre*, par Harriet et Sidney Janis, en 1951, qui envisagèrent le *Grand verre* comme la "figuration abstraite d'une moderne assomption de la vierge". Jean Clair ajoute, les citant:

*"la partie inférieure représenterait "le monde séculier et ses motivations" et la partie supérieure "le royaume du mécanisme intérieur et de l'esprit intérieur".*⁹⁷

⁹⁷ Janis, Sidney et Harriet in Clair, Jean, Marcel Duchamp, catalogue raisonné, p. 110

L'oeuvre réagit fort bien, du moins au cours d'un examen préliminaire, à cette réduction au religieux. Il suffira de rappeler aussi qu'elle emprunte ironiquement à la perspective classique: elle est composée de deux domaines régis par des lois différentes reportées du principe de la représentation picturale religieuse où la ligne d'horizon divisait l'espace céleste de l'espace terrestre et où l'auréole de Jésus située au point de fuite devait assurer le lien entre les deux royaumes. Dans le *Grand verre* le manieur de gravité remplace cette auréole, et la distinction entre les deux espaces est aussi assurée par le "vêtement de la mariée" qui doit protéger celle-ci des "projections" célibataires. Si le *Grand verre* n'est pas directement ancré dans des préoccupations d'ordre religieuses, on sait que Duchamp a voulu jouer ironiquement sur les dogmes de la représentation du sacré.

Le réducteur "Alchimie"

Comme l'un des regards les plus fabulatoires qui ont été posés sur l'oeuvre duchampienne, ce réducteur nous enjoint à renvoyer l'oeuvre à des archétypes alchimiques. On devrait l'appeler l'école italienne de l'interprétation duchampienne, puisqu'il ne s'exerce que presque uniquement dans ce pays, par un groupe forcené d'exégètes persistants rassemblés autour d'Arturo Schwarz et Maurizio Calvesi. Pour eux, Duchamp est un alchimiste qui choisit l'hermétisme pour masquer le véritable sens de sa quête ésotérique au grand public.

Duchamp névrotique, incestueux, narcissique

La psychanalyse trouve chez Marcel Duchamp un champ d'investigations particulièrement fécond. Ce n'est pas étonnant d'ailleurs, considérant l'abondance des

thèmes sexuels, amoureux ou érotiques qui sèment son parcours: mariage, célibat, travestissement en Rose Sélavy ou témoins voyeurs. Les relations familiales de Duchamp, comme celles de tant d'artistes, ont également été passées au crible par divers interprètes. Les relations étranges qui le liaient à sa mère (photographie du jeune Marcel habillé en petite fille) et à sa soeur (soupçons d'une relation incestueuse)⁹⁸, ont été amplement fouillées. Duchamp lui-même ne savait trop qu'en faire, et répondit à l'une d'entre elles avec cet esprit relativiste qu'on lui connaît:

"La psychanalyse emploie des procédés analogues à ceux qu'utilise l'artiste, procédés par lesquels l'interprétation peut délirer à souhait." 99

Nous rappelons également l'interprétation de René Held, précédemment mentionnée, qui voyait en Duchamp un névrotique obsessionnel.

Plus récemment, Thierry De Duve reprenait l'étude psychanalytique, mais sans considérer l'oeuvre comme un symptôme pathologique. Son travail devrait plutôt se situer dans le cadre d'une analyse qui cherche autant à faire profiter la psychanalyse de l'art que l'art de la psychanalyse, en établissant un parallèle heuristique entre les deux types de connaissance:

"Il s'agit donc d'apparier deux historicités apparemment incommensurables: d'une part l'histoire de l'art"...d'autre part l'histoire de la théorie psychanalytique." 100

98 Voir notamment Goldfarb Marquis, Alice, Marcel Duchamp: Éros, C'Est La Vie

99 Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p. 235

100 De Duve, Thierry, Nominalisme pictural, p. 14

Le soigneur de gravité

Dans *Le Guéridon et la virgule*, Jean Suquet fait l'examen du rôle du manieur-soigneur de gravité dans le *Grand verre*. La réduction de l'histoire à ce seul élément, qui, rappelons-le, n'avait même pas été figuré par Duchamp sur la représentation inachevée, mais dont on connaît l'existence grâce aux traces que Duchamp nous a laissées dans onze des notes de la *Boîte verte*, sert de point de départ à l'étude de Suquet.

"Ces pages tentent de préciser les approches du soigneur de gravité, d'en dresser l'horoscope hâtif et hasardeux parce que l'heure de sa naissance demeure inconnue, parce que les aspects de sa constellation sont contradictoires." ¹⁰¹

La réduction se fait cette fois à partir d'un élément interne au *Grand verre*, élément d'une importance considérable si l'on considère qu'il doit lier les deux domaines, celui de la mariée et celui des célibataires, domaines incommensurables parce que régis par des espaces et des temporalités différents.

De quelques autres réductions

Mentionnons hâtivement quelques autres réductions. D'abord, nous avons déjà parlé de Craig Adcock, qui réduit l'ensemble du *Grand verre* aux géométries pluridimensionnelles, se servant là des dernières notes laissées par Duchamp, publiées à titre posthume. Il faudrait aussi mentionner Jean Clair qui cherche tantôt à examiner Duchamp en situant ses œuvres parallèlement au développement de la photographie, (on connaît notamment la grande influence de la chronophotographie de Marey dans une œuvre comme le *Nu descendant un escalier*), tantôt en dévoilant l'influence de l'érotisme

dans l'élaboration de l'oeuvre, tantôt en le rapprochant de la tradition des perspectiveurs, substituant tour à tour ces réducteurs les uns aux autres. Finalement, mentionnons Hubert Damisch, qui chercha à examiner le rapport entre les activités artistiques de Duchamp et ses activités échiquéennes.

Synthèses

En plus des réducteurs qui invoquent divers langages pour constituer l'interprétation, plusieurs regards tentent de reconstituer l'intégralité de l'oeuvre par différentes méthodes de réunion de ces réducteurs partiels.

Nous avons affaire avec Duchamp à des tentatives de synthèse qui tentent de reconstituer la globalité de l'oeuvre par différentes méthodes de réunion des exégèses, c'est à dire qui procèdent de l'intuition qu'il existe un système plus large qui pourrait nous permettre d'insérer les éléments particuliers de l'oeuvre et sa postérité. La synthèse fonctionne de façon analogue avec le *Grand verre*, réunissant indécisément un nombre de langages propres à lui et propres à elles, créant une sorte de mixture éclectique de regards réducteurs possibles agencés entre eux par des artifices qui sont souvent tirés des méthodes duchampiennes.

On commencera par rappeler ici la méthode de Duchamp lui-même: il crée deux voies conjointes pour exprimer l'oeuvre, soient la figuration elle-même et la série des notes

qui doivent s'expliquer mutuellement. Les notes sont réunies pêle-mêle dans trois boîtes et la confusion est garante de la cohérence du tout.

Duchamp mythe

Dans son introduction à *Duchamp du signe*, recueil des écrits de Duchamp, Sanouillet suggère de le considérer comme un mythe et de voir comment le phénomène Duchamp "suscite des multiplications" ¹⁰².

"Le fait de savoir si Duchamp a ou non souhaité cette interprétation ne fait rien à l'affaire. Car sur cette existence, sur cette oeuvre, s'est édifié ce qu'il faut bien appeler le mythe Duchamp. Or, l'authenticité des faits qui servent de support à un mythe importent moins que l'état d'esprit collectif qui lui a donné naissance. L'oeuvre d'art ne vaut point tant par ce que son créateur y a condensé de talent et d'expérience que par les résonances et les harmoniques les plus souvent imprévues qu'elles déclenchent chez le lecteur ou le regardeur." ¹⁰³

Bien qu'il n'aille pas aussi loin, un tel point de vue nous amènerait à considérer que les interprétations ou variations du mythe finissent par faire partie de l'oeuvre. On pourrait donc faire l'analyse structurale du mythe Duchamp. A la suite de Lévi-Strauss qui considérait que l'interprétation freudienne du mythe d'Oedipe n'en était qu'une version supplémentaire¹⁰⁴, les interprétations du mythe Duchamp n'en seraient également que des variations qui, s'édifiant sur l'architecture primordiale de l'oeuvre, tendent à l'achever par leurs présences. C'est ainsi que par la triangulation de ces différentes versions, on pourrait en cerner le mouvement.

102 Sanouillet, Michel in Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p.13

103 Ibid., p.23

104 V. "La structure du mythe"

Un Abécédaire

Sous la direction de Jean Clair, un Abécédaire réunissant des approches critiques sous la forme encyclopédique fut réalisé lors de l'exposition Duchamp au centre Pompidou en 1977. Des réducteurs y sont réunis sous forme alphabétique: A pour Alchimie, P pour Perspective, M pour Musée. Cette méthode n'est peut-être qu'un artifice de présentation, mais il illustre tout de même la difficulté de trouver un fil conducteur qui pourrait assembler la variété des perspectives adoptées par rapport à l'oeuvre par les auteurs des différents textes. Il est tout à fait duchampien de considérer l'oeuvre en fonction d'un système de classification joyeusement arbitraire, axé sur la suite des lettres dans l'alphabet.

Cent Lectures de Marcel Duchamp

Ayant bien assimilé l'aspect projectif du *Grand verre*, écran transparent pour les regards et la liberté du regardeur, Jean-Paul Thénot du groupe *Art sociologique* cherchait lui aussi un moyen de trianguler le sens de l'oeuvre à partir d'un certain nombre de regards:

"Refusant de répondre à nos propres fantasmes au sujet de Duchamp pour imposer ensuite à autrui cette subjectivité, nous avons préféré proposer à un échantillon de personnes des titres d'oeuvres, des reproductions photographiques, sous la forme d'une expérimentation". ¹⁰⁵

Thenot travaille à partir de la sociométrie; les cent regardeurs, choisis au hasard dans la rue, projetèrent tour à tour leurs interprétations sur l'oeuvre, ou plutôt sur de mauvaises reproductions de photographies des oeuvres, ce qui apparente l'expérience à un test de Rorschach. Les résultats furent quantifiés en pourcentage.

105 Thénot, Jean-Paul, Cent lectures de Marcel Duchamp, p. 12

Un répertoire de citations

Yves Arman réalise à son tour l'impossibilité de découvrir la clef unique qui permettrait de dévoiler l'oeuvre:

"How can one key be complex enough to adapt to every idea Duchamp has confronted us with? After having spent a lot of time trying most of the keys cast by Duchamp's critics and admirers, I realized that maybe the only key is to accept the absence of a key." ¹⁰⁶

Arman, dans sa vision d'un Duchamp joueur, réunira donc un certain nombre de citations le concernant, de regardeurs "savants" comme Clair ou Lebel, mais aussi de certains de ses contemporains, comme Willem de Kooning ou John Cage et les présentera par ordre alphabétique, selon le nom de l'auteur, en commençant par la lettre B, dont il dit qu'elle fut choisie aléatoirement.

Une synthèse télématique

Au mois de juillet 1987, l'on organisa en l'honneur du centième anniversaire de naissance de Duchamp, un événement réunissant des regardeurs branchés à partir de villes européennes et américaines sur un réseau télématique international.

Deux colloques

Le premier eut lieu à Cerisy en 1977, et la variété des types d'interprétation de l'oeuvre duchampienne y fut peut-être exposée pour la première fois. On passa de la linguistique aux mathématiques, aux échecs et à la perspective considérés tour à tour

106 Arman Yves, Marcel Duchamp joue et gagne, p. 15

comme réducteurs. Le dernier colloque à eu lieu à Halifax en 1987 à l'occasion du centenaire de sa naissance.

Dans tous les cas que nous venons d'exposer, ce sont les moyens de la réunion des regards qui sont importants: que ce soit la sociométrie, l'informatique ou les colloques, ces moyens viennent se superposer à la structure de l'appareil virtuel duchampien pour le démultiplier.

Dérivations

Les dérivations sont des types d'interprétations qui considèrent le *Grand verre* comme une charnière, non pas comme une charnière interne, mais externe, c'est à dire qu'elles lient le *Grand verre* à d'autres manifestations de type analogue, et qu'il se manifeste donc comme un élément réduit à l'intérieur d'un système englobant.

Des machines célibataires

L'un des premiers livres à s'intéresser aux capacités de démultiplication du *Grand verre* dans de multiples directions fut écrit par Michel Carrouges. *Les machines célibataires*, cité plus tard par Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Oedipe*, faisait de l'oeuvre le point de départ d'une opération de "dioptrique mentale". La machine célibataire, y est vu comme un mythe de départ dans le cadre d'une réflexion sur la machine dans la littérature

contemporaine. Il la compare aux machines de torture kafkaïennes de la *Colonie pénitentiaire*, ainsi qu'à d'autres versions de ce même mythe originel:

"Le monde des machines célibataires n'a rien d'incohérent. Chacune d'elles possède sa cohérence propre et toutes ensemble ont une cohérence commune. Chacune de ces machines se découpe dans un paysage mental mais la série de ces paysages forme une collection tout aussi complète que la série des châteaux qui se dressent le long d'une rivière." ¹⁰⁷

Il révéla, à partir de méthodes duchampiennes, le "groupe des transformations des machines célibataires" dans la littérature étudiée, ces machines étant considérées comme l'intersection de deux ensembles, l'un anthropologique et l'autre mécanique.

Les rymes de l'anglais

Le Canadien André Gervais, dans un ouvrage absolument délirant, passe Duchamp au "rymes de l'anglais", soit qu'il ajoute ses propres jeux de mots aux jeux de mots de Duchamp et Rose, créant ainsi un système qui est l'extension du système de Duchamp. Pour Gervais, la clef de l'énigme se trouve dans l'inscription du titre du nom de l'auteur. La dichotomie Mar-cel, mariée-célibataires, régit son travail en tant que point de départ d'une activité littéraire que l'on pourrait situer quelque part entre la linguistique et la poésie formelle. Il propose une surenchère littéraire sur les objets et les mots duchampiens et ce en mêlant sans gêne l'anglais et le français. Il expose par là toute une série de dispositifs linguistiques, permettant de réunir entre eux les éléments de la création duchampienne, mais aussi, et c'est ce qui en fait une dérivation, les éléments linguistiques duchampiens aux éléments Gervaisiens (il dit "Anglais" pour André Gervais, comme Duchamp disait mariée-célibataires pour MarCel). Le livre de Gervais est peut-être

107 Carrouges, Michel, Les machines célibataires, p. 161

l'exemple le plus concluant et le plus élaboré des effets possibles de la démultiplication du système duchampien au niveau du langage.

Les Célibataires vingt ans plus tard

Le peintre Matta réalisa en 1943 une peinture mettant en scène les célibataires de Duchamp, dans une de leurs destinées possibles. On y reconnaît plusieurs de ces éléments, mais au statisme apparent des éléments constitutifs de l'imagerie du Verre, Matta a substitué un monde agité de mouvements vifs et réguliers, et les célibataires semblent y tourbillonner frénétiquement.

Une politique des incommensurables

Pour Jean François Lyotard le *Grand verre* pourrait servir à l'élaboration d'une nouvelle géométrie politique. Duchamp est carrément ici un médium, par lequel on peut faire passer une réflexion sur la commensurabilité dans le champ de la société civile:

"Vous savez que le principe démocratique et sa mise en oeuvre constitutionnelle, quelle qu'en soit la variété, est indissociable d'une représentation de l'espace telle que cet espace, entendez le politique, est supposé homogène et isomorphe en tous ses points, et que toutes les grandeurs qui s'y trouvent sont jugées commensurables: c'est sur ce fond de géométrie euclidienne que l'idée d'égalité démocratique se trouve assise, tout citoyen étant, nous y revoilà, indiscernable d'un autre dans une pareille hypothèse. Or la découverte des incongruences et des incommensurabilités, si on la reporte de l'espace du géomètre à celui du citoyen, oblige à reconsidérer les axiomes les plus inconscients de la pensée et de la pratique politique. Si les citoyens ne sont pas indiscernables, s'ils sont par exemple à la fois symétriques par rapport à un point, le centre qu'est la loi ... alors votre représentation de l'espace s'en trouve bien embarrassée. Si vous pensez comme votre serviteur que le moment est bon de rendre celle-ci tout à fait invalide, de hâter sa décadence et d'inventer une justice topologique, alors vous avez compris ce qu'un Béotien peut chercher en fouillant dans les notules et les bricoles de Duchamp: des matériaux, des outils et des armes pour une politique des incommensurables." ¹⁰⁸

108 Lyotard, J.F., Les transformateurs Duchamp, p. 31

C'est bien là la qualité principale de ces regards que nous avons nommés dérivations: ils considèrent l'oeuvre beaucoup plus comme un outil pour la réflexion que comme une entité qu'on aurait pour tâche de dévoiler par l'analyse.

Musique

Duchamp avait composé au début des années 1910 un *Erratum musical pour la mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Il s'agissait de créer un nouvel alphabet musical approprié au langage du Grand Verre, qui régirait la figuration dans une dimension plus symphonique:

"Chaque no. indique une note; un piano ordinaire contient environ 89 notes. Chaque no. est le no. d'ordre en partant de la gauche. Vase contenant les 89 notes (ou plus: 1/4 de ton). figures parmi no. sur chaque boule. Ouverture A laissant tomber des boules dans une suite de wagonnets B,C,D,E,F, etc.. Wagonnets B,C,D,E,F, allant à une vitesse variable recevant chacune une ou plusieurs boules. Quand le vase est vide: la période de 89 notes (tant de) wagonnets est inscrite et peut-être exécutée par un instrument précis. un autre vase = une autre période = il résulte de l'équivalence des périodes et de leur comparaison une sorte d'alphabet musical nouveau permettant des descriptions modèles. (à développer)." ¹⁰⁹

Duchamp élabore un nouvel alphabet, en concordance avec celui qui régit les stoppages-étalons et celui du Grand verre. Les nouvelles formes découvertes doivent s'agencer avec le multi-alphabet du *Grand verre*. Le musicien Petr Kotik, suivant ces instructions à la lettre, a réalisé l'instrument décrit et exécuté la partition avec l'orchestre de Buffalo ¹¹⁰. La musique obtenue est parfaitement aléatoire mais la méthode utilisée

109 Duchamp, Marcel in Clair, Jean, Marcel Duchamp, Catalogue raisonné, p. 60

110 *ibid.*, p. 60

peut être répliquée. Encore une fois il est laissé libre au regardeur (compositeur) de faire le tableau.

John Cage, musicien et confident de Duchamp dit par ailleurs un jour: "pour composer de la musique: étudier Duchamp"¹¹¹, et réalisa une performance dans laquelle il jouait aux échecs avec Duchamp sur un fond de reproductions de machines célibataires. Démultiplié musicalement, le *Grand verre* complète ses résonances littéraires et visuelles par le son.

"Ruiner, uriner"

Ce jeu de mots de Rose exprime bien la crise du musée suite à l'apparition non pas d'un, mais de neufs urinoirs "exécutés" par d'autres que Duchamp mais signés et autorisés par lui, ultime ironie qui consiste à exposer la copie d'une copie. Sera-t-il bientôt nécessaire pour chaque nouveau musée d'obtenir sa copie de l'urinoir? Le nouveau Musée des Beaux-Arts d'Ottawa a la sienne.

Le *Grand verre* se réalise comme un coefficient d'art irréductible en devenant paradoxalement la proie de tous ces regards qui le réduisent à un référent premier.

Il s'augmente, en permettant qu'on utilise sur lui ses propres procédés et mécanismes pour réunir indécisément nos regards inquisiteurs et orientés, comme par les cent lectures de Thenot, comme par le hasard dans l'assemblage des citations et textes, ou

111 Cage, John, in Arman, Yves, Marcel Duchamp joue et gagne p.52

quand divers réducteurs sont réunis au sein d'appareils structurellement analogues qui le reproduisent virtuellement.

Il s'augmente, finalement, quand on le considère comme ce qu'il est, une charnière capable de s'assembler à d'autres manifestations, d'autres ensembles, qui l'étendent dans d'autres espaces. Mais comme les célibataires n'en finissent jamais de la mettre à nu, la mariée demeure la "même", une structure définitivement inachevable.

Conclusion

I am everything that can be thought

*The god thinkable the god,
W.F. Hermans*

Conclusion

Un système récupérateur

J'ai lu quelque part que l'amateur du *Grand verre* en vient rapidement et systématiquement à y référer ses propres préoccupations. Ceci est redevable à son caractère de modèle, "dans tout le général possible", de machine virtuelle conçue au départ pour maximiser les possibilités interprétatives. C'est de ce type d'obsession que relevait ce travail.

Nous avons cherché à comprendre comment ce procédé général de maximisation de l'éventail des possibilités interprétatives était couplé chez Duchamp à un système multi-langagier qui prescrit des démultiplications qui lui seront intégrables par des moyens inscrits dans ces langages et dont les ressemblances formelles seront examinées pour que ces propres moyens se révèlent être analogues, participant d'un même niveau à l'intérieur de ces langages.

On pourrait décrire le *Grand verre* comme un récupérateur, c'est à dire qu'il tend à enfermer et à relativiser en lui les divers commentaires dont il est le destinataire. Il est l'incarnation de ce que Duchamp nommait le coefficient d'art, soit une opération "d'écart"

ou de distanciation entre les intentions préliminaires et la réalisation objective par la mise en marche d'une série de jeux formels ou moyens de la réalisation à situer dans cet écart. Ces moyens procréateurs font que le *Grand verre* "définitivement inachevé" ne s'achève jamais que dans le regard du spectateur, dans une axiomatique où le déplacement de sa position provoque des mutations dans le sens de la représentation tant au plan visuel, par la projection sur une paroi transparente, qu'au niveau théorique, par l'emploi par l'exégèse réductrice d'un certain nombre de dispositifs méthodologiques et conceptuels qui disposeront du contenu tantôt selon les règles intrinsèques à leur logique, parfois par l'emprunt de dispositifs méthodologiques trouvés originellement chez Duchamp même.

L'inventeur du Ready-made, de cet acte désacralisateur de l'art simple et concluant chercha, dans sa volonté de se contredire pour éviter de suivre son goût, à élaborer une oeuvre essentiellement irréductible. L'oeuvre réunit indécisément en elle les énoncés et gestes opérés à partir d'elle au gré de sa réalisation dans le temps comme coefficient d'art, par le recours à deux principes clefs: il fallait que l'ambiguïté qui caractérise l'oeuvre ouverte soit assortie d'une complexité maximale paradoxale en regard du Ready-made qui témoigne par la réduction de l'effort artistique au degré zéro.

Disons que l'ambiguïté s'exprime chez Duchamp par le recours constant à l'aléatoire, par l'énonciation de lois contradictoires, par l'aspect succinct et expédié des notes, par le recours à l'absurde, par la pratique de la "physique amusante" - quand il déforme "légèrement" les lois physique et chimiques - et par le fait qu'il mêle

indifféremment la cohérence et l'incohérence, ce qui avait fait dire à Jean-François Lyotard que le regardeur doit s'armer d'un esprit particulier:

"Innocent celui qui croit qu'on peut se tenir dans l'inconsistance comme on se tient dans le sérieux, c'est à dire de façon consistante ! Il faut se tenir inconsistamment dans l'inconsistance, donc y mêler des segments consistants et les rendre indiscernables des autres." ¹¹²

Quant à la complexité, elle tient du caractère multi-langagier de l'oeuvre, de la profusion des détails et des exceptions, d'une multiplicité de lois contradictoires et précises, mais inexactes, qui font du *Grand verre* un ensemble paradoxalement cohérent:

Préface

Étant donné: (dans l'obscurité) 1- la chute d'eau, 2- le gaz d'éclairage, Soit, donné dans l'obscurité, on déterminera les (conditions de) l'exposition extra-rapide (= apparence allégorique) de plusieurs collisions semblant se succéder rigoureusement chacune à chacune suivant des lois, pour isoler le signe de la concordance entre cette exposition ultra-rapide (capable de toutes les excentricités) d'une part et le choix des possibilités légitimées par ces lois et aussi les occasionnant." ¹¹³

Ce dispositif multi-langagier est construit sur deux méta-langages fondamentaux, soient celui des mots et celui des nombres.

Les jeux de mots ont la particularité de faire émerger plusieurs niveaux de sens. Au niveau des nombres, on trouve toute une série de spéculations sur les géométries quadridimensionnelles, dont la mariée est également le résultat en tant qu'ombre portée en trois dimensions d'une entité quadridimensionnelle.

112 Lyotard, Jean-François, Les transformateurs Duchamp, p.29

113 Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p.42

Le Grand verre est un récupérateur suite aux principes méthodologiques connexes qui ont présidé à son élaboration : d'une part la maxime "ce sont les regardeurs qui font les tableaux" en constitue un postulat rudimentaire et, d'autre part, il repose sur une série de spéculations sur les géométries pluridimensionnelles, dont la mariée est également le résultat en tant que réduction en trois dimensions d'une réalité supérieure à quatre dimensions. *Le Grand verre* n'est en ce sens que le signe, la manifestation particularisée, l'apparition de l'apparence d'une entité à quatre dimensions, atrophiée et réduite par son passage dans notre monde tridimensionnel. Dans le temps et l'espace cette entité, comme toute entité quadridimensionnelle, peut se manifester sous une infinité d'aspects. Aussi la mariée, dont Duchamp disait qu'on devrait peut-être en retrouver la vraie forme, comprend essentiellement toute la série de ces apparitions, soient le *Grand verre* comme articulation centrale ou charnière de l'ensemble de la production artistique de Duchamp mais aussi l'ensemble des regards et énoncés opérés à partir de ce référent d'origine par d'autres, énoncés qui en constituent des passages au monde et des réductions supplémentaires.

Oeuvre d'art qui s'inachève perpétuellement, le *Grand verre* évolue vers sa reconstitution utopique comme entité pluridimensionnelle par la création historique du système des regards portés sur sa paroi qui en sont les résonances. C'est de ces problèmes dont traitèrent nos troisième et quatrième chapitres. Dans ce dernier nous avons considérés la variété et la démesure des types d'insertion du *Grand verre* comme le symptôme de l'état de croissance de l'oeuvre. Nous avons, en soulignant le caractère de mosaïque éclectique de la bibliographie Duchamp, tentés de montrer (bien rapidement, j'en

conviens) que l'augmentation du *Grand verre* se réalise d'une façon qui est connexe au système: des langages multiples forcent des regards méthodologiques multiples et apparemment incommensurables, qui acquièrent une certaine commensurabilité si on les reporte dans la genèse de l'oeuvre ou des moyens de les réunir indécisément peuvent être découverts. Si bien qu'on peut considérer ces réductions comme étant à l'intérieur de l'oeuvre, si divers procédés, des *Stoppages-étalons* comme instrument de mesure aux jeux de mots comme générateurs, peuvent nous permettre de les y renvoyer sur son écran transparent.

Duchamp post-moderne?

Mais que nous enseigne Duchamp finalement? Prendre ici une position finale en faveur d'un type d'interprétation de l'oeuvre, serait-ce une renonciation de notre volonté de considérer comme égales toutes ses démultiplications? Nous avons essayé de considérer le *Grand verre* "dans tout le général possible". Cela voulait dire tenter de montrer comment il n'est finalement qu'un moteur pour nos propres réflexions et préoccupations et que c'est là que réside son extraordinaire durée dans l'histoire, son irréductibilité finale et la continuité des interrogations sur Duchamp dans l'avenir. En disant que ce sont les regardeurs qui font les tableaux, Duchamp a sollicité la postérité et elle lui a répondu.

Duchamp a créé une oeuvre qui relativisait les uns aux autres des langages en son sein: langages proprement duchampiens et langages des regardeurs. C'est ainsi que

l'enseignement final n'est peut-être, somme toute, que cette croyance en la relativité des moyens de connaissance. Le *Grand verre*, régit par éclectisme, qui emprunte d'une variété de domaines et de langages qu'il réunit aux moyens de dispositifs formels au sein d'un même modèle, pointe ironiquement du doigt toute conception hiérarchisante des savoirs qui voudrait démontrer la supériorité d'un type de discours - scientifique, alchimiste, religieux, psychanalytique, géométrique - sur les autres. En enfermant ou récupérant ces discours sur son oeuvre, il les mêle indifféremment, les soumet à la torture de ses principes farfelus et donne la chance aux regards postérieurs de les recombinaisonner, de les reconjurer ad infinitum.

Son optique est essentiellement multidisciplinaire, lui qui cherchait "à faire communiquer des langages dissemblables par la projection sur eux d'une même règle" selon l'heureuse expression qu'employa Lyotard au sujet de ses *Stoppages-étalons*. Pour faire éclater les barrières entre les langages, que son époque voit se multiplier, langages incommensurables, il en a ironiquement créé de multiples, les a cloisonnés les uns des autres par autant de nouvelles barrières qu'il créa de ponts pour les relier entre eux. Aussi inventa-t-il pour séparer deux domaines insuperposables, une ligne d'horizon qui pouvait tantôt être percée par des projections célibataires et tantôt par un combat de boxe grâce auquel cette ligne d'horizon qu'il appelait aussi "vêtement de la mariée", pouvait être crevée. Il créa un langage de mots premiers, régi par une grammaire de couleurs et de signes étalons composés avec des stoppages. Il agença à une oeuvre visuelle diverses boîtes de notes manuscrites qui devaient en fournir le guide, boîtes pourtant dissemblables entre elles au plan de la thématique.

Dans le *Grand verre*, la catégorie du peut-être l'emporte sur les catégories du oui ou du non . Le "on peut" prévaut sur le "on doit". Comme quoi le possible l'emporte sur le nécessaire dans l'oeuvre, comme dans le regard sur l'oeuvre, lui-même un simple "possible", dans la mesure où le regard, vu comme processus, avec ses méthodes propres, sur l'oeuvre est comme l'oeuvre "figuration d'un possible". L'assemblage des regards sera quant à lui cet assemblage des figurations du possible.

Nous avons dit "post-moderne"; or qu'y a-t-il là de post-moderne? Considérant que l'on situe généralement la post-modernité comme apparaissant vers les années cinquante dans la littérature et vers les années soixante dans l'architecture, comment Duchamp pouvait-il être post-moderne dans les années dix et vingt?

Un examen rapide de la critique révélera cependant des analogies flagrantes entre les méthodes duchampiennes et les méthodes des littérateurs post-modernes. Ainsi, par exemple, dans la critique que fait Fokkema du post-modernisme comme code régissant la littérature depuis les années cinquante, on reconnaîtra le Duchamp des années vingt.

"Whereas the modernist aimed at providing a valid, authentic, though strictly personal view of the world in which he lived, the post-modernist appears to have abandoned the attempts towards a representation of the world that is justified by the convictions and sensibility of an individual. The modernists did not claim a general validity for his views, but defended his private and value judgments. The post-modernist may have is private views, but he sees no justification for preferring them to views held by others. He rejects the intellectual hypotheses of the modernists as arrogant and arbitrary." ¹¹⁴

114 Fokkema, Donwe, "Modernism and Postmodernism" in Literary History, p.40-41

Comme écran pour le regard, le *Grand verre* propose justement une vision d'un monde et d'une oeuvre à faire. Comme "mélange d'événements imagés plastiquement", il refuse la réduction par quelque méthode exclusive que ce soit: ainsi les *Stoppages-étalons* qui constituent partiellement la machinerie célibataire sont des instruments de mesure indéterminés, donc à déterminer. Et, la triple grille qui transforme et décode le langage de la mariée transforme et décode toute projection des regardeurs.

Fokkema trouve dans cette littérature toute une série de qualités que l'on pourrait appliquer presque mot pour mot à l'oeuvre duchampienne: l'auteur n'est pas concerné par le statut du texte, c'est à dire comment il débute, comment il finit ou encore comment ses éléments peuvent être liés les uns aux autres. Si John Barth - "he attempted to challenge the conventional idea of a book by making fiction for "print, tape, and live voice"¹¹⁵ - cherche à trouver des moyens de réunir divers médiums, Duchamp lui, proposait tantôt un livre "rond", sans début ni fin, tantôt la démultiplication géométrique. Le *Grand verre* s'apparente aux oeuvres post-modernes qui n'offrent pas de conclusions, oeuvres aussi "définitivement inachevées". Comme Duchamp, les post-modernes recyclent des déchets sémantiques, des fragments de réalités incommensurables. Cette fragmentation (expliquée chez Duchamp par l'appel au passage à une dimension inférieure atrophiante) produit des éléments que l'on réunira indécisément, ou éclectiquement.

Mais aussi, dira Fokkema, c'est la question "comment écrire l'histoire" qui, dans le post-modernisme, prime sur la question du contenu lui-même. Or chez Duchamp, nous

115 *ibid.*, p. 43

le savons, tout est dans la méthode: comment créer un instrument de mesure ou comment créer un alphabet pour le langage de la mariée.

Finalement, et là l'analogie Duchamp/post-modernisme est particulièrement évidente:

"In post modernism the most democratic of all literary codes, the role of the reader is emphasized even more than in modernism." "At times there is an attempt to make him" (the reader) "into a major character." 116

Si une comparaison aussi brève des axiomes duchampiens et post-modernistes ne suffit pas à le ranger dans cette catégorie, les similitudes, sur le plan de la méthode, sont frappantes.

La grammaire duchampienne fait tantôt appel à l'univoque, tantôt à l'équivoque, et nous ne pourrions la nommer que plurivoque. Elle est régie par un principe d'augmentation de la problématique (cette invention de l'esprit) à l'inverse de la démarche réductrice qui tend plutôt à l'encadrer et à l'enfermer. L'augmentation inclurait finalement la réduction comme principe interne, particulier et relatif. Tout va vers l'accroissement du phénomène, à sa complexification dans le temps plutôt que vers la résolution dans l'univoque. Le système duchampien prend sa valeur heuristique dans la mesure où il s'agit là d'une machine virtuelle pour l'esprit et que l'on peut s'en servir comme d'un générateur conceptuel, ou comme d'un référent privilégié. C'est le cas pour l'interprète alchimisant, qui se sert de Duchamp à des fins pourtant étrangères à celles de l'auteur.

116 Ibid., p. 48

La méthode de Duchamp à ceci de particulier qu'elle n'est pas uniquement consciente de ses moyens dans l'appropriation par le langage de son objet, c'est à dire consciente de la nécessaire distorsion engendrée par l'application de la grille analytique (la méthode proprement duchampienne avec ses jeux multiples) sur l'objet (une mariée qui serait mise à nu par ses célibataires, un tableau, un outil qui serait vidé de son sens utilitaire par l'exposition au musée), mais qu'en plus toutes ses transformations s'accomplissent dans un cadre ludico-ironique: elle favorise la créativité dans la traduction d'un ordre dans un autre, d'un langage dans un autre, d'une dimension inférieure dans une dimension supérieure ou vice-versa. Elle s'auto-réfléchit par la surenchère et la suractivité des moyens multiplicateurs ou réducteurs. Elle est donc simultanément méthode et critique de la méthode, pratiquant "l'opération d'écart" sur ses procédés, cherchant à les légitimer, puis à les contredire. C'est ainsi que Duchamp jouait à "l'ironisme d'affirmation" à "l'inexactitude de précision" et qu'il nous a laissés une réflexion sur les langages et sur les moyens de leur traductions réciproques.

Duchamp observa l'éclatement du concept d'art, devenu nominal et recouvrant une série d'activités divergentes - mais aussi l'éclatement des langages, l'apparition d'une multiplicité de disciplines et de moyens de connaissance. Il en témoigna doublement: par l'invention du ready-made il constate l'incertitude nouvelle provoquée par la disparition des critères nécessaires au jugement, et l'absolue liberté qui en est la conséquence. Quant au verre, il est le contrepoint de l'activité essentiellement négatrice du Ready-made. Il témoigne de la diversité et de la divergence des langages en enfermant paradoxalement

certain nombre d'entre eux, choisis parfois aléatoirement et réduits à un nombre praticable "fini", au sein d'un même système.

C'est ainsi qu'au moment où Heisenberg découvre en micro-physique que l'objet ne peut être séparé du sujet, par une expérience simple sur la lumière, Duchamp crée une oeuvre qui n'acquiert l'existence que par la conjonction de regards. Au moment où Einstein découvre la relativité des objets, nécessairement interreliés et interdépendants, le mouvement et l'espace n'existant que l'un par rapport à l'autre, Duchamp crée un ensemble quadridimensionnel où les objets ne sont que des manifestations réduites d'une dimension supérieure, plus complexe qui les régirait par des lois que nous ne pouvons connaître, que l'on peut seulement approcher par l'intuition, par la connaissance de la résultante atrophiée du passage à une dimension inférieure.

Le travail de Duchamp sur la perspective, consistait en cela à figurer l'infigurable, à faire subir une augmentation aux lois de la perspective, comme Einstein augmenta la géométrie euclidienne, en la relativisant comme géométrie partielle, pouvant être incluse dans un type supérieur de représentation, ou espace-temps.

Au moment, finalement, où Godel découvre qu'un système mathématique formel est incomplet s'il n'est pas contradictoire, Duchamp multiplie les contradictions dans son propre système, mêlant des lois "précises, mais inexactes".

Le Grand verre est une machine à assembler les regards, ces regards sont des formes et ces formes sont des perspectives: "n'importe quelle forme est la perspective d'une autre forme selon certain point de fuite et certaine distance" ¹¹⁷. Tout est interrelié et se complète. La quatrième dimension, ou quel que soit le nom que l'on donne à un principe supérieur méta-inclusif, nous échappe, mais on peut imaginer une tentative d'arriver à une compréhension du phénomène artistique en agençant entre eux les divers regards.

La connaissance d'une oeuvre se fait donc par l'augmentation et la surenchère sur les regards passés et présents qu'elle inclut, et cette surenchère n'est paradoxalement possible que par la réduction qu'auront opérés ces regards sur l'objet, réductions conçues comme des possibles de l'oeuvre et qui seront intégrées à sa structure par la voie de l'augmentation.

C'est pourquoi le *Grand verre* est plus qu'une oeuvre ouverte, c'est une mécanique pour agencer des idées diverses, mécanique désincarnée à l'extrême, Duchamp employant des techniques mécaniques pour évacuer le goût, les sentiments, et l'individualité du créateur. Quand Marcel s'y projette paradoxalement en médium, c'est comme médium désincarné, coupé en deux identités sexuelles, projeté sur deux espaces incommensurables, diffus dans l'oeuvre pour se rendre introuvable et "déchiqueté" comme ses soeurs Magdeleine et Yvonne, sur l'ensemble de l'écran.

117 Duchamp, Marcel, Duchamp du signe, p. 69

J'ai trouvé dans les optiques souvent incompatibles des diverses exégèses du Grand Verre des idées aussi intéressantes qu'elles pouvaient être sans commune mesure les unes aux autres. J'ai par ailleurs vécu cette incompatibilité des points de vue avec une joie profonde. J'aimais toutes ces idées et pourtant ces idées ne s'aimaient pas entre elles. La solution n'en était pas une, du moins d'un point de vue rationnel. J'en suis venu à la conclusion qu'un paradigme n'était pas tant valable ou intéressant parce qu'il était vrai, mais plutôt parce qu'il était fécond. C'est à dire que je crois à la limite, qu'on devrait essayer une à une les optiques possibles sur un objet, en utilisant les divers paradigmes connus comme point de départ, pour ensuite trianguler et présenter idéalement l'objet dans la pluralité des ses dimensions.

Cette thèse fut présentée dans le cadre d'une maîtrise en sociologie. Mais notre optique nous éloignerait d'une sociologie pure, car un objet peut donner prise à un nombre illimité de points de vue, de langages et de disciplines. Nous avons préféré une sociologie de la complexité (j'emploie volontairement les termes d'Edgar Morin), qui n'est déjà plus une sociologie au sens strict, puisqu'elle serait aussi une psychanalyse, une physique, une littérature, une linguistique, etc...

Nous avons trouvé chez Duchamp un paradigme possible pour la conjonction d'hypothèses, un objet qui nous permettrait d'assumer le caractère expérimental de l'opération d'une intention inter-disciplinaire. Le modèle est idéal dans la mesure où il se sert d'un grand nombre de langages, et qu'il offre des moyens de réfléchir à la forme que prendrait un assemblage de langages/regards portés sur lui. Il ne s'agissait pas donc de

réduire Duchamp à une analyse du type des sciences sociales, mais de voir ce qui chez Duchamp, nous permettrait de réaliser une opération interdisciplinaire, pour faire profiter la connaissance épistémologique d'un multi-modèle, construit d'un plus grand nombre d'optiques d'appréhension du réel. Aussi Duchamp propose un modèle d'augmentation, ou ce qui nous a offert la possibilité d'en être un: l'oeuvre comme figuration d'un possible, en voie d'augmentation par l'activité créatrice de regardeurs/faiseurs de tableaux. Cette tentative s'inscrit dans la ligne d'Edgar Morin, par exemple, qui cherchait une connaissance qui respecte le mystère des choses, multiple et auto-réfléchissante, qui refuse l'atomisme et qui cherche les solutions dans la conjonction de l'ordre et du désordre:

"L'homme s'émiette: il en reste ici une main à outil, là une langue qui parle, ailleurs un sexe éclaboussant un peu de cerveau. L'idée d'homme est d'autant plus éliminable qu'elle est minable: l'homme des sciences humaines est un spectre supra-biologique et supra-physique. Comme l'homme, le monde est disloqué entre les sciences, émiété entre les disciplines, pulvérisé en informations"¹¹⁸.

Aussi un modèle comme le Grand Verre, qui offre des pistes pour des déconstructions/reconstructions possibles prend son intérêt. Il porte la critique des langages réducteurs utilisés pour le déchiffrer, en les intégrant à une structure en voie d'augmentation.

J'ai donc trouvé ce que je cherchais chez Duchamp: un objet dont la nature résolument pluridisciplinaire est démontrée par un ensemble divergent de lectures utilisant des outils méthodologiques et conceptuels variés et discordants. Duchamp m'a semblé

118 Morin, Edgar, La méthode, 1. La nature de la nature, p. 13

réalisé très tôt un outil plus large pour la coordination des dissonances. Et cet outil était d'autant plus intéressant qu'il empruntait à un large éventail de discipline dont il dénonçait simultanément l'absolutisme en les y intégrant de façon ironique. "Distendant légèrement les lois physiques et chimiques", modifiant son propre point de vue sur son projet en substituant d'un jour à l'autre les langages de la démarche, il entrepris la construction du prisme multi-langagier que constitue le Grand Verre.

C'est un possible de l'oeuvre que de la considérer analogiquement comme une critique de nos modèles réducteurs. Si chaque langage la constituant peut donner prise à une analyse serrée, conduite sur un réducteur simple, telle l'interprétation alchimisante de l'oeuvre par exemple, il s'ensuit cependant une occultation dans la compréhension du phénomène global. La voie postmoderniste, dans ce sens, offre quelque chose de plus: le respect de la complexité et du caractère pluriel de tout phénomène. Aussi Duchamp est près du postmodernisme parce qu'il comprend la fragmentation émergente des langages et élabore une oeuvre qui se propose être une tranche infra-mince de la multiplicité des langages qui la composent. Le phénomène Grand Verre, soit le Grand Verre, les autres oeuvres de Duchamp qui lui sont reliés, l'ensemble des interprétations qui ont été faites de l'oeuvre ainsi que ses interprétations possibles, tout cela compose l'irréductibilité d'un objet complexe dans lequel on ne peut assigner de primauté à l'un des aspects constitutifs. C'est le sens de l'intention d'augmentation, modèle suivi par Duchamp comme par d'autres artistes, et que nous avons aussi tenté par respect pour cette direction générale de l'oeuvre.

Le post moderniste n'entrevoit pas la solution comme le résultat d'une causalité linéaire. Alors que le moderniste cherche les solutions dans le sens de son ontologie initiale, le postmoderniste cherche des voies possibles de démultiplications des causes et des effets. La continuité cède la place à la discontinuité. Plutôt qu'un récit linéaire, l'auteur offre des fragments de réalité disjoints et se contente de dresser une liste de moyens disponibles au spectateur pour qu'il (re)crée sa propre histoire. On enjoint le spectateur à jouer sur la forme que pourrait prendre une histoire. Il ne respecte plus l'ordre syntaxique, préférant la contradiction, les phrases délibérément ambiguës, la perte du goût, qui fait en sorte qu'on hiérarchise les éléments et les valeurs. Au discours moniste "l'univers est fait d'une seule substance" ou au monisme dichotomique "l'univers est fait d'une contradiction fondamentale", on substitue un discours de la complexité et de l'indétermination.

Inachèvement définitif

L'inachèvement définitif est la manière d'être du postmoderne. La démarche postmoderne diffère de la démarche rationaliste en ce qu'une philosophie des résultats incontournables, ancrée dans le contrôle permanent de la rigueur des preuves, cède la place à une épistémologie éclatée. Ainsi Pelckmans dit de Michel Serres ce que nous pourrions dire de Duchamp:

"Sa démarche est plus intuitive, son exposé aligne, dans une ambiance presque ludique, une série d'affirmations qu'on devine étroitement liées mais qu'il ne daigne pas unifier"

en un système cohérent"... "Sa seule visée, du moins à première vue, est d'aboutir à des intuitions fragmentaires." 119.

Tout cela parce que le postmoderne ne croit pas en des résultats absolus ou finaux. Il se pose en médium, cherchant à provoquer l'interrogation sur l'une ou plusieurs des pistes, parfois contradictoires, que sa démarche recèle. Alors que les philosophes et écrivains postmodernes découvrent depuis quelques années cette écriture moins absolutiste, des artistes, comme Duchamp, pratiquaient depuis le début du siècle ce genre d'intervention sur leur objet. Une intervention floue, laissant la place à l'imagination, à l'opposé de la stricte rigueur du rationalisme qui propose une logique univoque à partir d'un nombre limité de présupposés. Avec Duchamp j'ai aussi découvert qu'il n'était pas nécessaire de remplacer une optique réductrice par une optique augmentatrice. L'augmentation inclue la réduction. Mon point de vue n'empêche pas celui du psychanalyste, il ne fait que le relativiser en le posant comme constitutif du phénomène global. La figuration du/des possible(s) est une démarche à l'opposé de l'exclusivisme, tendance pour laquelle si un point de vue est vrai, il s'ensuit qu'une autre manière de voir est fausse. Toutes les optiques sont constitutrices de l'oeuvre et la construisent comme coefficient d'art.

L'éclatement des langages

L'éclatement des langages chez Duchamp, comme chez le postmoderne, ne signifie pas que l'ensemble ne soit qu'une collection disparate de segments à tout jamais disjoints. Cela signifie plutôt que cet ensemble est incomplet, mais que des pistes sont proposées au

119 In *Littérature et Postmodernité*, p. 18

spectateur/lecteur pour opérer des réunions indécises innombrables. Cet essai avait pour objectif de laisser au spectateur un espace suffisant pour opérer la jonction des éléments du discours afin d'aboutir à une ou des conclusions possibles. Si cet essai fonctionne comme cela c'est parce que Duchamp utilisait cette méthode de générations de différences entre ses intentions et la réalisation, pour laisser la place à l'augmentation de l'oeuvre par la multiplication des optiques tantôt strictes, telles la psychanalyse, tantôt diffuses comme les "cent lectures" de Thenot.

Sur l'impossibilité de construire un modèle achevé du monde

Duchamp nous enseigne que le monde est impropre à être réduit, qu'il ne peut être qu'augmenté. Le Grand Verre en est une charnière, ou l'un des infinis points nodaux, il en est un infra-mince, n'en donnant qu'une vision d'épaisseur infime, incomplète, mais néanmoins instructive. "Ce n'est plus la représentation adéquate du monde qui est au centre de la discussion mais la conception du monde comme entité décentralisée et indéterminée"¹²⁰.

C'est aussi la différence entre le texte clos de Marx et le texte ouvert de Nietzsche le précurseur de la postmodernité le plus fréquemment cité, pour qui l'expression adéquate de la réalité était impossible, et pour qui les hiérarchies, tant au niveau social qu'au niveau de la connaissance, était condamnées à disparaître parce que ce qui les tenait était, en

120 Hoek, in Littérature et postmodernité, p.36

dernière instance, la foi en une vérité absolue, soit après la mort de Dieu, la science, le progrès et l'état. Aussi le texte du Grand Verre est-il dé-hiérarchisé et indéterminé.

La signification objective de l'oeuvre d'art

Ce en quoi je ne crois surtout pas, c'est en une signification objective de l'oeuvre d'art. D'une part, parce qu'avec Duchamp la distinction sujet-objet est volontairement brouillée. Il se pose en médium dans l'oeuvre, utilise la distance entre les intentions et la réalisation pour y situer le coefficient d'art, qui, je le répète, n'est que la conjonction, non seulement de regards historiques mais aussi des regards possibles, si le Grand Verre est la figuration atrophiee d'un phénomène multidimensionnel dont on peut cependant approcher la complexité en considérant comme des tranches inframinces les lectures qui en ont été faites. Celles-ci constituent en quelque sorte un échantillonnage des regards possibles. Aussi une réduction est-elle possible, mais elle est aussi, par définition, insuffisante. Je n'ai pas considéré Duchamp comme un objet, soit comme la chose à décomposer, mais j'ai plutôt tenté de le présenter comme sujet, soit celui qui pense et qui fait. Comme ses regardeurs, Duchamp est un faiseur.

Je sais que c'est assez radical, chaotique et que je n'arrive à aucune conclusion achevée. Mais ç'est parce que le Grand Verre est ainsi. Duchamp décida d'offrir un échantillon indéterminé de ce chaos, dont il percevait intuitivement la complexité. C'est la mariée comme tranche tridimensionnelle d'un phénomène quadridimensionnel ou plus simplement comme infra-mince.

On s'approche aussi de l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss, qui refusait d'accorder la primauté à l'un ou l'autre des mythes, considérant qu'il se valaient les uns les autres, et qui en choisit un comme point de départ, soit le mythe d'Oedipe raconté par Freud, qu'il ne considérait que comme une version de ce mythe, ni supérieure ni inférieure aux autres, mais tout simplement constituante du mythe. Le mythe lui-même n'est que l'ensemble de ces variations. Ce n'est pas par hasard que Lévi-Strauss choisit de présenter son assemblage structural des mythes sous la forme d'une ouverture musicale. Peut-être est-ce par méfiance face à ses propres tentations de réduire le monde à des règles de parenté.

Aussi cet essai ne voulait pas réduire Duchamp à n'être qu'expression de la période historique et de l'environnement social. Nous voulions plutôt savoir comment son oeuvre comportait un commentaire possible sur cette expression du monde. Nous voulions nous poser en médium et faire communiquer des domaines divergents. Je voulais être arbitre entre une variété de réductions, comme le "soigneur de gravité", qui régit les passages entre les deux domaines dimensionnels du Grand Verre, ou comme un stoppage étalon, soit un instrument de mesure plurivoque, indifférent, et indéterminant.

Bibliographie

Bibliographie

- Adcock, Craig Marcel Duchamp's Notes From The Large Glass U.M.I., Ann Arbor, Michigan, 1983
- Adorno, Théodor Théorie esthétique, Routledge et K. Paul, Londres, 1983
- Apollinaire, Guillaume Les Peintres Cubistes, Athéna, Paris, 1913
- Arman, Yves Marcel Duchamp joue et gagne, Marval, Paris, 1984
- Bailly, Jean C. Marcel Duchamp, Fernand Hazan, Paris, 1984
- Breton, André Phare de la mariée in Le Surréalisme et la peinture, Gallimard, Paris, 1965.
- Cabanne, Pierre Ingénieur du temps perdu, Belfond, Paris, 1977
- Carrouges, Michel Les Machines célibataires, Arcanes, Paris, 1954
- Clair, Jean Marcel Duchamp ou le grand fictif, Galilée, Paris, 1975
- Clair, Jean Marcel Duchamp, Catalogue raisonné, Musée national d'art moderne, Paris, 1977
- Clair, Jean Marcel Duchamp, Abécédaire, Approches critiques, Musée national d'art moderne, Paris, 1977
- Clair, Jean Marcel Duchamp, Tradition de la rupture ou rupture de la tradition, U.G.E., Paris, 1979.
- Duchamp, Marcel Duchamp du signe, écrits présentés par Michel Sanouillet, Flammarion, Paris, 1979.
- Duchamp, Marcel Marcel Duchamp, notes prés. par Paul Matisse, G.K. Hall & Company, Boston, 1983.
- DeDuve, Thierry Nominalisme pictural; Marcel Duchamp, la peinture et la modernité, Éditions de Minuit, Paris, 1984
- Eco, Umberto L'Oeuvre Ouverte, Seuil, Paris, 1965

- Gervais, André, La raie alité d'effets, HMH Hurtubise, Montréal, 1984.
- Fokkema, Donwe W. Literary History: Modernism and Postmodernism (The Harvard University Erasmus Lectures, Spring 1983) JBPC, Amsterdam, Philadelphia, 1984
- James, Carol L.P. The Writings of Marcel Duchamp in the Development of his Poetics, University Microfilms International, Ann Arbor Michigan, 1979
- Goldfarb Marquis, Alice Marcel Duchamp: Éros, c'est la vie Whitson Publishing Company, Troy, New York, 1981.
- Golding, John Art in Context: Marcel Duchamp, The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even, Penguin Press, Londres, 1973.
- Hassan, Ihab "Culture, Indeterminacy and Immanence, Margins of the Postmodern Age" in Humanities in Society, Winter 1978, Whitson Publishing Company, Troy, New York, 1981.
- Jouffroy, Alain Une révolution du regard Gallimard, Paris, 1964.
- Kibédi Varga, A. éd. Littérature et postmodernité
- Lebel, Robert Marcel Duchamp, Belfond, Paris, 1985.
- Liotard, Jean-François Les transformateurs Duchamp, Galilée, Paris, 1977,
- Morin, Edgar La méthode, 1- La nature de la nature, Seuil, 1979
- Paz, Octavio, Marcel Duchamp, l'apparence mise à nue, Gallimard, Paris, 1977
- Schwarz, Arturo Marcel Duchamp, 66 creative years, Galleria Schwarz, Milan, 1975
- Steeffel, Lawrence J. The Position of "La mariée mise à nue par ses célibataires, même" in the stylistic and iconographic Development of the Art of Marcel Duchamp, Garland Publishers, New York, 1977.
- Suquet, Jean Miroir de la mariée, Flammarion, Paris, 1974.
- Suquet, Jean Le guéridon et la virgule, Christian Bourgois, Paris, 1976.
- Szeemann, Harald Jungesellenmaschinen/ Les machines célibataires Alfieri, Venise, 1976.

Munson Williams
Proctor Institute

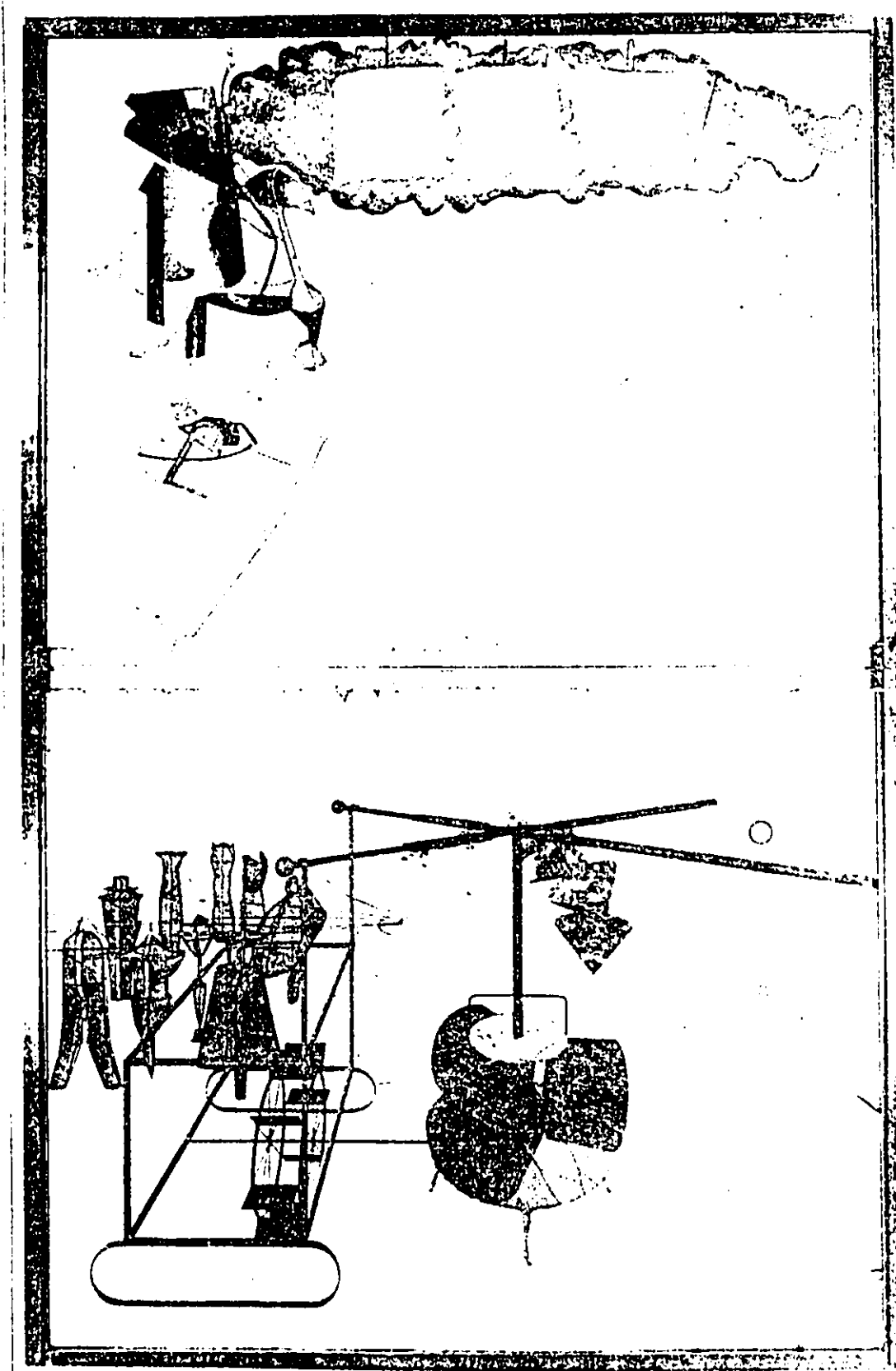
1913-1963, Armory Show, 50th anniversary exhibition, Henry
Street Settlement and Munson Williams Proctor Institute,
New York, 1963.

Table des matières

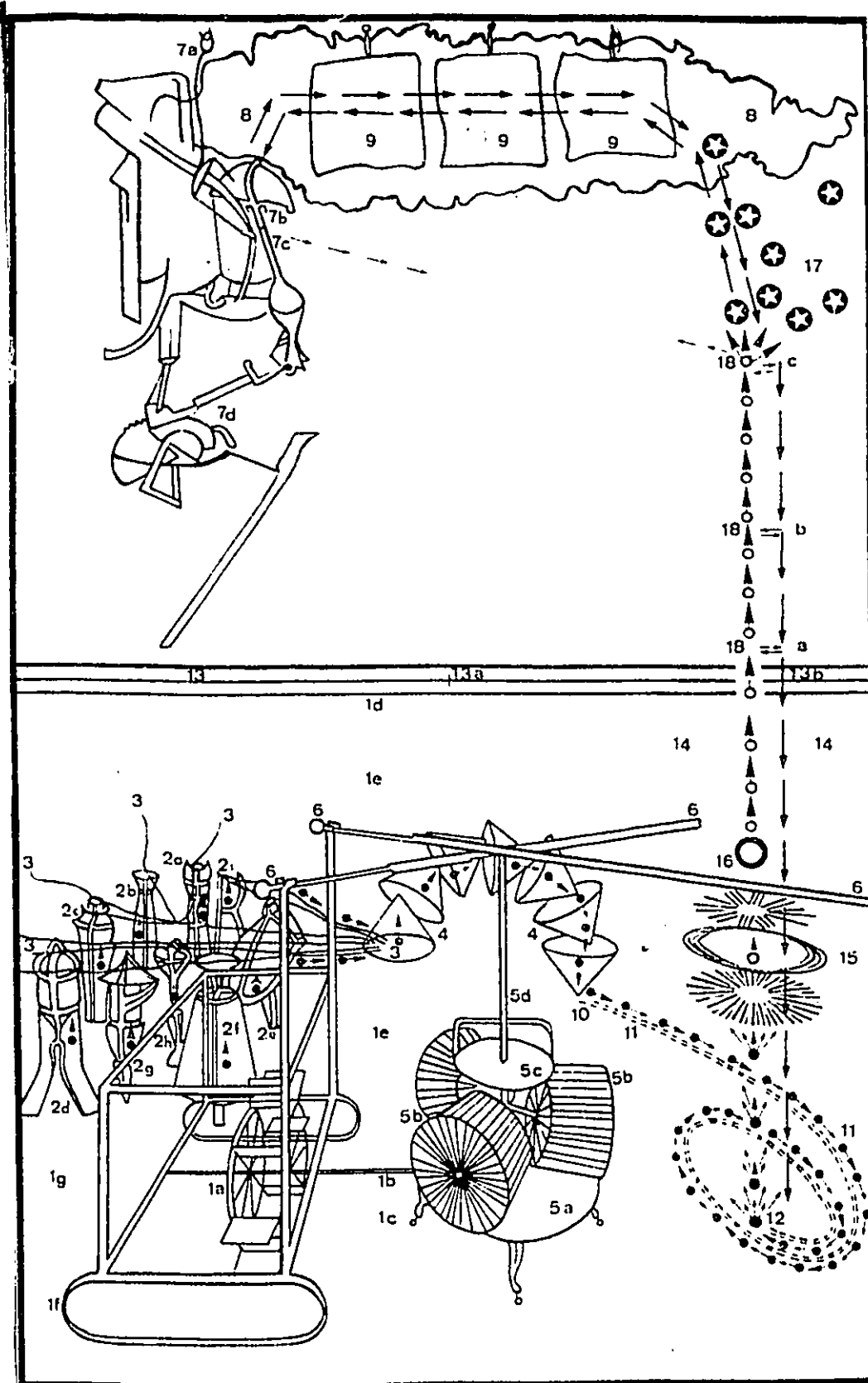
Table des matières

Introduction	2
Retard	3
Ouverture	7
Duchamp Dada	9
Duchamp iconoclaste	14
Duchamp en absence de position	16
Duchamp ready-made	21
I- Un Relevé des activités duchampiennes	25
"Une nymphe amie d'enfance"	27
"Where is that woman"	28
La Mise à nu	33
Machines voyeuses	39
"Nous nous cajolions (nounou; cage aux lions)"	40
II- Ce sont les regardeurs qui font les tableaux	42
III- Les Procédés d'augmentation du coefficient d'art	61
La quatrième dimension et le principe de démultiplication	62
Infra-minces	68
Pluridimensionnalité et éclectisme	70
Les Stoppages-étalons	75
Faire un tableau de charnière	81
Duchamp et le verbe	86
Récapitulation	93
IV- Pour une réunion indécise des interprétations possibles	98
Réductions	104
Synthèses	108
Dérivations	112
Conclusion	118
Un système récupérateur	119
Duchamp post-moderne?	123
Inachèvement définitif	134
Bibliographie	139
Table des matières	143
Annexe (reproductions d'oeuvres)	145

Annexe



Annexe 1: La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (1923)

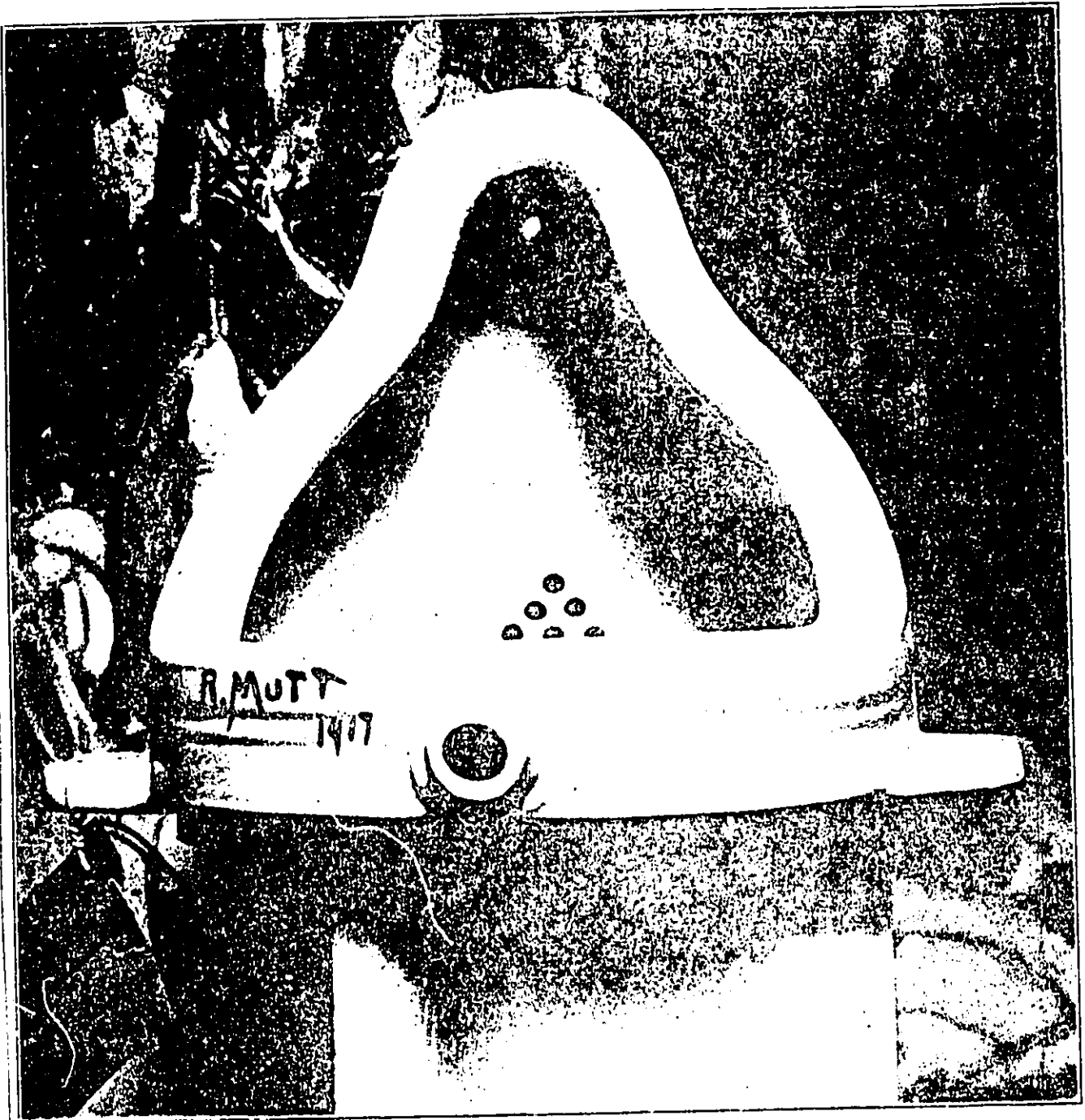


- 1. Châssis
- 1a. Moulin à eau
- 1b. Pignon
- 1c. Drapeau ouvrant sur le sous-sol
- 1d. Poudre de culbute
- 1e. Révolution de la bouteille de Benedictine
- 1f. Patins de traîneau
- 1g. Sandoz
- 2. Cimetière des infortunés et livrés ou Mairie d'Éros
- 2a. Prêtre
- 2b. Livreur de grand magasin
- 2c. Gendarme
- 2d. Carrossier
- 2e. Gardien de la pars
- 2f. Croque-mort
- 2g. L'abbé
- 2h. Chasseur de café
- 2i. Chef de gare
- 3. Tubes capillaires
- 4. Laitis
- 5. Broyeuse de chocolat
- 5a. Trépied Louis XV mûle
- 5b. Rouleaux
- 5c. Gravier
- 5d. Battoir
- 6. Grands viscaux
- 7. Mairie
- 7a. Anneau de suspension du pendu femelle
- 7b. Mortaise-trotule
- 7c. Hampe portant la matière à filaments
- 7d. Guêpe (2)
- 8. Voie lactée clair
- 9. Pistons de courant d'air
- 10. Baratte-ventilateur
- 11. Pentas ou plans d'écoulement
- 12. Fracas cyclabonisme
- 13. Horizon-vêtement de la Mairie
- 13a. Point de fuite de la perspective célibataire
- 13b. Prisme à effet Wilson Lincoln et 9 trous
- 14. Behers de combat
- 15. Témous oculistes
- 16. Loupe lentille de Kodak
- 17. 9 tues
- 18. Soguenir de gravité
- 18a. Trépied
- 18b. Tige
- 18c. Boule ou stabilisateur

: voyage du gaz d'éclairage
 : langage de la Mairie

Extrait de *Œuvre de la Mairie*,
 Jean Suquet, éd. Flammarion

Annexe 2: La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Inventaire des éléments et description du voyage du gaz d'éclairage par Jean Suquet)



THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS

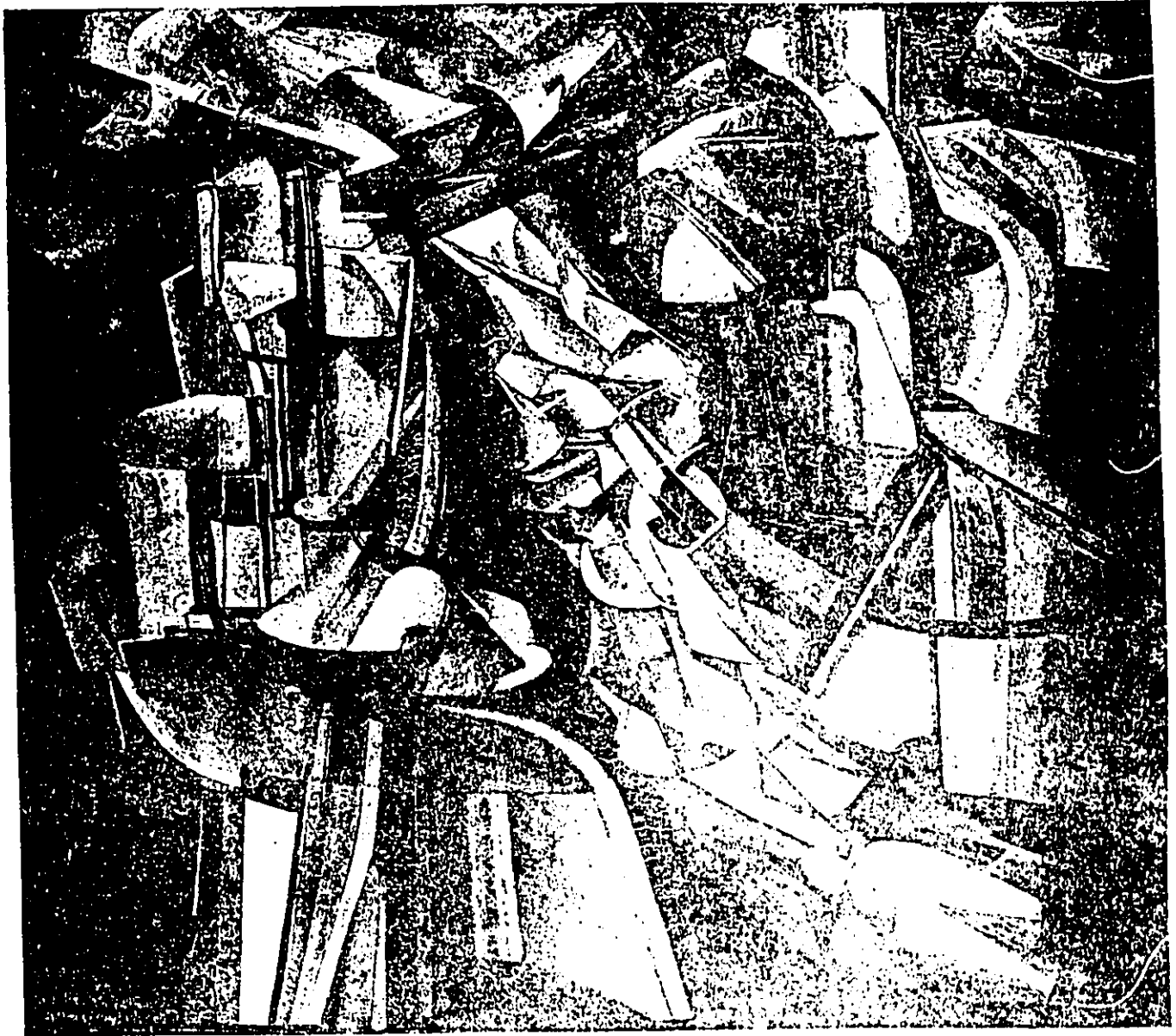
Annexe 3: Fontaine (1917)



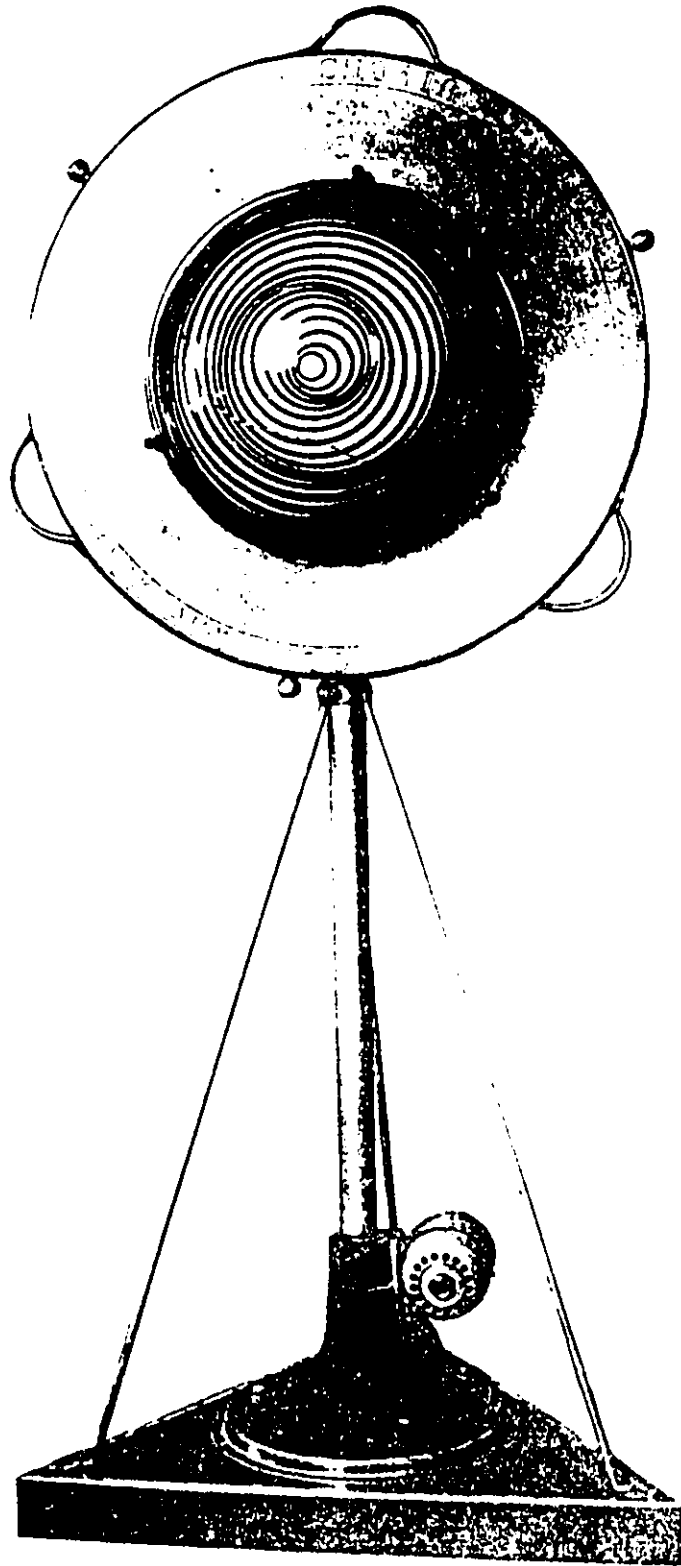
Annexe 4: Étant donnés: 1- la chute d'eau 2- le gaz d'éclairage (1966)



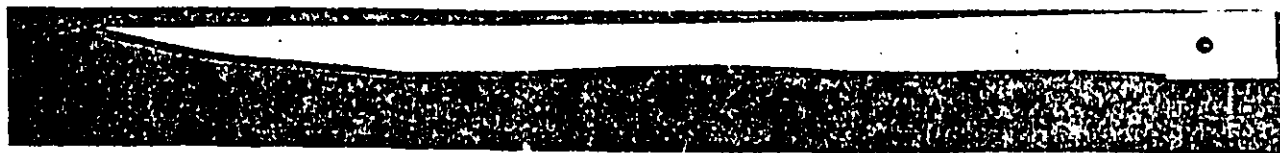
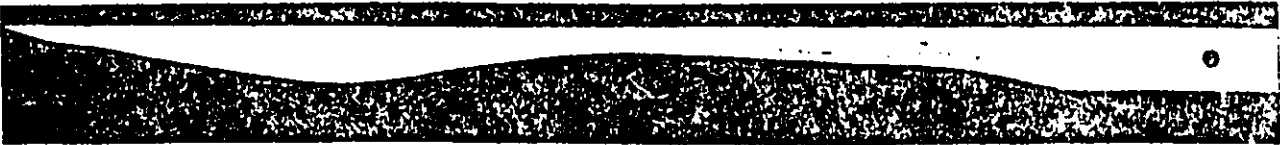
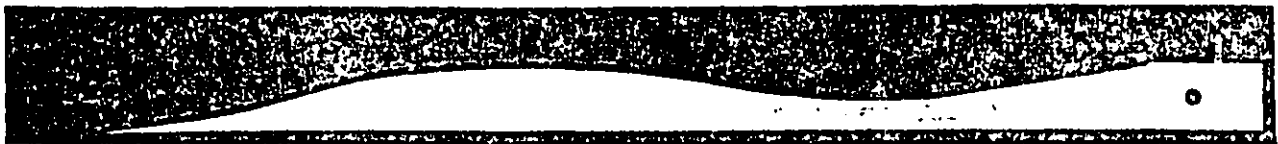
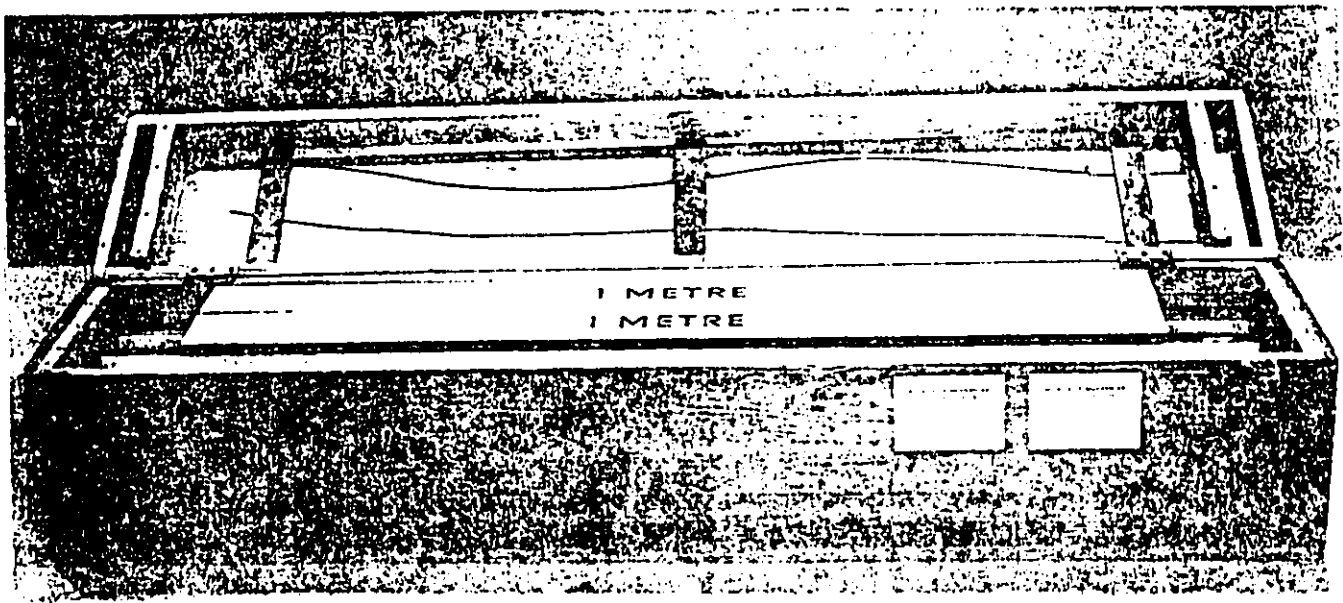
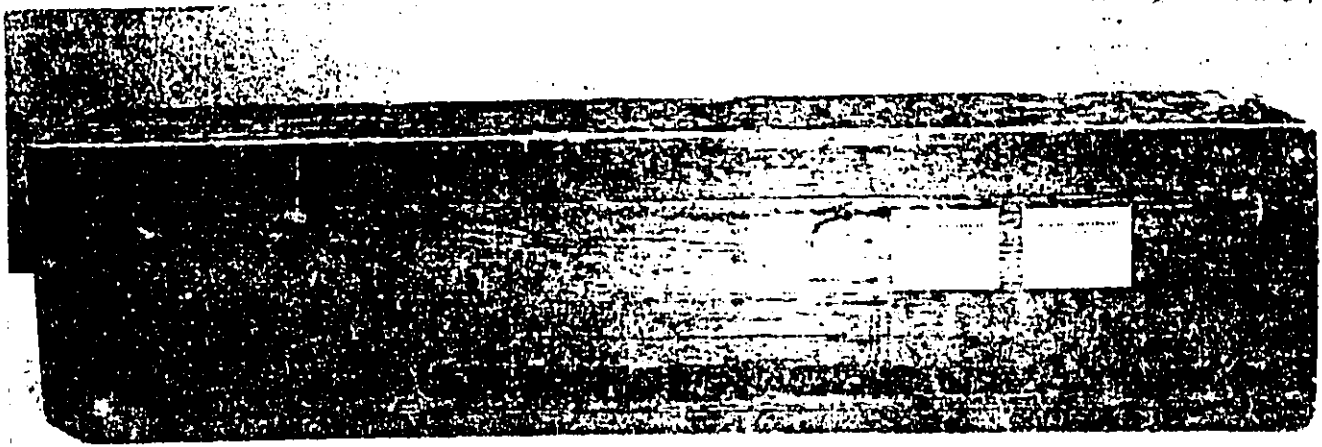
Annexe 5: A propos de jeune sœur (1911)



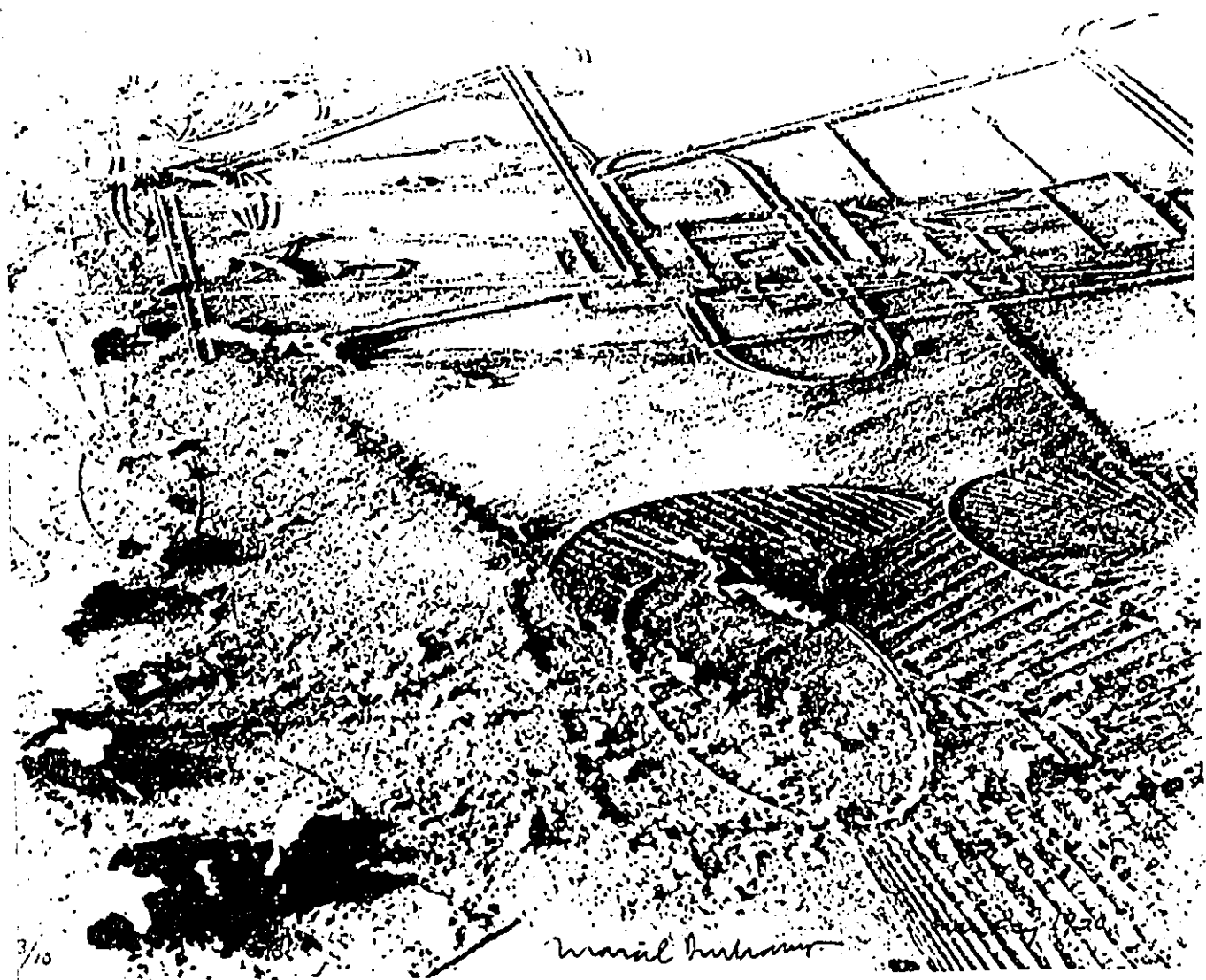
Annexe 6: Le Roi et la reine entourés de nus vites (1912)



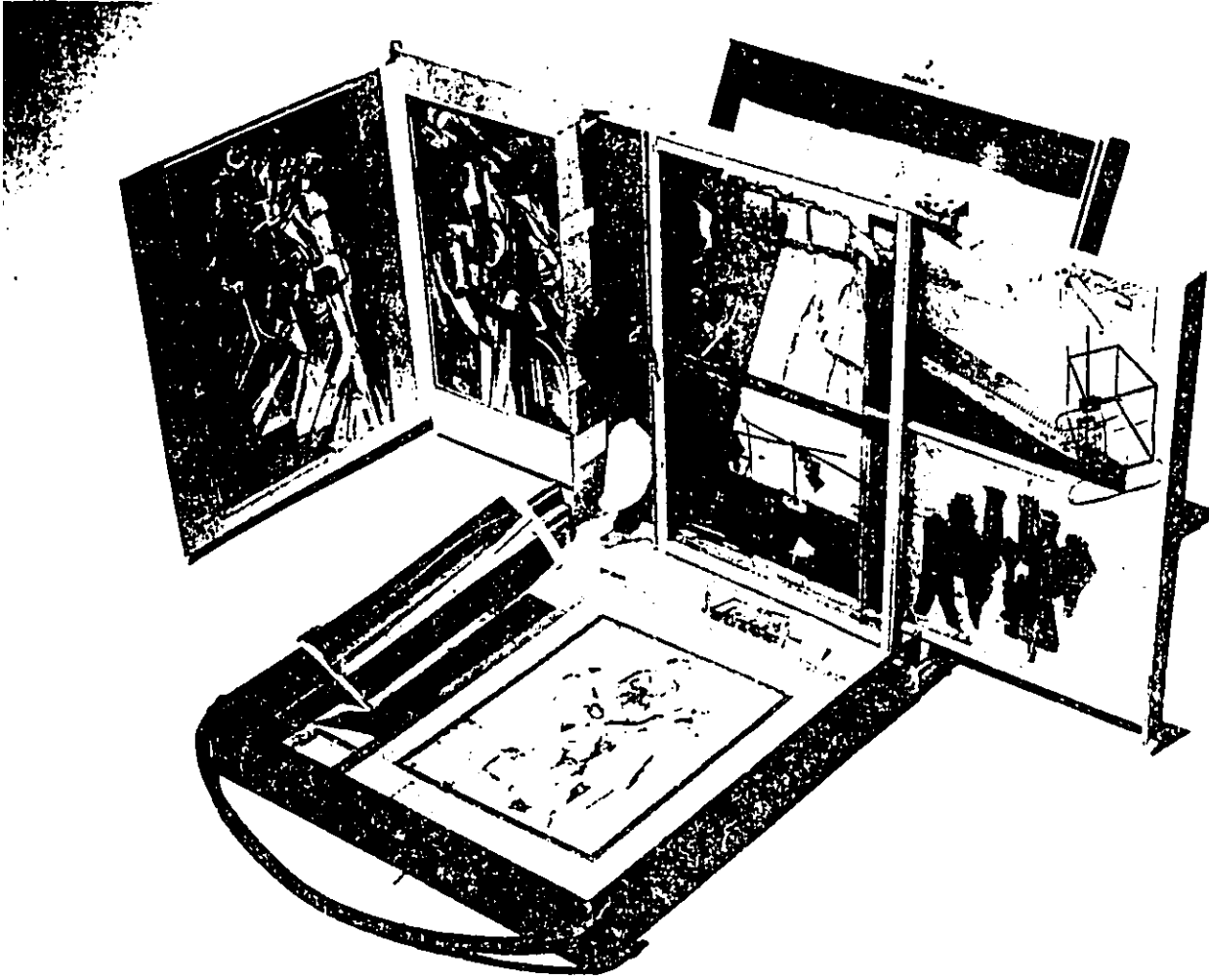
Annexe 7: Rotative demi-sphère (Optique de précision) (1925)



Annexe 8: Trois Stoppages-étalons (1913-1914)



Annexe 9: Élevage de poussière (1920)



Annexe 10: La Boîte-en-valise (1941)