

Marcel Duchamp avec sa pensée du dehors¹⁾

KITAYAMA Kenji

Marcel Duchamp (1887–1968) est un auteur très connu du ready-made *La Fontaine* (1917), œuvre d'art qu'il fit d'un urinoir américain, et aussi celui du Grand Verre, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915–1923). Le ready-made est très souvent cité pour discuter l'art rendu quotidien ou la quotidienneté rendue artistique dans le contexte de l'art contemporain. D'ailleurs, le Grand Verre n'est pas encore bien défini ni bien estimé²⁾. En général, les œuvres de Duchamp sont composées de suite de ready-mades et de celle du Grand Verre avec ses études. Mais un artiste fait-il les deux suites d'œuvres les unes indifférentes aux autres ? Ne pourrait-on pas retrouver quelque chose de commun entre les deux suites ? Dans le contexte de l'histoire de l'art, on s'acharne à chercher ou trouver des relations de formes et/ou de couleurs ou celles d'influences entre œuvres, tandis que dans l'esthétique, on essaie de ré-analyser ou redéfinir l'art lui-même ou l'art dans l'institution des beaux-arts. Or, depuis l'événement du refus de l'exposition de *Nu descendant un escalier no. 2* (1912) au XXVIII^e salon des Indépendants (20 mars–16 mai), Duchamp chercha une autre possibilité de son art par exemple dans les tentatives de Raymond Roussel, art détaché de la peinture exclusivement rétinienne, consacrée au plaisir de la rétine. Et pour son nouvel art, il commença par prendre des notes. Faudrait-il donc retrouver un fil unissant les deux suites duchampiennes ? Et aussi faudrait-il donc se demander ce qu'il pourrait être pour Duchamp ?

1. *Nu descendant un Escalier no. 2* refusé et la rencontre de Raymond Roussel

L'événement du refus de l'exposition de *Nu descendant un escalier no. 2* était celui où ce tableau soumis au Salon des Indépendants fut refusé par le comité de placement. Ce Salon ne refusait pas les œuvres proposées en général. Ses frères lui demandèrent de changer de titre et les collègues à Puteaux comme Gleize et Metzinger auraient considéré le titre comme une boutade contre leur cubisme et détesté le titre en croyant que le nu ne descend jamais l'escalier. Même les avant-gardistes comme ceux-ci ne doutaient jamais les institutions artistiques déjà faites elles-mêmes. Pour lui, ce tableau sans ce titre n'aurait rien valu. Duchamp fut en effet mis en colère, en sachant que les cubistes ignoraient que le titre duchampien est aussi important que la toile duchampienne et qu'ils firent prévaloir leur théorie cubiste ou les institutions artistiques, inconsciemment intériorisées chez eux. Les choix que Duchamp devait faire, c'était de rompre avec l'art ou de rompre avec les institutions artistiques. Il finit par abandonner les choix. Parce que ses recherches d'une nouvelle possibilité artistique en dehors des institutions artistiques déjà existantes devaient accompagner celles en dehors de l'art déjà existant. Pendant ce temps, en mai ou en juin, l'assistance de Duchamp à la représentation d'une pièce de Raymond Roussel (1877-1933) le délivra de son impasse artistique. « C'était formidable »³⁾, dit-il. C'est les *Impressions d'Afrique* qu'il a vues, pièce où la scène est pleine d'hommes et d'animaux de talents inouïs et bizarres. D'après les photos de la scène, ce n'était qu'étrange ou bizarre⁴⁾. Duchamp fut stupéfait de la liberté roussellienne de créer une profusion de figures étrangères ou bizarres hors de la tradition littéraire (figures nées de combinaisons homophoniques de mots-calembours-procédés rousselliens), figures à récits, figures vraisemblabilisées par les récits correspondants. Il dit dans les entretiens avec Pierre Cabanne (1966) : « C'était formidable. Il y avait sur la scène un mannequin et un serpent qui bougeait un petit peu, c'était absolument la folie de l'insolite »⁵⁾. En

lisant son roman *Impressions d'Afrique*, il fut encore foudroyé de savoir qu'il est fondé sur une analyse philologique du langage à partir d'un incroyable réseau de calembours. Il écrit dans «Propos» (1945) : «Roussel aussi suscita mon enthousiasme d'alors. Je l'admire parce qu'il apportait quelque chose que je n'avais jamais vu. Cela seul peut tirer de mon être le plus profond un sentiment d'admiration»⁶⁾. Cette admiration est extraordinaire. Car Roussel lui révéla avec leurs propres récits certaines de ses figures bizarres, libres de toute contrainte et indifférentes aux figures artistiques déjà existantes. Roussel prêta un secours à Duchamp dérouté. «C'est Roussel qui, fondamentalement, fut responsable de mon Grand verre, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Ce furent ses *Impressions d'Afrique* qui m'indiquèrent dans ses grandes lignes la démarche à adopter. Cette pièce que je vis en compagnie d'Apollinaire m'aida énormément dans l'un des aspects de mon expression»⁷⁾, écrit-il.

Quel est le roman *Impressions d'Afrique* (1909)⁸⁾. Roussel l'écrivit, employant l'écriture décrivant et l'écriture racontant l'une après l'autre. La première partie des *Impressions d'Afrique* est consacrée à la description aussi détaillée de la place des Trophées et ses alentours, dans un pays impérial et royal à la région équatoriale. La place est remplie de tableaux en rouleaux et de miniatures bizarres, de costumes et de conduites perverses, de fêtes insolites et d'exécutions extraordinaires, de tours géniaux par des hommes ou des animaux comme on en verrait dans une baraque de forains, de scènes impensables de chanteurs et d'acteurs, de danses qui nous font rire, d'opérations miraculeuses pour le rétablissement de la vue et de la mémoire, de machines impossibles, automates à découvrir des pierres précieuses, à peindre ou à tisser des images voulues, de tableaux super-réalistes ou de sculptures fantastiques sur la surface d'une rivière, dans un bloc de fumée ou sous une forme de feu d'artifice, d'aventures surhumaines d'un garçon dans le fond d'une rivière et de la découverte d'une plante aquatique mimétique... Ces objets-scènes sont autant de merveilles et de stupéfactions sans références réelles. Et la deuxième

partie est consacrée à l'écriture racontante, destinée à vraisemblabiliser les objets-scènes dans des contes de leurs origines ou de leurs vicissitudes (origines des blancs qui, naufragés près du pays et captifs, assistent au couronnement impérial et royal comme personnages de talent ou de génie avec des animaux domestiqués, vicissitudes des indigènes), que les lecteurs pourront comprendre comme nouveau type de roman. Or, comment Roussel créa-t-il une telle profusion de figures étrangères ou bizarres ?

2. La littérature et son dehors avec l'écriture roussellienne

Raymond Roussel était presque incompris de son vivant. Toutes ses publications de livres et toutes ses représentations étaient à ses frais. Pour gagner plus de lecteurs et avoir un peu d'épanouissement à l'endroit de ses livres, il écrivit *Comment j'ai écrit certains de mes livres*⁹⁾ comme livre posthume. Il y dévoile ses propres procédés d'écriture avec ses textes comme références, son curriculum vitæ littéraire et les citations documentaires.

Selon *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, il choisissait deux mots presque semblables comme *billard* et *pillard*, et il y ajoutait «des mots pareils mais pris dans deux sens différents»¹⁰⁾ et puis les deux phrases qu'il obtint furent celles-ci : 1. Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard / 2. Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard. Il écrivit un conte «Parmi les noirs»¹¹⁾, commençant avec la première phrase et finissant avec la deuxième phrase. Or, pourquoi choisissait-il les mots *billard* et *pillard* ? Il eut écrit plus de trente mille vers pendant moins de dix ans. C'est comme s'il avait toujours nagé ou habité dans un immense réservoir d'écritures descriptives avec des rimes et des mots accouplés. Il aurait eu la grande facilité de prendre le mot *billard* dans le début de *La Doublure*¹²⁾, son premier roman en presque 2000 vers, pour accoupler les mots *billard* et *pillard*. Alors, qu'est-ce que le conte «Parmi les noirs» ? La phrase initiale «Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard» débute ce conte. Elle est un rébus que

le héros «je» a inventé. Personne ne peut le deviner. Balancier, non plus. C'est un jeune dramaturge et romancier de promesse. Il vient d'écrire le livre *Parmi les noirs*, dont les grandes lignes sont les suivantes : un capitaine Compas, dont le bateau a été échoué sur une grève, a été capturé par un chef des nègres très cruel et accompagné sa bande avant l'arrivée de son rançon. Ses lettres à sa femme sur les actions de la bande sont ce qu'indique le titre «Parmi les noirs». Et on revient à la même scène du rébus à deviner. Celui-ci était la réponse à la question : qu'est-ce que l'ouvrage le plus émotionnel de cette année ? La réponse en rébus est indiquée par «Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard», et le rébus résolu, elle est la suivante : «Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard», c'est-à-dire le livre *Parmi les noirs*. C'est le conte d'un jeu. Mais, en réalité, il profite de structures typiques de récits très connus au XIXe siècle dont la séparation forcée des membres de famille et leur retrouvailles après les vicissitudes, l'enlèvement d'un occident demandant un rançon et sa libération contre rançon. Mais il n'est pas tout de même comme les récits-romans qui ont pour allégories les problèmes modernes dont la vie moderne, la réalité moderne, l'individu avec la société, la liberté contre l'obligation, la richesse contre la pauvreté, l'Occident contre l'Orient, la vérité humaine, etc. Le conte «Parmi les noirs» ne donne pas de sens à son récit mais de l'importance au jeu linguistique roussellien, jeu auto-référentiel où le conte lui-même profite d'une structure de récit pour éclaircir celle de jeu linguistique. Comme il devinait le secret des procédés rousselliens, Duchamp en dit : «son jeu de mots avait un sens caché, mais pas au sens mallarméen ou rimbaldien, c'est une obscurité d'un autre ordre.»¹³⁾ Après «Parmi les noirs», il écrivit le livre *Impressions d'Afrique* (1909) avec des centaines de mots accouplés d'après ses procédés, et l'adapta pour ses représentations : comme on l'a dit, son espace littéraire et ses scènes de théâtre étaient pleins de figures inouïes. Ces figures sont nées de la comparaison des homophones comme celle billard / pillard. Un autre exemple ; la comparaison «J'ai du bon tabac dans ma tabatière / Jade tube onde aubade en mat à basse

tierce» fait naître le conte «Le poète et la Moresque»¹⁴). En d'autres termes, un ou des mots un peu déplacés font apparaître des figures invisibles ou inouïes. On peut dire plutôt que les autres sens (figures) que les sens (figures) nés des premiers mots apparaissent. Les textes rousselliens se composent de figures d'autre. Une telle littérature avait-elle jamais existé ? Les idées reçues littéraires ne reconnaîtraient jamais la littérature roussellienne. Celle-ci se situe en dehors de la littérature traditionnelle ou de la littérature même. On dit souvent qu'elle est donc difficile à comprendre. Car on n'a ni termes ni contextes pour l'interpréter. Roussel lui-même l'aurait su. C'est ainsi qu'il laissa comme fil conducteur *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Mais Duchamp ne devait pas lire à l'avance *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, en comprenant le livre *Impressions d'Afrique*. En le lisant soigneusement, il aurait été ravi de retrouver une profusion de calembours, puisqu'il était aussi un grand amateur de calembours ironiques.

3. Duchamp avec ses notes

Duchamp, attaché aux recherches linguistiques dans le domaine artistique comme Roussel le faisait, commença à prendre des notes pour une nouvelle tentative en poursuivant ses recherches d'images non rétinien. C'était le déplacement des images dynamiques et intellectuelles des échecs aux conflits érotiques entre le roi et la reine des échecs et enfin à ceux entre la Mariée et les (ses) célibataires, ce qui est un autre déplacement, celui de la visibilité à l'invisibilité ou à la visibilité où s'intériorise l'invisibilité. En travaillant à la bibliothèque Sainte-Geneviève pour quitter définitivement le monde des beaux-arts actuel en France, il s'appliqua à remettre en examen les techniques artistiques et à suivre des études pour une nouvelle tentative : celles de la perspective linéaire, du déplacement entre les dimensions, de la transcription de l'espace à trois dimensions à celui à deux dimensions, des couleurs, etc. La note de 1912 semble la première : par exemple, «1912 / La machine à 5 cœurs, l'enfant pur, de nickel et de platine,

doivent dominer la route Jura-Paris.»¹⁵⁾ La route devient finalement une droite à une dimension (idéale), «qui trouve son trou vers l'infini dans l'enfant-phare.» «La matière de la route Jura-Paris sera le bois qui m'apparaît comme la traduction affective du silex effrité.»¹⁶⁾ «Dimensions=Plans»¹⁷⁾, «tableau de charnière»¹⁸⁾, «à introduire dans le Pendu femelle.»¹⁹⁾ Est-ce qu'il y eut jamais un tableau d'une telle conception ? Tout à fait isolé des motifs traditionnels, négligeant même la possibilité de sa réalisation, il s'avance de plus en plus dehors avec une seule motivation. Pour les tableaux qui avaient pour modèle la voiture automobile, Luigi Russolo (1885-1947) en fit un : *Dynamisme d'une auto* (1912-13). Il s'y agit de quelques instants dynamiques d'une auto. Par contre, Duchamp s'élançait vers un domaine de l'infini, domaine invisible du dehors. En effet, là se retrouverait une idée conduisant à celle de son futur Grand Verre. Car les «Dimensions=Plans» seront le haut, la partie supérieure (ce qui représente dans l'espace à deux dimensions la Mariée à trois dimensions à laquelle se transcrit la Mariée dans l'espace à quatre dimensions) et le bas, la partie inférieure (ce qui représente sur le plan à deux dimensions les Célibataires à trois dimensions), le tableau se renommera donc retard en verre, la charnière sera un paroi séparant les deux parties (charnière immobile), le Pendu femelle sera élaboré, fondé sur les dessins-tableau (de la Reine d'échecs à la Mariée, de la Mariée au Pendu femelle). La *Boîte de 1914* suivit les notes de 1912, semble-t-il. Cette *Boîte* est composée des reproductions de 16 notes manuscrites et d'un dessin en 5 exemplaires²⁰⁾, contrecollés sur du carton. L'ensemble est réuni dans des boîtes de plaques photographiques (A. Lumière & ses fils, Lumière & Jouglà, Kodak, Guilleminot). Le nombre d'exemplaires semble pour les lecteurs ou spectateurs très limités mais plus de trois reproductions en valaient une infinité pour Duchamp (il dit dans les entretiens avec Pierre Cabanne : «Pour moi, le chiffre 3 a une importance mais pas du tout du point de vue ésotérique, simplement du point de vue numération : un c'est l'unité, deux c'est le double, la dualité, et trois, c'est le reste. Dès que vous avez approché le mot trois, vous auriez trois millions, c'est la

même chose que trois.»²¹⁾ Mais personne ne le savait pas. Cette *Boîte* sera reproduite dans le *MARCHAND du SEL*, édité par Michel Sanouillet en 1958²²⁾, pour la laisser connaître au public. Les notes de la *Boîte* sont celles qui changeront profondément la relation d'une peinture avec son objet, relation traditionnellement admise. Par exemple, qui jamais aurait eu l'idée de «faire un tableau : de hasard heureux ou malheureux (veine ou déveine)»²³⁾ ? Personne. Parce que tous les tableaux étaient des créations conscientes et nécessaires, pas fortuites et que leur créateurs-peintres devaient toujours expliquer leurs motifs, touches et compositions. Le tableau de hasard n'existait jamais dans le cadre des tableaux déjà existants. Une autre note qui remettra en examen profondément la relation d'une peinture avec son objet : «La *perspective linéaire* est un bon moyen pour *représenter diversement* des égalités ; c'est-à-dire que l'équivalent, le semblable (homothétique) et l'égal se confondent, en symétrie perspective.»²⁴⁾ Comme la note nous le montre, Duchamp se demande ce qu'est la perspective traditionnellement admise, en la considérant comme un de ses problèmes intrinsèques, quoiqu'elle ait négligée ou déformée. Car selon lui, la perspective rend invisibles les écarts minuscules entre les détails d'un objet ou les intériorise en transcrivant l'objet dans l'espace à trois dimensions à celui dans l'espace à deux dimensions, et la perspective linéaire suppose l'intériorisation ou l'invisibilisation des écarts. En inversant la perspective linéaire duchampienne pour manifester les écarts minuscules ou pour les annoncer entre un objet dans l'espace à trois dimensions et son objet transmis dans l'espace à deux dimensions, on ne peut plus identifier les objets en question, en laisse apparaître les deux apparences d'un objet (cette idée conduira à celle d'inframince, retrouvée dans les notes inédites avant sa mort.²⁵⁾) Donc, Duchamp note aussi dans la *Boîte de 1914* : «--- Si un fil droit horizontal 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 chacun à chacun sont une reconstitution *approchée* de

l'unité de longueur.»²⁶⁾ Or, le fil droit horizontal d'un mètre de hauteur est bien comme un article tout fait, confectionné. L'article qui a intériorisé et invisibilisé les écarts minuscules dans son déplacement d'un espace à trois dimensions à celui à deux dimensions, n'est plus le même article mais un objet invisiblement écarté, un objet nouveau, un «readymade» duchampien pour ainsi dire. C'est ainsi qu'un urinoir tout fait en porcelaine signé R. Mutt et intitulé «Fontaine» sera un «readymade» duchampien. Ce sera un récit d'œuvres de nouvelle inspiration où un article tout fait, dont l'écart est intériorisé ou invisibilisé, devient une œuvre-«readymade» duchampien. Le readymade finira par être un archétype de l'art contemporain.

Duchamp continue d'énumérer des exemples sur de tels reconstitutions approchées ; constitués des 3 fils d'un mètre, «les 3 stppages étalons sont le mètre diminué.»²⁷⁾ Les étalons sont les mètres-étalons comme tout le monde le sait. Ce n'est pas un article tout fait et produit en série mais un article tout fait quand même. Les 3 stppages étalons, intériorisant un écart, deviennent quelque chose de nouveau, «readymade» duchampien. Il en va de même de la note «Vive ! les vêtements et la presse raquette.»²⁸⁾ La relation suggérée ici est en principe celle entre le moule et ses moulages (gaz), employée pour les machines célibataires du Grand verre²⁹⁾. Les fils tombants, les vêtements et la presse sont des moules dans le sens duchampien, parce que ces moules reconstituent (reproduisent) leurs moulages : les mètres diminués, les hommes enveloppés par les vêtements et une raquette. Les moulages pourraient être des «readymade» avec quelques écarts.

Personne n'avait jamais considéré la prise de notes comme sorte d'exécution de peintre ou d'artiste avant Duchamp. En ce sens, la note : «Arrhe est à art ce que merdre est à merde.»³⁰⁾ est auto-référentiel. On pourra la comprendre plus facilement quand on interprète comme notes les arrhes avant une exécution (une réalisation). Quant à «ce que merdre est à merde.», le mot merdre était celui provocant qui fut prononcé au lieu de merde à la représentation d'*Ubu roi* de Jarry en

1896. Il est comme un verbe à l'infinif (avec le titre duquel Duchamp publiera les autres notes en 1966 que celles de la *Boîte verte*), tandis que le mot merde est comme un verbe conjugué. Celui-là est comme notes-plans à réaliser, celui-ci est comme une exécution réalisée. En d'autres termes, note est à art ce que merdre est à merde. Les notes (moules) avec quelques écarts pourront ainsi se réaliser comme art (moulage). Et un article tout fait, qui intériorise quelques écarts comme avec un titre et une signature, pourra être un «readymade», œuvre d'art. La *Boîte de 1914* est donc une sorte d'arrhes (moules) pour les œuvres duchampiennes (moulages) et donnera une matrice de conception générale pour les activités duchampiennes, autrement dit l'unité minimale de récit duchampien.

4. L'érotisme rendu readymade

En 1934, Duchamp publia d'autres notes, notes mises en interrelation, que celles de la *Boîte de 1914*, en les mettant dans une boîte verte. Le titre est le même que celui du Grand Verre : *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*.³¹⁾ La *Boîte verte* comme publication est en effet un article tout fait. Et elle porte comme nom d'auteur ou nom d'éditeur Rose Sélavy, pseudonyme où il parodie la «rose, c'est la vie.» Comme le readymade la *Fontaine*, Duchamp voulait-il faire de la *Boîte verte* un readymade, en lui donnant le titre et le nom d'auteur pseudonyme ? Or, il dit qu'il voulait changer de vie. Voulait-il faire de sa vie un readymade ? Ou bien, voulait-il poser certains problèmes sur l'identité de l'auteur avec son œuvre : qui crée une œuvre ? C'est l'auteur réel ou l'auteur fictif ? Un auteur ne devrait-il pas changer de nom, en voulant une nouvelle œuvre écartée de son œuvre précédente ? S'il en est ainsi, les readymades comme la *Fontaine*, la *Boîte verte*, l'auteur rendu fictif ou autre seront-ils en dehors de leurs objets avant d'être readymades ?

Nous allons voir les détails du Grand Verre d'après la *Boîte verte*. En effet, ils sont faits à la main, mais les figures réalisées à partir des

notes sont comme celles de readymade. Par exemple, la partie inférieure des machines célibataires ; «le Cimetière des uniformes et livrées ou matrice d'Éros», «Moules mâliques» où se retrouvent le Prêtre, le livreur des grands magasins, le Gendarme, le Cuirassier, l'Agent de la paix, le Croque-mort, le Larbin. le chasseur de café, le chef de gare, elle représente une constance des uniformes et livrées. Comme le montre la *Boîte de 1914*, les 9 (8) Moules mâliques sont dans le domaine du readymade. Puisqu'à cette époque, les hommes portaient beaucoup plus souvent des uniformes et livrées comme des articles tout faits, celles-ci symbolisaient la masculinité et aussi des pronoms de célibataire masculin. On peut dire encore que Duchamp voulait faire du concept de célibataire tout fait un readymade conceptuel. Le chariot / traîneau / glissière, le moulin à eau en bas du Cimetière des uniformes et livrées est aussi un appareil tout fait. Et les gaz d'éclairage, déversés par les 9 (8) Moules mâliques, passant par les tubes capillaires que les 3 stoppages-étalon ont formés, par les tamis (dont les appareils-moteurs sont composés par les grands ciseaux, la baïonnette, la cravatte, la broyeuse de chocolat / les rouleaux, le châssis Louis XV, la bouteille de Bénédictine), par la barette-ventilateur, par les pentes ou plans d'écoulement (en forme de toboggan), par les 3 fracas-éclaboussures, par les témoins oculistes (tableaux d'oculiste), par le maneur de gravité, par les béliers de combat de boxe, vont rencontrer les 9 tirés. Tous les objets où les gaz passent constituent l'ensemble d'articles tout faits, que nous pourrions voir souvent dans la vie quotidienne. Par contre, le haut du Grand Verre est un peu plus compliqué : il est composé de l'arbre-type / machine à vapeur / moteur aux cylindres / squelette / pendu femelle / la Guêpe / cylindre-sexe, d'un réservoir à essence d'amour, d'un magnéto-désir, d'une boîte à Lettres (alphabet), d'Inscription du haut / voie lactée, des pistons de courant d'air, des 9 tirés, et du vêtement de la mariée etc.³²⁾ L'irréalité des formes visibles des appareils a pour cause ce qui représente dans l'espace à deux dimensions ce que la Mariée à quatre dimensions se projette dans l'espace à trois dimensions. Or, alors que l'appareil des célibataires a une apparence

d'articles tout faits, celui de la mariée montre son intérieur avec des aspects viscéraux sans apparence charnelle. Celui-là et celui-ci sont étrangers l'un à l'autre, autrement dit, dans une relation de l'un en dehors de l'autre. C'est comme la relation mutuellement indifférente d'un objet tout fait avec une inscription et/ou une signature ajoutées. D'ailleurs, les appellations des parties de la mariée suggèrent clairement la référence à des articles tout faits. Tout le Grand Verre est donc en quelque façon l'ensemble de readymades, parce que les articles ne sont plus comme tels, en changeant d'objet d'usage ou en se greffant à autre contexte, contexte inconnu en dehors des connus. Duchamp s'évade ainsi vers un extérieur, et introduit des objets d'extérieur dans l'intérieur de son œuvre comme pour extérioriser cet intérieur. Au début de la *Boîte verte*, la note suivante est mise : «I. NOTES MARGINALES / La MARIÉ MISE A NU PAR SES CELIBATAIRES, MÊME : pour écarter le tout fait, en série du tout trouvé. --- L'écart est une opération.»³³⁾ La MARIÉ MISE A NU PAR SES CELIBATAIRES, MÊME, c'est le Grand Verre, évidemment.

Le titre *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* est littéralement très érotique. En effet, quand on demanda à Duchamp ce qu'est le sujet du Grand Verre, il répondit qu'il est l'érotisme, en y ajoutant que c'est que tout le monde le partage. L'érotisme que tout le monde partage ne peut-il pas être un readymade conceptuel d'après l'idée de readymade duchampien ? Quand on regarde en détail le Grand Verre, on sait que l'érotisme en question est un érotisme mécanique et un érotisme échoué. Comme il y échoue, il se répète mécaniquement. Les échecs répétés sont des jeux érotiques. Il n'est donc plus un érotisme courant mais un érotisme un peu déplacé, c'est-à-dire un érotisme rendu readymade dans le récit duchampien. Tout ce que Duchamp voulait faire ici, était d'ailleurs peut-être la remise en examen de la perspective pour l'intériorisation ou l'invisibilisation d'un objet et son extériorisation ou sa visibilité avec l'introduction de l'érotisme comme récit banal, ce qui se concrétise sous forme de readymade.

5. Le readymade avec son ombre ou son extérieur

Pallalèlement à l'exécution du Grand Verre, Duchamp fit aussi des readymades. En 1913, il avait pour distraction de voir une roue de bicyclette mise sur un tabouret, la farouche en bas. Voir tourner la roue ou son ombre, c'était peut-être une distraction. Il n'avait aucune idée de readymades ni même de quelque chose d'autre. Mais une roue de bicyclette enlevée, un tabouret sont des articles tout faits. S'ils portaient un titre et une signature, ils seraient des readymades dans le sens duchampien. Car ils échappent à son propre contexte pour se greffer à celui de distraction, ce qui représentent plutôt un déplacement ou un écart artistique, autrement dit un extérieur intériorisé. La distraction n'est jamais une émotion esthétique mais une sorte de cache-cache d'écarts que produit le déplacement entre l'espace à trois dimensions et l'espace à deux dimensions.

Une roue de bicyclette mise sur un tabouret, la farouche en bas, avec son ombre est donc un readymade sans titre ni signature mais pas un readymade comme œuvre. En 1914, Duchamp acheta un sèche-bouteilles au BHV (appelé Bazar de l'Hôtel-de-Ville dans cette époque). Il mit une inscription sur le sèche-bouteilles pour la première fois. Mais quand il partit aux États-Unis, sa sœur et sa belle sœur le jetèrent aux ordures. Et il ne se souvint plus de cette inscription. Il ne dit rien de sa signature. C'est presque un readymade sans signature. S'il avait voulu l'exposer, il l'aurait signé. Ce serait donc un readymade comme œuvre. Car une inscription fait d'un article tout fait une autre chose où s'introduit un écart. Or, *Boîte-en-Valise* (1941) a une photo, prise par Man Ray, avec son ombre du Porte-bouteilles. Duchamp lui demanda-t-il de le faire ? Parce que le readymade a besoin de son ombre. Comme pour le prouver, il fit le tableau *Tu m'* (1918), où sont décrites les ombres d'une roue de bicyclette, d'un tire-bouchon et d'un porte-chapeau. Le tire-bouchon et le porte-chapeau étaient peut-être une distraction comme la roue de bicyclette, mais ils sont dignes de devenir

readymades, en projetant des ombres. Avec la pelle à neige à inscription et signature *In advance of the broken arm* (*En avance du bras cassé*), il commença à employer le mot readymade. Qu'est-ce que veut dire cette inscription ? Elle incite les spectateurs à la déchiffrer. Mais d'après Duchamp, elle ne signifie rien. Pourquoi Duchamp veut-il introduire une telle inscription insignifiante dans son readymade ? Comme il fait intervenir en tant que dehors les écarts intériorisés ou invisibilisés dans le déplacement de l'espace à trois dimensions à celui à deux dimensions, veut-il encore fait intervenir dans ses readymades ce qui est en dehors ³⁴⁾ ?

En 1916, il fit le readymade assisté *À Bruit secret*. C'est «une pelote de ficelle serrée entre deux plaques de laiton jointes par quatre longues vis» ³⁵⁾, où il laissa mettre quelque chose de sonnante, en gravant une inscription sur les laitons : sur la plaque supérieure, «P.G. .ECIDES DEBARRASSE. / LE D.ESRT.F. URNIS.ENT / AS HOW. V. R COR. ESPONDS ; sur la plaque inférieure, .IR CARE LONGSEA / F.NE, HEA., O.SQUE / TE.U S.ARP BAR AIN.» Qu'est-ce que signifie cette inscription ? Duchamp incite encore les spectateurs à la déchiffrer, en disant qu'il est très facile de bien ajouter des orthographes aux lancunes des textes anglais et français. Ils ont recours à la note concernant ce readymade : «4. READYMADES / ... / TIRELIRE (OU CONSERVES) / faire un readymade avec une boîte enfermant quelque chose irreconnaissable au son et souder la boîte. / Fait déjà dans le semi Readymade en plaques de cuivre et pelote de corde.» ³⁶⁾ Mais les spectateurs ne réussissent jamais à y compléter justement les lancunes, sans jamais comprendre cette inscription. L'inscription incompréhensible est un dehors pour eux. Un tel dehors est intériorisé ou invisibilisé dans le readymade assisté *À Bruit secret*. Duchamp aurait écrit la note après l'exécution du readymade assisté *À Bruit secret*. Pourquoi le semi Readymade ou le readymade assisté ? Il a modifié un peu son apparence.

Vers la même époque, il fit le readymade *Peigne*, avec sa signature, la date (Feb. 17 1916 11 A. M.) et une transcription sur la tranche en blanc : «3 OU 4 GOUTES DE HAUTEURS N'ONT RIEN A FAIRE

AVEC LA SAUVAGERIE.» Qu'est-ce que signifie cette inscription bizarre ? Les notes nous apprennent-elles quelque chose ? Celles du Grand Verre ; «23. PEIGNE / Classer les peignes par le nombre de leurs dents. / CRÉCELLE / Avec une sorte de peigne, en se servant de l'espace entre 2 dents comme élément, déterminer des rapports entre les 2 points extrêmes du peigne et de points intermédiaires (par les dents cassées) / (...) sep. 1915». ³⁷⁾ Duchamp veut-il ainsi constituer un espace en cube dans le vide, souhaitant qu'il «peigne» quelque chose dans le vide ? Est-ce une transcription du peigne-plan dans l'espace à deux dimensions au peigne-cube dans l'espace à trois dimensions ? Mais ce qui est plus remarquable, c'est la date de la note : «sep. 1915». Elle fut écrite avant l'exécution du ready-made *Peigne*. Celui-ci accompagne la date d'exécution : Feb. 17 1916 11 A. M. Duchamp gardait l'ordre d'un plan à sa réalisation. D'autre part, Duchamp aurait écrit la note après l'exécution du ready-made assisté *À Bruit secret*, à la même époque que le ready-made *Peigne*. Les notes de «4. READYMADES» auraient été écrites après l'exécution du ready-made *Peigne*. Cette exécution : Feb. 17 1916 11 A. M aurait fait écrire les notes de «4. READYMADES» par Duchamp. La note «PRÉCISER LES «READYMADES» » de «4. READYMADES» est donc la suivante : «En projetant pour un moment à venir (tel jour, telle date, telle minute), «d'inscrire un 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. / --- Incrire naturellement cette date, heure, minute, sur le ready-made comme renseignements. / Ainsi le côté exemplaire du ready-made.» ³⁸⁾ Alors, qu'est-ce que les spectateurs ont compris ? Pour quoi inscrire la date, heure, minute, sur le ready-made ? Pour quelques «renseignements». Mais de quoi ? De la date. Pourquoi un ready-made a-t-il besoin d'une date ? Est-ce parce que les spectateurs ont du retard au rendez-vous de la rencontre d'un ready-made ? Duchamp veut-il introduire un autre écart dans ses ready-made que l'inscription insignifiante ?

Dans la même année 1916, il introduisit de la souplesse dans le ready-made : *Pliant... de voyage*, un demi-siècle avant Claes Oldenburg (1929-) et Robert Morris (1931-). Quant aux articles tout faits modifiés ou non, il y a non seulement des choses inflexibles mais des choses flexibles comme la housse de machine à écrire Underwood. Il dit dans un entretien avec Harriet, Sidney et Caroll Janis : «pourquoi ne pas utiliser quelque chose de flexible comme une nouvelle forme --- une forme changeante, c'est pourquoi la housse de machine à écrire en est venue à exister.»³⁹⁾ La housse souple avec ses apparences changeantes ne projette-t-elle pas seulement ses ombres très variées comme une roue de bicyclette mais encore celles inattendues ? Les spectateurs ne peuvent-ils pas l'identifier en ne voyant que celles-ci ? Elles seraient toujours en dehors de celles d'origine au niveau de la vue. Ou bien la housse souple comme tous les articles tout faits intérioriserait quelque dehors avec ses ombres. Mais que signifie le titre : *Pliant... de voyage* ? Entre-t-il en concurrence avec le mot «Underwood» ? Les spectateurs ne peuvent jamais prendre son sens définitif, ils sont debout devant *Pliant... de voyage*, où est intériorisé ou invisibilisé le dehors au niveau du sens, qu'est l'absence d'un sens définitif. Or, la housse est une sorte de vêtement pour la machine à écrire, en nous incitant à nous rappeler la note «Vive ! les vêtements et la presse raquette», la relation moules-moulages avec un écart minuscule.

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

comité, démissionna avec Walter Arensberg qui l'achèterait. Duchamp dit dans les entretiens avec Cabanne : «la *Fontaine* a été simplement supprimée. J'étais dans le jury, mais je n'ai pas été consulté parce que les jurys ne savaient pas que c'était moi qui l'avait envoyé ; j'avais inscrit le nom de Mutt justement pour éviter des rapports avec des choses personnelles. *La Fontaine* a simplement été placée derrière une cloison. (...) Après l'exposition nous l'avons retrouvée derrière une cloison.»⁴⁰⁾ Le lendemain du vernissage, le comité directeur des Independents émit un communiqué de presse : ce n'est pas une œuvre d'art, selon quelque définition que ce soit.»⁴¹⁾ C'était le deuxième refus depuis *Nu descendant l'escalier no.2*. Mais pour cette fois, Duchamp retourna dans le no.2 de *The Blind Man* : «que M. Mutt fait la *Fontaine* de ses mains ou non, n'a pas d'importance. Il l'a CHOISI. Il a pris un article courant, l'a placé de telle sorte que sa signification utilitaire disparaisse sous le nouveau titre et le nouveau point de vue --- il a créé pour cet objet une nouvelle idée»⁴²⁾. Comme un critique d'art, il paraphrase plus facilement ses idées de ready-made dans un contexte artistique très duchampien, ce qui fera du monde de l'art américain un monde de l'art contemporain et aussi ce qui donnera la séparation d'une suite des études du Grand Verre et d'une suite des ready-mades, en faisant oublier les problèmes duchampiens de la perspective linéaire ou du déplacement entre les dimensions. Alors, Duchamp lui-même oubliat-il ces problèmes ? Au moins, la photographie de la *Fontaine* qu'il demanda à Alfred Stieglitz de prendre porte ses ombres. Même le ready-made la *Fontaine* ne reste-t-il pas encore dans le domaine des problèmes duchampiens ? D'ailleurs, l'introduction de la notion «non-utilitaire» dans le champ artistique fait apparaître aussi une qualité artistique, ce qui met l'opposition entre l'utilité et l'art dans un processus de la création artistique pour faire de la non-utilité un caractère artistique. Cette opposition ne comprend-elle pas une relation où l'utilité et l'art se mette l'un (e) en dehors de l'autre ?

En 1918, il fit le ready-made *Sculpture de voyage*, «Sculpture pliante et transportable constituée de rubans de caoutchouc découpés dans des

bonnets de bain.»⁴³⁾ C'est une «sculpture molle à la forme changeante et aléatoire»⁴⁴⁾, comme *Pliant... de voyage*. Le mot «aléatoire» pourrait dévoiler l'intention artistique de Duchamp. Car la forme changeante et aléatoire nous transporterait de la vue déjà connue à une vue inattendue, extérieure. Il voulait dépasser la frontière artistique pour se plonger dans un dehors. Et ce readymade en rubans de caoutchouc colorés et tremblants nous stimule mieux le tact et l'olfaction que la vue. Mais nous ne pouvons plus le toucher ni en humer l'odeur dans sa photographie. Parce qu'il détruisit l'original de lui-même au bout de quelques ans sans l'exposer. Duchamp voulait-il mettre ce tact et cette olfaction en dehors des spectateurs sans le leur laisser sentir ? Ou cette question n'est-elle pas pour un muséologue ? Or, pourquoi Duchamp emploie des rubans de caoutchouc découpés dans des bonnets de bain pour une sculpture ? Est-ce un défi au mythe artistique où une sculpture ne se fait pas de matière solide comme une pierre ? Duchamp aime beaucoup introduire quelque chose d'inattendu et d'extérieur en bouleversant les coutumes et le sens commun des Beaux-Arts.

En 1919, il fit le readymade *Air de Paris*, ampoule de verre de 50 cm³, «une petite fiole pharmaceutique, vidée de sérum qu'elle contenait, puis scellée de nouveau»⁴⁵⁾. C'est plutôt un cadeau pour les Arensberg qu'une œuvre. En effet, ce readymade projette des ombres déformées, mais il aurait été plutôt une distraction pour Duchamp comme la roue de bicyclette. Car il ne voulait pas l'exposer. Or, le titre nous évoque l'odeur parisienne. C'est une odeur invisible et pas puante. Elle est aussi en dehors des spectateurs. Le titre nous incite à l'imaginer.

En 1921, il fit le readymade assisté *Belle Haleine, Eau de Voilette*, bouteille de parfum avec étiquette dans une boîte ovale. Ce readymade assisté porte l'étiquette d'un photocollage réduit avec l'inscription-titre remplaçant Belle Hélène, Eau de toilette ou de violette et aussi un monogramme en majuscules comme signature R(r)ose Sélavy. Le photocollage suggère la relation de déplacement entre les dimensions. La bouteille mise dans une boîte ovale rappelle la note «Vive ! les vêtements et la presse raquette», et aussi la relation moules-moulanges

avec un écart minuscule. Et le nom d'auteur R(r)ose Sélavy comme pseudonyme impersonnalise son œuvre comme la *Fontaine*. En plus, en portant le pseudonyme, Duchamp se montre travesti en élégante du temps dans le photocollage. Veut-il faire d'un homme Duchamp un readymade humain ? Ou veut-il faire du concept d'homme un readymade humain ? Or, ce readymade fait une référence à l'olfaction comme le readymade *Air de Paris*. Mais c'est une odeur scellée. Elle est encore un dehors pour les spectateurs. Duchamp veut toujours cacher ce qu'il veut nous présenter ou exposer. Pourquoi ? Veut-il dire qu'il s'agit d'un dehors duchampien ?

En 1920, comme pour faire des readymades de la peinture, il fit le readymade *Fresh Widow*, «fenêtre miniature, bois peint en bleu en 8 carreaux de cuir ciré noir, sur une tablette de bois.»⁴⁶⁾ Est-ce un readymade ? Est-ce une œuvre créée comme un article tout fait ? Il ne s'agit pas de savoir si c'est un authentique article tout fait mais de déplacer ou modifier ce qu'on puisse considérer comme un article tout fait, commandé. C'est comme si le Grand Verre était conceptualisé comme le «*tout fait, en serie*»⁴⁷⁾. Que signifie *Fresh Widow* ? C'est «un jeu de mots sur «French Window», fenêtre à la française»⁴⁸⁾ et ce qui signifie quelque chose comme «Veuve joyeuse», d'où le noir. Or, pourquoi la fenêtre ? Parce que Duchamp veut faire de la «French Window» une fenêtre fermée, cachée, un dehors invisible. La fenêtre est en général un substitut de l'œuvre traditionnelle, qui met en cadre-fenêtre un objet décrit. Mais il n'y a plus d'œuvre traditionnelle chez lui. Et l'inscription *FRESH WIDOW COPYRIGHT ROSE SELAVY* représente quelque chose de caché, d'érotique que la Mariée devenue une femme aurait après la mort de son mari. Les spectateurs peuvent bien imaginer ce quelque chose de caché, d'érotique n'importe comment. Mais ils sont toujours en dehors.

En 1921 comme variation sur le thème de *Fresh Widow*, il fit *La Bagarre d'Austerlitz*, «fenêtre miniature, huile sur bois et verre»⁴⁹⁾, avec deux signatures en bas sur un côté, à la peinture blanche : Marcel Duchamp, en bas sur l'autre côté : Rose Sélavy. On sait que si la

fenêtre-verre de *La Bagarre d'Auterlitz* est une sorte de charnière (à deux dimensions) entre Marcel Duchamp-célibataire-voyant (à trois dimensions) et Rose Selavy-mariée-être vue (peut-être à quatre dimensions), ce readymade est aussi une autre version du Grand Verre et une version devancée de l'œuvre posthume *Étant donnés : 1° La chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage. 1946-1966*, dont la vieille porte en bois est identique à la fenêtre fermée de ce readymade dans le contexte duchampien. Duchamp dit dans un entretien avec Harriet, Sidney et Carroll Janis : «Je me suis servi de l'idée d'une fenêtre pour prendre un point de départ, comme... je me servirais d'un pinceau, ou me servirais d'une forme spécifique d'expression, à la façon dont la peinture en est un, un terme très spécifique, une conception très spécifique.»⁵⁰⁾ La fenêtre duchampienne est un appareil de voir un dehors invisible.

En 1921, Duchamp fit le readymade le plus assisté *Why not sneeze Rose Selavy ?*, cage à oiseaux en métal peint, cubes de marbre, thermomètre et os de seiche. C'est un readymade très étonnant aux niveaux visuel, tactile et cinesthésique. «On s'attend à un objet léger, alors qu'il est pesant.»⁵¹⁾ «Certains artistes contemporains comme Kovasvich œuvrent dans cette voie.»⁵²⁾ Or, que signifie *Why not sneeze Rose Selavy ?* D'après un récit que ce readymade nous inspire, les cubes de sucre ne peuvent pas faire éternuer à Rose Selavy. C'est normal, parce que l'éternuement est involontaire. Or, ils ne sont pas de sucre mais de marbre, en effet. On le sait, en les portant. Les cubes de marbre refroidissants doivent faire éternuer à Rose Selavy. Elle n'éternue pas tout de même. L'aspect visuel ne dit pas toujours de vérité. Alors, est-elle du côté visuel ou véridique ? Le côté visuel est celui des spectateurs, le véridique est celui de Rose Selavy. Car Rose Selavy est du côté d'être vue. Rose Selavy doit éternuer donc tout naturellement, comme le thermomètre indique cette froidure des marbres. Mais en réalité, elle n'éternue pas. Pourquoi ? C'est le titre, peut-être. Une bonne réponse ne sera jamais donnée, elle reste toujours en dehors. D'autre part, quel rôle l'os de seiche pour l'aiguïsement des becs joue-t-il dans le readymade ? Où est l'oiseau ? Est-il parti, en volant ? Ou bien est-il

invisible ? En voyant ce readymade, les spectateurs ne peuvent jamais entrer dans l'intérieur des relations en question en effet.

Cette suite des readymades nous posent des questions ou énigmes sans solution définitive, tandis qu'en cubes, dans l'espace à trois dimensions, elles projettent ses ombres intériorisant quelques écarts ou déplacements. Elle portent toujours un dehors.

Or, comment sont les readymades dans l'espace à deux dimensions sans ombres projetées avec leur inscription énigmatique ? En 1914, Duchamp fit le readymade rectifié *Pharmachie*, gouache sur une édition commerciale, tiré à trois exemplaires. Il y ajouta les trois touches de vert et de rouge pour obtenir un effet de relief par le procédé des anaglyphes. Il s'agit de rendre stéréoscopique un objet plan, ce qui est à l'inverse de la perspective linéaire. Cette fois-ci, pour les ombres qu'un readymade à trois dimensions projette, en intériorisant quelques écarts ou déplacements, elles se rendent invisibles. S'agit-il de l'invisibilisation ou de l'extériorisation d'un visible ? En 1916-17, il fit le readymade rectifié *Apollinère Enameled*, «crayon sur carton et plaque de zinc peinte»⁵³⁾ avec l'inscription : ANY ACT RED BY HER TEN OR EPERGNE, NEW YORK, U.S.A. C'est «un hommgae à Guillaume Apollinaire, qui devait mourir l'année suivante, et qui n'en sut rien, obtenu en changeant le lettrage d'une publicité pour les émaux Sapolin [Sapolin enamel].»⁵⁴⁾ Alors, que signifie *Apollinère Enameled* ou *Apollinaire émaillé* ? Comme toujours chez Duchamp, on ne trouve jamais de bonne solution. Et que signifie l'inscription : ANY ACT RED BY HER TEN OR EPERGNE, NEW YORK, U.S.A. ? Non plus. Dans ce readymade aussi, en ajoutant de sa main, «le reflet de la chevelure de la petite fille dans le miroir»⁵⁵⁾, il obtient un effet de relief par le procédé des anaglyphes. En réalité, ce reflet de la chevelure de la petite fille est bien déplacé. Est-ce pour agrandir l'effet de relief par le procédé des anaglyphes ? Ou bien pour souligner la mise en question du déplacement ? Ce qui est plus important dans le contexte duchampien, c'est le dernier cas. Or, pourquoi le reflet dans le miroir ? Duchamp en écrit dans la *Boîte de 1914* : «Faire une armoire à glace. / Faire cette

armoire à glace pour les tains.»⁵⁶⁾ Alors, pourquoi «Faire une armoire à glace. / Faire cette armoire à glace pour les tains» ? Il en écrit dans la *Boîte blanche* : «Aussi, pour le contenu à 4 dimensions : l'explication de Poincaré des continus à n-dimensions par la coupure des continus à n-1 dimensions n'est pas en défaut. Elle est, au contraire, confirmée et c'est même en s'appuyant sur cette explication qu'on peut justifier l'appellation de 4^e dimension donnée à ce continu d'images virtuelles dans lequel la coupure ne pourrait être obtenue que par l'objet type à 3 dimensions, considéré dans son *infini géométrique*. La réflexion (images virtuelles) dans une glace.»⁵⁷⁾ Alors, le reflet de la chevelure de la petite fille dans le miroir nous laisserait penser de la perspective à 3 dimensions pour projeter l'espace à 4 dimensions à celui à 3 dimensions. Il nous inciterait à imaginer la 4^e dimension invisible et en dehors de nous.

En 1919 en effervescence dadaïste, il fit le readymade *L.H.O.O.Q.*, crayon sur une reproduction de la *Joconde*, avec l'inscription : *L.H.O.O.Q.*, «Elle a chaud au cul.» C'est une sorte de mélange de readymade et d'iconoclaste dada. Mais pourquoi la *Joconde* ? Parce qu'elle «est devenue le symbole de l'art sacralisé et muséifié»⁵⁸⁾. Et parce que, «peu de temps après que Freud eut écrit *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* où il pose le problème de l'homosexualité de l'artiste, il en fait un travesti, avant de lui-même se déguiser en femme et de prendre l'identité de Rose Sélavy, au sexe indéterminé.»⁵⁹⁾ Les readymades dans l'espace à deux dimensions mettent en relief la pénétration d'un rajout manuel, autrement dit, d'un dehors dans les objets plans. Pour cette pénétration, le readymade *L.H.O.O.Q.*, même disparu, avec *L.H.O.O.Q. rasée* et *Mustache and Beard of L.H.O.O.Q.* nous fait rappeler *L.H.O.O.Q.* Ce dont il s'agit, ce n'est plus une image visible mais celle invisible et imaginable comme une image virtuelle, un visible invisible.

Comme le Grand Verre intériorise ou invisibilise des écarts ou des différences dans un déplacement entre l'espace à trois dimensions et celui à deux dimensions avec un récit érotique accessible, les readymades, en suggérant l'intériorisation ou l'invisibilisation dans un

même déplacement, remplacent le récit érotique par certains titres et/ou certains inscriptions énigmatiques et indéchiffrables. C'est que ce qui est intériorisé ou invisibilisé représente un dehors.

6. L'inframince avec un invisible ou inconnaissable.

Comme il s'agit d'écarts ou de différences dans un déplacement entre l'espace à trois dimensions et celui à deux dimensions avec un récit érotique ou des titres et/ou inscriptions, l'inframince que Duchamp aurait découvert après 1937 attire l'attention sur les écarts ou différences qui constituent un passage pour le déplacement entre l'espace à trois dimensions et celui à deux dimensions. En 1945, Duchamp publia la note d'infra-mince dans le numéro spécial de mars de la revue *View*, vol. V, no. 1, consacré à Marcel Duchamp, dont il exécuta la couverture (Une bouteille fumante portant en guise d'étiquette une feuille de son livret militaire) : «QUAND / LA FUMÉE DE TABAC / SENT AUSSI / DE LA BOUCHE / QUI L'EXHALE, / LES DEUX ODEURS / S'ÉPOUSENT PAR / INFRA-MANCE / Marcel Duchamp»⁶⁰). C'est un inframince visuel et olfactif. Car sous l'aspect visuel, la fumée est déjà indifférente à la bouche, mais toutes ses deux odeurs, celle de la fumée et celle de la bouche qui ne sont pas identiques sont unies par leur écart minuscule. En effet, il s'y agit d'écarts ou différences mais ce n'est pas exclusivement dans le domaine de la perspective linéaire mais dans celui où est inséré un inframince, un dehors pour la perspective linéaire. On peut trouver un tel inframince semblable dans d'autres domaines. Ce n'est pas un phénomène comme l'illustration d'une idée qui demande une suite de logiques, mais un phénomène qu'on ne nomme qu'inframince (la note 5 : « inframince (adject.) pas nom --- ne jamais en faire un substantif / L'œil fixe phénomène inframince»⁶¹). Pour mieux le comprendre, on va énumérer plusieurs notes des 46 NOTES concernantes laissées après sa mort. La note 1 : «Le possible impliquant le devenir --- le passage de l'un à l'autre a lieu dans l'infra mince»⁶²). Est-ce que le devenir ou la réalisation d'un projet a lieu par infra mince,

écart super-miniscule ? La note 1 aussi : «allégorie sur l'«oubli»⁶³⁾. Est-ce qu'il faut un autre monde ? On peut dire que l'oubli sera impliqué dans cet autre monde. Celui-ci n'est-il qu'un dehors ? La note 11 : «Séparation infra mince entre le bruit de *détonation* d'un fusil (très proche) et l'apparition de la balle sur la cible»⁶⁴⁾. Est-ce un infra mince auditif et visuel ? On peut dire que cet infra mince qui permet de distinguer le bruit de *détonation* d'un fusil et et l'apparition de la balle sur la cible. La note 4 : «La chaleur d'un siège (qui vient d'être quitté) est infra-mince.»⁶⁵⁾ Est-ce un inframince visuel et tactile ? C'est l'inframince qui permet la distinction entre l'existence et la non-existence, dehors pour celle-là. La note 37 : «Odeurs plus infra minces que les couleurs»⁶⁶⁾. Est-ce que l'odorat peut trouver un infra mince mieux que la vue ? Dans l'odorat, y a-t-il une distinction ou un déplacement entre les dimensions ? Ce dont il s'agit, c'est plutôt une relation entre l'odorat et la vue qu'une différence dans l'odorat. La note 35 : «Séparation infra-mince / 2 formes embouties dans le même moule (?) différent entre elles d'une valeur séparative infra mince / Tous les «identiques» aussi identiques qu'ils soient, (et plus ils sont identiques) se rapprochent de cette différence séparative infra mince.»⁶⁷⁾ C'est un infra mince visuel et intuitif. Plus la valeur séparative est inframince, plus la séparation infra-mince est soulignée.

L'inframince intervient ou fonctionne dans le passage d'un possible (moule) à son devenir (moulage). Plus concrètement, non seulement la vue mais d'autres perceptions avec l'intuition ou l'imagination y interviennent ou fonctionnent à leur seuil, dirait-on. On y remarque un défi duchampien à l'art moderne, qui a pour postulat de comprendre un objet en le voyant. En ironisant les limites de l'art visuel exclusif, comme générateur-arbitre pour l'Exposition Internationale du Surréalisme de Paris organisée par André Breton et Paul Eluard en 1938, Duchamp installa une «grotte dans laquelle sont suspendus, camouflant la verrière, mille deux cents sacs de charbon (il y avait dedans des papiers, des journaux qui faisaient du volume) au brasero (c'était un appareil électrique)»⁶⁸⁾, qui grille du café pour remplir cette grotte de son odeur.

Est-il exagéré de dire que sa tentative est de faire de la salle un ready-made par inframince olfactif ? En 1942, responsable de l'installation pour l'exposition «First Papers of Surrealism», Duchamp emmena «un mille (1850m) de ficelle pour créer une multitude de toiles d'araignées masquant aussi bien les fresques du plafond que les peintures exposées. C'est lui qui réalisa également la couverture, dont la page 1 est une photographie du mur d'un grange «avec l'impact de cinq coups de feu tirés par Duchamp»⁶⁹). C'est une allusion même à l'inframince auditif et visuel. Deux ans après, il fit un photomontage avec l'inframince déjà dit pour le numéro spécial de mars de la revue *View*, consacré à Marcel Duchamp, dont il exécuta la couverture (Une bouteille fumante portant en guise d'étiquette une feuille de son livret militaire, et projetant un nuage de fumée dans un ciel étoilé.) En 1947, participant à l'exposition «Le Surréalisme en 1947» (deuxième Exposition Internationale du Surréalisme), il demanda de faire tomber de la pluie sur des banquettes d'herbe artificielle et sur un billard dans la salle de la pluie, Le Labyrinthe, et réalisa, en collaboration avec Enrico Donati, «la couverture du catalogue dont l'édition de luxe ornée d'un sein en caoutchouc rehaussé à la gouache avec l'inscription *Prière de toucher*. Le premier cas peut être un phénomène par inframince visuel et auditif ; dans le deuxième cas, l'inframince tactile intervient dans le passage d'une moule à leurs moulages. l'inframince nous emporte toujours du monde visible et existant à d'autres mondes invisibles ou inexistantes, en dehors de nous. Duchamp veut-il détruire ou décomposer l'art moderne, ou bien rendre artistique quelque dehors saisissable par écart ou déplacement ou par inframince ?

7. En conclusion

Marcel Duchamp fait d'un objet déjà existant comme un article tout fait une œuvre duchampienne comme le Grand Verre ou les ready-mades, en y introduisant un écart invisible c'est-à-dire un dehors avec un récit érotique banal, et/ou en modifiant des apparences avec un

titre ou une inscription énigmatique racontante, c'est-à-dire un dehors intériorisé. Avec l'inframince, Duchamp nous fait percevoir l'écart même, ce qui est en dehors. Mais c'est un écart imperceptible mais imaginable, même un dehors intériorisé.

Or, pourquoi Duchamp met-il en examen l'invisible ou le dehors intériorisés dans ses œuvres ? Sa mise en examen a été nécessaire avec ses recherches de nouvelles activités artistiques à la suite de ses mises en question de l'histoire de l'art et des institutions artistiques s'attachant aux motifs, techniques et coutumes traditionnels. Duchamp est sorti tout de suite de l'histoire de l'art et des institutions artistiques, en prenant des notes et en employant des articles courants plus ou moins modernes tout faits mais il sait que toutes les activités artistiques répétées deviennent des institutions et que les institutions établies remettent toutes les activités anti-artistiques dans leur contextes valorisés, comme le montre la note de la *Boîte blanche À l'infinifitif* : «Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas «d'art» ? /.../ 1913»⁷⁰.

Alors, que faire ? Il faudrait introduire dans les activités artistiques ce que les institutions établies ne puissent pas remettre dans leur contextes valorisés : c'est exactement ce qui est en dehors de l'art. Autrement dit, c'est ce qui est invisible, en échappant à l'art déjà existant par écart ou déplacement, ou ce qui est dans un domaine langagier de narration insignifiante comme des jeux de mots. C'est ainsi que Duchamp publie la plupart des notes pour ne pas se laisser remettre ses œuvres dans le contexte traditionnel de l'histoire de l'art. Mais il ne veut pas publier toutes ses notes, comme il laisse inachevé son Grand Verre et insignifiants ses readymades. S'il publiait tous ses notes et œuvres, il serait auto-référentiel ou enfermé et s'auto-intoxiquerait. Ce serait une reproduction réduite d'où il veuille s'évader. Que faudra-t-il faire pour échapper à un tel paradoxe. Il faudra ce qui est inconnu ou en dehors. Mais qu'est-ce que le dehors ?

NOTES

- 1) Cet article remonte jusqu'à celui que je préparais pour notre recherche d'équipe sur le thème «la mémoire nationale et la narration d'autres», recherche subventionnée par l'Université Seijo. Mais j'en ai profité de la majeure partie pour l'intervention que j'ai faite comme professeur invité dans le séminaire de doctorat dirigé par Dominique Chateau à l'école doctorale Arts-plastique esthétique et science de l'art de l'Université Paris I (Panthéon-Sorbonne), le 30 octobre 2007. Et enfin l'article en question est revu, augmenté et recomposé d'après l'article d'origine et l'exposé pour l'intervention.
- 2) Pour comprendre une variété d'interprétations sur le Grand Verre. il faudrait voir mon article : «Voir, entendre, sentir et imaginer chez Marcel Duchamp», *Études de la culture européenne (Yoroppa Bunka Kenkyu)*, No. 27, mars, 2008. pp. 74-122.
- 3) Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu, entretiens avec Pierre Cabanne*, Pierre Belfond, Paris, p. 56.
- 4) Voir les photos entre les page 48-49 de *Bizarre*, numéro spécial Raymond Roussel, sous la direction de Jean Ferry, no. 34-35, 2e trimestre 1964.
- 5) *Ingénieur du temps perdu*, p. 56.
- 6) Marcel Duchamp, «Propos», *Duchamp du Signe, Ecrits*, réunis et présentés par Michel Sanouillet, Nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson, Flammarion, Paris, p. 173 ; «Propos» [la version anglaise], *Marchand du Sel, écrits de Marcel Duchamp*, réunis et présentés par Michel Sanouillet, Le Terrain vague, Paris, 1958, p.113 ; *Duchamp du Signe*, collection «Champs», Flammarion, 1994, p. 173.
- 7) «Propos», *Duchamp du Signe*, p. 173 ; *Marchand du Sel*, p.113-114 ; *Duchamp du Signe*, «Champs», 1994, p. 173.
- 8) «Impressions d'Afrique», *Le Gaulois du dimanche*, du 10 juillet au 13 novembre 1909 ; *Impressions d'Afrique*, Lemerre, 1910 ; Jean-Jacques Pauvert, 1963 ; Le Livre de poche, 1972 ; «Biblio». 1982.
- 9) Raymond Roussel, «Comment j'ai écrit certains de mes livre», précédé de «Documents sur Raymond Roussel», par Michel Leiris, *Nouvelle Revue française*, no.259, 1er avril 1935 ; *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Lemerre, Paris, 1935, suivi de «Citations documentaires», de «Textes de Grande Jeunesse ou Textes-génèse» et de «Documents pour servir de canevas» ; *Comment j'ai écrit certains de mes livre*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1963, suivi de «Citations documentaires», de «Textes de Grande Jeunesse ou Textes-génèse» et de «Documents pour servir de canevas» ;

- Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Union générale d'éditions, «10/18», précédé d'«avertissement» par Hubert Juin et suivi de «Citations documentaires», de «Textes de Grande Jeunesse ou Textes-génèse» et de «Documents pour servir de canevas».
- 10) *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Jean-Jacques Pauvert, p. 11.
 - 11) «Parmi les noirs», «Textes de Grande Jeunesse ou Textes-génèse», *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Jean-Jacques Pauvert, pp. 161-168.
 - 12) *La Doublure*, Lemerre, 1897 ; Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1966, p. 18 ; Bibliothèque nationale de France/Société Nouvelle des Éditions Pauvert-Fayard, Paris, 1994, p. 147.
 - 13) *Ingénieur du temps perdu*, p. 68.
 - 14) *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Jean-Jacques Pauvert, p. 20.
 - 15) *Duchamp du Signe*, p. 41 ; *Marchand du Sel*, p. 35.
 - 16) *Duchamp du Signe*, p. 42 ; *Marchand du Sel*, p. 36.
 - 17) *Duchamp du Signe*, p. 42 ; *Marchand du Sel*, p. 36.
 - 18) *Duchamp du Signe*, p. 42 ; *Marchand du Sel*, p. 36.
 - 19) *Duchamp du Signe*, p. 42 ; *Marchand du Sel*, p. 36.
 - 20) Selon Arturo Schwarz (*The complete works of Marcel Duchamp*, The third Revised and Expanded Edition, vol. 2, Delano Greenidge Editions, New York, 1997, p.599.), avant 1970 on savait qu'il y en avait trois, mais après la mort de Duchamp, on en a trouvé encore deux.
 - 21) Il dit dans les entretiens avec Pierre Cabanne : «Pour moi, le chiffre 3 a une importance mais pas du tout du point de vue ésotérique, simplement du point de vue numération : un c'est l'unité, deux c'est le double, la dualité, et trois, c'est le reste. Dès que vous avez approché le mot trois, vous auriez trois millions, c'est la même chose que trois.» *Ingénieur du temps perdu*, p. 78.
 - 22) *Duchamp du Signe*, p. 36 ; *Marchand du Sel*, p. 30.
 - 23) *Duchamp du Signe*, p. 37 ; *Marchand du Sel*, p. 33.
 - 24) *Duchamp du Signe*, p. 37 ; *Marchand du Sel*, p. 33.
 - 25) Marcel Duchamp, «Inframincés / 1-46», sans pagination, *Notes*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1980 ; Marcel Duchamp, «Inframincés», *Notes*, Flammarion, «Champs», Paris, 1999, pp. 1-36.
 - 26) *Duchamp du Signe*, p. 36 ; *Marchand du Sel*, p. 30.
 - 27) *Duchamp du Signe*, p. 36 ; *Marchand du Sel*, p. 30.
 - 28) *Duchamp du Signe*, p. 36 ; *Marchand du Sel*, p. 30.
 - 29) *Duchamp du Signe*, pp. 76-77. ; *Marchand du Sel*, pp. 69-70.
 - 30) *Duchamp du Signe*, p. 37 ; *Marchand du Sel*, p. 33.
 - 31) Éditions Rose Sélavy, 18, rue de la Paix, Paris. Il va sans dire qu'elles

n'existaient pas en réalité. Elles étaient fictives. Rose Sélavy est un anagramme de la «Rose, c'est la vie». Cacher son vrai nom, cela veut dire que ces notes ne se consacrent qu'à la vue du Grand verre, faisant disparaître leur auteur réel. Cette boîte fut tirée à 300. En général, le tirage était limité. Mais pour Duchamp, plus de trois en valaient une infinité (Cf. Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu*, p.78.) Ainsi, il voulait faire savoir ces notes aux lecteurs qui se soient intéressés au Grand verre.

- 32) Cf. *Duchamp du Signe*, pp. 39-102 ; *Marchand du Sel*, pp. 34-95.
- 33) Cf. *Duchamp du Signe*, p. 41 ; *Marchand du Sel*, pp. 34.
- 34) «À propos des "Ready-Mades"», *Duchamp du Signe*, p. 191. (*Marchand du Sel*, qui ne comprend pas «À propos des "Ready-Mades"») : «Une caractéristique importante : la courte phrase qu'à l'occasion j'inscrivais sur le *readymade*. / Cette phrase, au lieu de décrire l'objet comme l'aurait fait un titre, était destinée à emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales.»
- 35) Jean Clair, *MARCEL DUCHAMP, catalogue raisonné*, Centre national d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1977, p. 88.
- 36) *Duchamp du Signe*, p. 49 ; *Marchand du Sel*, p. 45.
- 37) *Duchamp du Signe*, p. 101 ; *Marchand du Sel*, p. 95.
- 38) *Duchamp du Signe*, p. 49 ; *Marchand du Sel*, p. 45.
- 39) *MARCEL DUCHAMP, catalogue raisonné*, p. 88.
- 40) *Ingénieur du temps perdu*, p. 93.
- 41) Marc Partouche, Marcel Duchamp, p. 55 ; *Marcel Duchamp, sa vie, même*, p. 72.
- 42) *THE BLIND MAN*, No.2, P. B.T, 33 west 67 street, New York, 1917, p. 5 ; Marc Partouche, *Marcel Duchamp*, p. 55 ; *Marcel Duchamp, sa vie, même*, p. 72-75 ; Calvin Tomkins, *DUCHAMP, A Biography*, Henry Holt and company. New York, 1996, p. 185. Mais on se demande encore si Duchamp écrivit ce texte en réalité.
- 43) *MARCEL DUCHAMP, catalogue raisonné*, p. 93.
- 44) *MARCEL DUCHAMP, catalogue raisonné*, p. 93.
- 45) *MARCEL DUCHAMP, catalogue raisonné*, p. 97.
- 46) *MARCEL DUCHAMP, catalogue raisonné*, p. 98.
- 47) *Duchamp du Signe*, p. 41 ; *Marchand du Sel*, p. 34.
- 48) *MARCEL DUCHAMP, catalogue raisonné*, p. 98.
- 49) *MARCEL DUCHAMP, catalogue raisonné*, p. 105.
- 50) *MARCEL DUCHAMP, catalogue raisonné*, p. 105.
- 51) *MARCEL DUCHAMP, catalogue raisonné*, p. 105.
- 52) *MARCEL DUCHAMP, catalogue raisonné*, p. 105. Jasper Jones aussi le fait comme «On s'attend à un objet léger, alors qu'il est pesant.»

- 53) *MARCEL DUCHAMP, catalogue raisonné*, p. 88.
- 54) *MARCEL DUCHAMP, catalogue raisonné*, p. 88.
- 55) *MARCEL DUCHAMP, catalogue raisonné*, p. 88.
- 56) *Duchamp du Signe*, p. 38 ; *Marchand du Sel*, p. 33.
- 57) *Duchamp du Signe*, p. 138.
- 58) *Duchamp du Signe*, p. 96.
- 59) *Duchamp du Signe*, p. 96.
- 60) «Imprimé en pleine page, en caractères variés», *Duchamp du Signe*, p. 274 ; *Marchand du Sel*, p. 198.
- 61) Marcel Duchamp, *Notes, inframince 5* (sans pagination), Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1980 ; Marcel Duchamp, *Notes*, Flammarion, «Champs», Paris, 1999, p. 21. .
- 62) *Notes, inframince 1*, Centre National ; *Notes*, «Champs», p. 21.
- 63) *Notes, inframince 1*, Centre National ; *Notes*, «Champs», p. 21.
- 64) *Notes, inframince 11*, Centre National ; *Notes*, «Champs», p. 22.
- 65) *Notes, inframince 11*, Centre National ; *Notes*, «Champs», p. 22.
- 66) *Notes, inframince 37*, Centre National ; *Notes*, «Champs», p. 34.
- 67) *Notes, inframince 35rv*, Centre National ; *Notes*, «Champs», p. 33.
- 68) Marc Partouche, *Marcel Duchamp*, Images en manœuvres Éditions, Marseille, 1991, p. 92 ; *Marc Partouche, Marcel Duchamp, sa vie, même*, éditions Al Dante, Paris, 2005 (La nouvelle édition revue, corrigée et augmentée), p. 124.
- 69) Marc Partouche, *Marcel Duchamp*, p. 97 ; Marc Partouche, *Marcel Duchamp, sa vie, même*, p. 129.
- 70) *Duchamp du Signe*, p. 105.