



Université de Malte

Faculté de Lettres

Département de Français

Mini-Mémoire de recherche

ABELA Lynn

LA RÉVOLUTION ARTISTIQUE ET
LITTÉRAIRE DE MARCEL DUCHAMP

Thèse dirigée par M. Richard SPITERI

Le 30 mai 2011



University of Malta
L-Universita' ta' Malta

University of Malta Library – Electronic Theses & Dissertations (ETD) Repository

The copyright of this thesis/dissertation belongs to the author. The author's rights in respect of this work are as defined by the Copyright Act (Chapter 415) of the Laws of Malta or as modified by any successive legislation.

Users may access this full-text thesis/dissertation and can make use of the information contained in accordance with the Copyright Act provided that the author must be properly acknowledged. Further distribution or reproduction in any format is prohibited without the prior permission of the copyright holder.

*À ma mère, Pauline et à mon père Andrew,
avec toute mon affection.*

Remerciements

Je voudrais remercier énormément Dr. R. Spiteri qui m'a guidé dans l'écriture de ce mini-mémoire et aussi tous les autres professeurs et le chef de département, le Chev. Prof. L. Seychell. En plus, je remercie ma famille qui m'a toujours soutenu et encouragé, en particulier ma mère qui m'a, depuis toujours, enseigné à aimer la littérature grâce à l'exemple qu'elle m'a donné. Pour conclure, je voudrais remercier tous mes amis, en particulier Christian-Lee Vella, et tous les autres gens qui m'ont aidé et encouragé pendant ces années, malheureusement je ne peux pas les mentionner tous parce que c'est une liste très longue, mais je voudrais leur montrer ma gratitude, et j'espère qu'ils savent que c'est aussi grâce à eux que je suis arrivée jusqu'à ici.

Introduction

Un homme qui avait des idées neuves et originales, un artiste qui s'est toujours maintenu hors des mouvements artistiques et qui a travaillé seul, un personnage qui a provoqué des énormes controverses par ses créations, et qui a toujours, malgré tout, retenu son allure d'indifférence et une vie tranquille, solitaire et sans argent. Marcel Duchamp, peintre, inventeur des readymades et écrivain, est un homme qui a bouleversé le monde artistique en y introduisant des éléments nouveaux et controversés qui déstabilisent les bases fondamentales du monde de l'art. Grâce à sa génialité et au fait qu'il a toujours cherché d'être différent de ses prédécesseurs et de ses contemporains, Marcel Duchamp a créé des œuvres qui jettent un défi au monde de l'art, et aussi à celui de la littérature.

Marcel Duchamp avoue qu'il n'a jamais voulu suivre les règles imposées par les autres en ce qui concerne l'art et la littérature¹, et pour cette raison, à la différence de beaucoup d'artistes, il n'a jamais copié aveuglement les autres artistes et écrivains, et il a pu inventer des créations nouvelles qui mettent en question les formules artistiques et littéraires auxquelles les autres artistes adhèrent. Dans ce travail, on va d'abord analyser la peinture de Marcel Duchamp et on va voir comment elle diffère de toute autre peinture, et quel est le défi qu'elle a jeté au monde de l'art. On va aussi voir comment Duchamp a intégré la science dans sa peinture et quelles places avaient le hasard et l'érotisme dans la création de ses tableaux. En plus, on va voir la raison pour laquelle Duchamp a voulu défier le monde artistique, et aussi ce qu'il pense de l'art et de l'artiste en général. Ensuite, on va parler des readymades et de quelques uns des autres inventions de Marcel Duchamp car tous ces objets contestent la définition de l'art et sont un manifeste explicite de la pensée de Duchamp. Encore une fois,

¹ CABANNE, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp*, trad. Ron Padgett, éd. Thames and Hudson Ltd, London, 1979 p.26

on va voir pourquoi Duchamp a inventé les readymades et quelle était sa philosophie derrière ces créations insolites. Enfin, on va analyser les écrits de Duchamp, avec lesquels il a défié aussi le monde littéraire, puisque l'originalité de Duchamp ne concerne pas seulement l'art mais aussi la littérature. On va analyser ses aphorismes, les titres de quelques uns de ses créations et aussi d'autres jeux de mots qu'il aimait créer, et on va aussi voir quel était son but derrière ses jeux de mots. Mais avant de commencer à aborder ces sujets, on va faire une petite introduction à propos de Marcel Duchamp pour pouvoir mieux comprendre ce personnage énigmatique et ainsi pouvoir comprendre mieux son art et son écriture.

Né en 1887 et mort en 1968, Duchamp a eu une vie assez longue, pleine de voyages (en particulier entre Paris et New York, qu'il aimait et où il a vécu pendant plusieurs années), privée presque totalement de travail, dans laquelle il a rencontré plusieurs personnages qui ont pu donner des descriptions vraisemblables de lui. Toutes les personnes qui l'ont rencontré sont d'accord à propos du fait que « Duchamp ne ressemble pas à un artiste² » car il reste « étrangement insensible aux nombreuses controverses provoquées par son travail ».

L'écrivain Henri-Pierre Roché (qui avait commencé à écrire un roman dont le personnage principal était une représentation de Marcel Duchamp, mais qu'il n'a jamais fini parce qu'il est mort avant de l'avoir terminé), a écrit que Duchamp est fait « de désintéressement de soi, d'ouverture à tout ce qui peut être neuf, de spontanéité, d'audace³ », et en effet cela se voit clairement dans ses œuvres grâce à leur originalité et à leur innovation, et aussi grâce aux controverses qu'elles ont créées. Henri-Pierre Roché écrit aussi que Duchamp « se promène à travers le monde comme un sorcier innocent, il trouve, provoque, invente des sources

² MARCADÉ, Bernard. *Marcel Duchamp; la vie à crédit*, éd. Flammarion, « Grandes Biographies », 2007 p.130

³ Henri-Pierre Roché cité dans *Ibid* p.157

nouvelles ⁴» et malgré tout il reste indifférent aux provocations qu'il cause. Tout cela fait de lui un personnage étrange, dont certains se méfiaient mais que beaucoup aimaient.

Le fait qu'il n'a pas travaillé est un autre aspect important de la vie de Duchamp, car ce fait reflète aussi sur ses œuvres. Duchamp avoue qu'il est un homme paresseux qui veut faire ce qu'il veut quand il le veut. Pour cette raison, il est contraire au travail, et il se targue « d'avoir célébré la paresse dans les arts⁵ » par ses créations, grâce au fait qu'il n'a jamais considéré peindre, écrire et faire des inventions comme son métier, mais il fait tout cela quand il en a envie et quand il a des idées à représenter. Par ailleurs, il n'aime pas les institutions, et cela explique le fait qu'il n'a jamais appartenu à aucun mouvement artistique. À propos des cubistes, par exemple, il affirme qu'ils sont seulement des « singes suivant le chef de file sans rien comprendre. Leur mot favori est discipline ⁶». Ces mots expriment l'amertume de Duchamp envers les cubistes, et aussi envers les institutions, ici d'une manière particulière envers les institutions artistiques.

Pendant toute sa vie, Duchamp a seulement cherché de vivre paisiblement et il n'a jamais voulu attirer l'attention des autres. Il est considéré comme étant une personne antisociale puisqu'il est « un homme qui parle peu en public et qui déteste se mettre en avant en société⁷ ». En effet, il s'est toujours tenu à l'écart des autres artistes et il n'a jamais été intéressé par la popularité. Effectivement, au moment que sa peinture a commencé à le rendre populaire il s'est arrêté de peindre, puisqu'il ne voulait jamais peindre pour gagner de l'argent; la peinture était pour lui une activité qu'il entamait pour s'amuser et pas un travail que le permettait de vivre, à la différence de plusieurs autres artistes. Son approche à l'art est

⁴ Henri-Pierre Roché cité dans *Ibid* p.420

⁵ *Ibid* p.490

⁶ *Ibid* p.128

⁷ *Ibid* p.42

« résolument individualiste⁸ » non seulement parce qu'il compte seulement sur ses propres forces pour faire de l'art, mais aussi parce qu'il invente des nouvelles notions à l'art et crée des choses inédites que personne n'avait pensé de créer avant lui.

Ces petits renseignements donnent une idée de qui était en réalité Marcel Duchamp, mais pour pouvoir vraiment connaître ce personnage on doit analyser ses œuvres, qui manifestent pleinement sa pensée et sa personnalité.

⁸ *ibid* p.73

Premier Chapitre :

La Peinture de Marcel Duchamp

INTRODUCTION

« Ce sont les regardeurs qui font les tableaux ⁹»

Marcel Duchamp

Marcel Duchamp est largement connu comme « le peintre qui refusait de peindre ». Il est considéré comme un personnage énigmatique pour diverses raisons, et décider de ne plus peindre à un âge très jeune est certainement une action de Duchamp que beaucoup ne comprennent pas. Marcel Duchamp ne se décrivait pas comme un artiste mais comme un « anartiste », car il n'est pas comme les autres peintres, et il regarde l'art d'une façon très différente. Jean Clair déclare en effet qu'en « jouant l'artiste contre l'Art ¹⁰ », Duchamp donne aux autres artistes la possibilité de recouvrer leur liberté et de ne pas être emprisonnés dans les divers mouvements artistiques et dans le marché de l'art. Il a dit, en effet, qu'il « ne veu[t] pas entrevoir une vie d'artiste en quête de gloire et d'argent ¹¹ », comme la plupart des autres peintres de son époque, car il ne voulait jamais arriver à avoir besoin de vendre ses toiles pour survivre. Effectivement, il s'est arrêté de peindre à l'âge très jeune de trente un ans, « au moment de ses plus grands triomphes en Amérique ¹² », selon Denis de Rougemont. Quand celui-ci lui demande pourquoi il a abandonné la peinture, Duchamp répond : « J'attends simplement d'avoir des idées », et dit qu'il n'a pas abandonné la peinture. « J'ai eu trente-trois idées, j'ai fait trente-trois tableaux. Je ne veux pas me copier, comme tous les autres. Vous comprenez, être peintre, c'est copier et multiplier les quelques idées qu'on a eues ici ou là ¹³ ». Pendant sa vie, Duchamp tente toujours de ne pas se répéter (« L'idée de répétition m'épouvante ¹⁴ »), et pour cette raison il dit qu'il n'est pas artiste et se déclare contre le marché de la peinture, qui encourage les artistes à se répéter : « Depuis la création

⁹ MARCADÉ, Bernard. *Marcel Duchamp; la vie à crédit*, éd. Flammarion, « Grandes Biographies », 2007, p.305

¹⁰ CLAIR, Jean. *Marcel Duchamp ou le Grand Fictif*, éd. Galilée, Paris, 1975, p.10

¹¹ Marcadé, *op. cit* p.109

¹² *Ibid* p.377

¹³ *Ibid*

¹⁴ *Ibid* p.331

d'un marché de la peinture, tout a été radicalement changé dans le domaine de l'art. Regardez comme ils produisent. Croyez-vous qu'ils aiment cela, et qu'ils ont du plaisir à peindre cinquante fois, cent fois la même chose ? Pas du tout, ils ne font même pas des tableaux, ils font des chèques ¹⁵ ». Cette citation montre très clairement la vue de Duchamp envers le marché de l'art et envers les artistes qui produisent des tableaux pour s'enrichir ; une chose que Duchamp n'a jamais faite. Selon lui, un peintre doit peindre pour s'amuser et pas pour gagner de l'argent; peindre ne doit pas être un métier. C'est pour cette raison peut-être qu'il a dit : « J'ai pris ma retraite d'artiste comme un homme d'affaires qui n'a jamais fait d'affaires ¹⁶ », car il n'a jamais fait des tableaux pour gagner de l'argent. Il se déclarait contre la vie d'artiste, car il « considère la peinture comme un moyen d'expression, et non comme un but. Un moyen d'expression entre bien d'autres et non pas un but destiné à remplir toute une vie ¹⁷ », ainsi il n'a pas hésité de ne plus peindre au moment qu'il a vu de n'avoir plus d'idées.

Une autre idée très connue et très discutée de Marcel Duchamp en ce qui regarde la peinture est son idée que « ce sont les regardeurs qui font les tableaux ». Il affirmait effectivement qu'un tableau n'est pas réellement fait par le peintre, mais il est fait par le public qui l'interprète et lui accorde ses faveurs. Il va jusqu'à déclarer qu'il donne à celui qui regarde autant d'importance qu'à celui qui fait la peinture, car c'est le public qui « établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur ¹⁸ », et c'est lui qui déchiffre et interprète l'œuvre, ajoutant en cette manière sa propre contribution à sa création. Cette idée dévalorise d'une certaine manière l'habileté de l'artiste qui crée la peinture, car en donnant le peintre et le spectateur la même importance dans la création d'une peinture, Duchamp anéantit le talent

¹⁵ *Ibid* p.337

¹⁶ *Ibid* p.467

¹⁷ DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*; Écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, éd. Flammarion, « Champs », Paris, 1975, p.183

¹⁸ *Ibid* p.189

de l'artiste qui fait le tableau. En d'autres mots, Duchamp croyait qu'enfin c'est ce que le public pense d'une œuvre qui compte, et pas ce que le peintre a véritablement voulu transmettre par son œuvre : « C'est cela le public. Il juge, et c'est son jugement qui fait la côte. C'est lui qui interprète l'interprète ¹⁹ ». C'est finalement le public qui assure la popularité d'un tel peintre et c'est lui qui décide quel tableau est bon et quel tableau ne l'est pas. L'idée que ce sont les spectateurs qui décident si une peinture est belle ou non se relie avec la notion du goût de Marcel Duchamp, à propos duquel il a des idées très claires, et laquelle on va étudier plus avant.

¹⁹ Marcadé, *op. cit* p.304

MOUVEMENTS ARTISTIQUES

Marcel Duchamp a souvent été désigné comme appartenant à divers mouvements artistiques ; il a été classifié comme étant cubiste, futuriste, il a été appelé « Dada's Daddy » et parfois on se réfère à lui aussi comme le fondateur du mouvement surréaliste. En réalité, Duchamp n'a jamais suivi ou était le chef d'aucun mouvement artistique, mais il a contribué à tous ces mouvements, avec une « contribution [qui était] à chaque fois profondément originale et singulière ²⁰ ». Il n'a jamais appartenu à aucun mouvement parce qu'« il y a toujours eu chez [lui] ce besoin de [s]'échapper ²¹ », selon ses propres mots, et il a donc suivi sa propre voie sans travailler avec aucun groupe.

Sa position envers le cubisme a toujours été ambivalente, car il déclare d'avoir suivi ce mouvement dans certains de ses premiers tableaux, comme *Le Roi et la Reine entourés de nus vites* (des images de certaines peintures de Marcel Duchamp et de certaines de ses créations se trouvent à la fin de ce travail), par exemple, où on peut en effet voir l'influence cubiste, mais il critique aussi très fortement les cubistes et leur mouvement. Son tableau *Sonate*, peint en 1911, qui représente une scène de famille où ses trois sœurs jouent de la musique et la mère les écoutent, est en effet considéré comme le premier tableau cubiste de Duchamp, car l'influence du cubisme est très évidente quand on regarde les formes des personnes représentées dans le tableau. Pourtant, même à cette époque, Duchamp voulait trouver sa propre voie et n'était pas prêt à suivre aveuglement ce mouvement. Il reconnaît l'influence cubiste sur son œuvre, car il avoue que « le cubisme [lui] a donné beaucoup d'idées relatives à la décomposition des formes », mais il en reconnaît aussi les limites, car il dit qu'il « pensai[t] à l'art sur une autre échelle ²² ». Selon Gabrielle Picabia, la pensée de

²⁰ *Ibid* p.9

²¹ *Ibid* p.45

²² *Ibid* p.42

Duchamp « dépassait hautement les œuvres réalisées et encore soumises aux influences cézanniennes [impressionnistes] ou cubistes » de l'époque, et pour cette raison il ne suit pas et il est « très détaché [...] des conventions de son époque ²³ ». C'est avec son tableau très controversé, le *Nu descendant un escalier*, qu'on peut remarquer que Duchamp ne suit pas la pensée cubiste, car même si l'harmonie des couleurs de cette peinture est typique des cubistes, Duchamp montre qu'il veut « se dégager d[e la] “dictature de l'œil”, dont le cubisme et le futurisme sont prisonniers ²⁴ », et on peut voir la volonté de Duchamp de créer des peintures « non rétinienne », c'est-à-dire des peintures qui ne sont pas forcément agréables à l'œil, et qui ne sont pas créées pour être belles. Il déclare en effet qu'« [il] tâchai[t] à [s]e situer aussi loin que possible des tableaux physiques “agréables” et “attirants” ²⁵ », car il affirme que les peintures purement rétinienne l'irritent. À propos du *Nu descendant un escalier*, il affirme ainsi que ce n'est pas une peinture mais « l'organisation de l'espace et du temps au travers de l'expression abstraite du mouvement ²⁶ ». En effet, on peut voir qu'il tâchait, avec cette peinture et aussi des nombreux autres, de représenter le mouvement sur une toile, mais on va analyser ce thème dans la partie suivante.

Quand on pense au mouvement Dada, le nom de Marcel Duchamp vient subitement à l'esprit. C'est vrai en effet que Duchamp était en faveur de ce mouvement, et c'est lui-même qui a déclaré d'aimer le fait que « Dada était une question de oui et de non à la fois ²⁷ ». En effet, il semblait prouver plus de sympathie pour ce mouvement que pour le cubisme. Tristan Tzara, l'un des fondateurs du mouvement Dada, a dit que « le plus acceptable des systèmes est celui de n'en avoir par principe aucun ²⁸ », et en effet, le mouvement dadaïste n'avait pas de règles. Ce fait attirait beaucoup Duchamp, qui était contre les institutions et qui n'aimait

²³ *Ibid* p.47

²⁴ *Ibid* p.56

²⁵ Duchamp, *op. cit* p.172

²⁶ Marcadé, *op. cit* p.56

²⁷ *Ibid* p.166

²⁸ BÉHAR, Henri et Michel CARASSOU. *Dada, histoire d'une subversion*, Librairie Arthème Fayard, 1990, p.67.

pas la discipline imposée par le cubisme. Quand on analyse certaines de ses œuvres, on voit effectivement des éléments dadaïstes. Peut-être que son œuvre la plus dadaïste est *LHOOQ* ; la peinture de la *Joconde* à laquelle il a ajouté la barbiche et les moustaches, mais celle-ci est considérée plutôt comme un ready-made, et on va l'analyser dans le chapitre suivant. Même si Duchamp a créé des œuvres dadaïstes, il n'a jamais appartenu à ce mouvement et, comme il voyait les limites du mouvement cubiste, il voyait aussi les limites du mouvement Dada. Il a écrit en effet à son amie Ettie Stettheimer, se référant à Dada, que « de loin, ces choses, ces Mouvements s'enjolivent d'un charme qu'ils n'ont pas de près ²⁹ ». Il était contraire aux mouvements artistiques car il croyait qu'un artiste doit suivre sa propre voie, et il a donné l'exemple au cours de toute sa vie, car il ne s'est jamais affilié à aucun mouvement. Les œuvres dadaïstes de Duchamp montrent qu'il n'était pas conforme au mouvement, mais qu'il partageait l'esprit Dada.

Même si Duchamp était entouré de mouvements artistiques auquel il pouvait appartenir, il a décidé d'« utiliser [s]on esprit au lieu de [s]on pinceau ³⁰ », et, au lieu de copier les artistes de n'importe quel mouvement, il a créé des peintures originales, différentes de toutes les autres. Sans appartenir à aucun mouvement, il a pu introduire dans la peinture des éléments très hétéroclites que personne n'avait jamais introduits avant.

²⁹ Marcadé, *op. cit* p.226

³⁰ *Ibid* p.47

SCIENCE

Dans les peintures de Marcel Duchamp on voit clairement la grande influence que la science a exercée sur lui et sur sa pensée. Son obsession avec la quatrième dimension et sa conception du « dessin mécanique » sont très évidents dans la plupart de ses peintures. Cependant, il affirme qu'il n'a pas voulu introduire l'élément scientifique dans la peinture parce qu'il aimait la science : « Ce n'est pas par amour de la science que je le faisais, au contraire, c'était plutôt pour la décrier ³¹ ». Il voulait discréditer la science l'appliquant à sa peinture et créant, en l'utilisant, des tableaux humoristiques, car il ne croyait pas au concept « sérieux » de la science et voyait l'humour partout. Ce qui diffère Duchamp des cubistes est le fait qu'il voulait représenter le mouvement dans sa peinture et fuir à la dimension purement rétinienne de la peinture. Si l'on prend son œuvre *Jeune Homme triste dans un train* on peut voir qu'elle manifeste explicitement l'intérêt de Duchamp en la quatrième dimension, qui aborde la question de la représentation du mouvement sur un objet statique. Dans cette peinture, il l'entame en manifestant des « images successives du corps en mouvement ³² ». Il explique qu'« il y a d'abord l'idée du mouvement du train et puis celle du jeune homme triste qui est dans un couloir qui se déplace ; il y avait donc deux mouvements parallèles correspondant l'un à l'autre ». En effet en regardant cette peinture on voit la figure de l'homme dépeinte plusieurs fois dans des différents endroits sur la toile, qui font venir à l'esprit le mouvement de cet homme qui se trouve dans un train en mouvement. Son *Nu descendant un escalier* se base sur le même principe. Duchamp déclare que le mouvement de l'homme se trouve dans l'œil de celui qui regarde la peinture, qui incorpore le mouvement dans l'œuvre ³³. Cette affirmation se relie parfaitement avec son idée que « ce sont les

³¹ *Ibid* p.67

³² *Ibid* p.45

³³ CABANNE, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp*, trad. par Ron Padgett, éd. Thames and Hudson, Londres, 1979 p.30

regardeurs qui font les tableaux », car ici on a un exemple très clair du spectateur qui fait lui-même le tableau en ajoutant, par son regard, le mouvement à une peinture statique. Le spectateur est ici indispensable pour la réalisation de la peinture. Dans cette œuvre, qui illustre encore une fois le mouvement d'un homme, cette fois qui descend un escalier, « le nu anatomique n'existe pas, ou du moins, ne peut pas être vu, car [Duchamp] renonça[...] complètement à l'apparence naturaliste d'un nu, ne conservant que ces quelque vingt différentes positions statiques dans l'acte successif de la descente ³⁴ ». En regardant la peinture on ne voit effectivement pas un nu, car c'est son mouvement que Duchamp était intéressé à illustrer, et pas un nu anatomique. La beauté d'un nu ne le concernait pas car il ne voulait pas créer une « peinture rétinienne » et représenter un nu esthétique. Conséquemment, il a déclaré que son « but était la présentation statistique du mouvement – une composition statique d'indications statiques des positions diverses prises par une forme en mouvement – sans essayer de créer par la peinture des effets cinématiques ³⁵ ». Ce n'est pas le nu qu'il voulait représenter mais son mouvement. Pour présenter le mouvement il utilise l'« effet miroir », ou la démultiplication, qui est l'interprétation personnelle de Duchamp de la théorie cubiste, et consiste à produire plusieurs fois sur le tableau la même forme, donnant, en cette manière, l'illusion du mouvement. Cette méthode est aussi en quelque manière utilisée dans son tableau *Le Roi et la Reine entourés de nus vites*. « Exécutée immédiatement après le *Nu descendant un escalier*, cette huile est un développement de la même idée ³⁶ »; en effet le titre montre déjà que Duchamp voulait aborder la question du mouvement avec cette peinture grâce au mot « vites », et il donne déjà aussi une indication du fait que dans cette peinture il va développer la même idée que dans le *Nu descendant un escalier* par le mot « nu », qui se trouve dans les deux titres. Dans *Le Roi et la Reine entourés de nus vites*, Duchamp présente

³⁴ Duchamp, *op. cit* p.222

³⁵ *Ibid* p.171

³⁶ *Ibid* p.222

deux figures statiques, c'est-à-dire le roi et la reine (tirés des pièces des échecs, sa grande passion), et des autres formes qui sont en mouvement. En regardant cette peinture, si on ne lit pas le titre, on ne comprend pas très bien ce qu'elle représente, mais on doit comprendre que c'était précisément le but de Duchamp, car il déclare lui-même que « la peinture ne doit pas être exclusivement visuelle ou rétinienne. Elle doit intéresser aussi la matière grise, notre appétit de compréhension ³⁷ ». Après avoir lu le titre, qui joue un rôle très important dans le tableau, comme dans toutes les autres créations de Marcel Duchamp, on réussit effectivement à comprendre mieux ce que la peinture représente. Elle n'était pas créée uniquement pour qu'on admire sa beauté. Quand on analyse les travaux de Marcel Duchamp, on peut voir qu'il n'a jamais essayé de créer des « beaux tableaux », c'est-à-dire des tableaux que les gens regardent et aiment regarder, car il a toujours essayé d'échapper à la question du goût. Avec ses tableaux, il a essayé d'introduire dans l'art des choses nouvelles, tel que le mouvement, qu'on a déjà vu, et le dessin mécanique.

Un grand nombre des œuvres de Marcel Duchamp sont des dessins mécaniques, car ce type de dessin lui a permis d'échapper au goût et d'en finir avec « la main levée ». Il a remplacé la technique de peindre avec la main « par une technique d'extrême précision ³⁸ », et en cette manière il a effacé la question du goût dans ses œuvres, puisqu'il utilisait la science pour peindre, et le fait de savoir peindre n'avait plus rien à faire avec la création des tableaux. Si l'on regarde sa *Mariée* par exemple, l'œuvre qui se trouve aussi représenté sur son *Grand Verre*, on s'aperçoit immédiatement que c'est un dessin mécanique, car on ne voit rien dans cette peinture qui ressemble à une mariée comme on peut l'imaginer, mais on voit seulement des lignes et des formes créées « scientifiquement ». Effectivement, Duchamp explique que « la perspective, chez [lui], devenait absolument scientifique ³⁹ », et qu'il

³⁷ *Ibid* p.183

³⁸ *Ibid* p.223

³⁹ Marcadé, *op. cit* p.67

n'avait aucun intérêt de représenter une mariée de façon réaliste. Il déclare ainsi que cette « forme d'expression [est] totalement divorcée du réalisme absolu ⁴⁰ », et elle valorise le dessin précis, exacte, tandis qu'elle dévalorise la main et son usage dans la peinture. Le traçage, qui se trouve dans son tableau *Tu M'*, par exemple, est l'une des méthodes que Duchamp utilise pour créer des dessins mécaniques, car cette méthode détruit presque complètement l'habileté de la main et donne un dessin très précis. Dans *Tu M'*, Duchamp trace la silhouette de trois objets (un tire-bouchon, un porte-chapeaux et une roue de bicyclette) dont deux deviendront des readymades, et il insert une vraie pince à papier dans le tableau; encore pour détruire la notion du talent de l'artiste qui crée une peinture. Une autre peinture qui montre d'avoir été créée pour ces mêmes intentions de dévaloriser l'utilisation de la main en peinture est *3 Stoppages-Étalons*, où Duchamp introduit aussi, à côté de la science, la notion du hasard. Pour créer cette peinture, Duchamp a laissé tomber d'une hauteur d'un mètre trois fils d'un mètre de longueur, et les a laissé se déformer, conservant la forme que chacun a pris sur la toile. On peut conclure assurément que Duchamp n'a pas utilisé seulement la science pour créer cette peinture, mais le hasard a joué aussi un rôle essentiel. Il appelle *3 Stoppages-Étalons* en effet son « hasard mis en conserve », car en conservant les figures des trois fils il a aussi conservé le hasard à cause duquel ils se sont courbés dans cette manière. C'est aussi évident que cette peinture a une dimension scientifique, que Duchamp explique en ces mots : « Je ne voulais plus rien faire avec mes mains. [...] Je voulais des choses qui aillent d'elles-mêmes sur une surface, sur une toile, et je savais que toute chose faite à la main était susceptible de constituer une expérience physique que tous les fauves avaient réalisée mieux que personne. [...] En d'autres termes, je désirais introduire dans la peinture quelque chose d'autre que le soi-disant subconscient de la main qui n'est pas du tout subconscient – c'est de l'habileté, c'est de la dextérité [...] La

⁴⁰ Duchamp, *op.cit* p.223

main est toujours l'instrument, et je voulais me débarrasser de mes mains ⁴¹ ». Ces phrases expliquent très en détail la raison pour laquelle Duchamp s'est intéressé à la science pour peindre, et elles montrent aussi son admiration pour le mouvement fauviste, lequel, encore une fois, il ne désirait pas suivre ou imiter, puisqu'il préférait créer quelque chose de nouveau. On doit aussi souligner le fait que Duchamp a introduit la science dans la peinture aussi avec une autre intention, c'est-à-dire celle de donner à ses peintures, et à la peinture en général, un statut d'intellectualité, et de prouver la fausseté de l'assertion « bête comme un peintre ».

⁴¹ Marcadé, *op. cit* p.92

LA LIBELLÉ DES TITRES

On ne peut pas analyser les tableaux de Marcel Duchamp sans donner importance à leurs titres. Duchamp lui-même confesse qu'il a utilisé le titre comme une autre technique pour s'éloigner davantage de l'acte physique de la peinture et pour faire travailler la matière grise même en peinture. Les titres de ses œuvres sont quelquefois composés de jeux de mots, d'allitérations et parfois ils ont causé des gros scandales. Son *Nu descendant un escalier* a en effet été remarqué par le public à cause de son titre, qui a causé un énorme scandale à l'époque à cause du mot « nu ». Le mot « nu » manifeste effectivement le penchant que Duchamp a pour l'érotisme (qu'on va analyser dans un autre chapitre), et à cause de ce mot son tableau a créé beaucoup de bruit. On sait que Duchamp, cependant, a été « ravi d'être un succès de scandale, car pour [lui] c'était une forme d'action révolutionnaire⁴² », et on peut remarquer vraisemblablement que le mot « nu » figure dans d'autres titres de ses travaux, comme *Le Roi et la Reine entourés des nus vites*, et même dans le titre de son *Grand Verre*, c'est-à-dire la *Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, par exemple. Le titre de son *Jeune Homme triste dans un train* est aussi très intéressant à analyser. L'adjectif « triste » peut sembler un peu déplacé ici puisque dans la peinture on ne voit aucune indication de la tristesse de l'homme. En réalité, Duchamp a introduit ce mot dans le titre parce qu'il a voulu créer une allitération utilisant la répétition des lettres « tr » dans les mots « triste » et « train ». Il explique : « *Le Jeune Homme triste dans un train* montrait déjà mon intention d'introduire l'humour dans un tableau ou, en tout cas, l'humour de jeux de mots : triste, train [...] Le jeune homme est triste parce qu'il y a le train qui vient après. "Tr" est très important⁴³ ». Grâce au titre, Duchamp a aussi introduit l'humour dans ce tableau, qui montre l'amour de Duchamp pour les jeux de mots, qu'on va analyser dans un autre chapitre.

⁴² *Ibid* p.56

⁴³ *Ibid* p.45

L'humour est en effet un autre aspect très dominant dans les œuvres de Duchamp, car c'est lui-même qui affirme que « c'est toujours l'idée "amusée" qui [l]e décidait à faire des choses ⁴⁴ ». Bernard Marcadé explique que dans *Jeune Homme triste dans un train* : « L'allitération fait nécessairement partie de l'œuvre ; elle fait chavirer la mélancolie de la situation dans une dimension ironique ⁴⁵ », puisqu'elle fait que l'humour est introduit dans la peinture même s'il y a le mot « triste » dans le titre. Une autre peinture de Duchamp dont le titre est très humoristique est *Tu M'*, une peinture qu'il a créée pour son amie et qu'il déclare de n'avoir jamais aimé. Cette œuvre, qui « est une sorte d'inventaire de tous [s]es travaux précédents, plus qu'une peinture en elle-même ⁴⁶ », est comme un résumé de divers œuvres de Duchamp ; on y voit la silhouette de deux de ses ready-mades (la roue de bicyclette et le porte-chapeaux), par exemple. C'est la dernière peinture de Duchamp, et il n'était pas content de la peindre. Il manifeste effectivement cet ennui par le titre, *Tu M'*, qui signale, de façon ironique, le mécontentement de Duchamp d'avoir dû faire ce tableau. Il explique, avec ironie : « Vous pouvez mettre le verbe que vous voulez, à condition que ça commence par une voyelle » pour qu'on pense précisément au mot lequel il veut qu'on ajoute à son titre.

À part les techniques scientifiques qu'il a introduites dans ses œuvres, Marcel Duchamp a aussi ajouté une côté humoristique à ses tableaux, la plupart des fois à travers leurs titres, car il déclare qu'il « détest[e] l'idée d'une peinture sérieuse », et aussi que « s'il y avait une idée philosophique liée avec ce qu'[il] faisai[t], c'était que rien n'est assez sérieux pour être pris sérieusement ⁴⁷ ». En effet, l'humour est présent dans presque toutes ses œuvres; celles qu'on a déjà analysées et aussi celles qu'on va analyser dans les chapitres suivants.

⁴⁴ *Ibid* p.92

⁴⁵ *Ibid* p.45

⁴⁶ *Ibid* p.193

⁴⁷ *Ibid* p.40

CONCLUSION

Même si Marcel Duchamp s'est arrêté de peindre à un âge assez jeune, on a vu qu'il a produit un grand nombre de peintures intéressantes et innovatrices, dans lesquelles il a introduit des nouvelles notions, comme l'utilisation des techniques scientifiques et l'humour. En effet, même si Marcel Duchamp a créé des peintures seulement pendant un petit nombre d'années, il a osé introduire dans le monde de l'art grâce à ses tableaux beaucoup plus éléments nouveaux et originales que d'autres peintres qui ont produit des tableaux pendant toute leur vie mais qui ont suivi leur prédécesseurs et n'ont inventé rien de nouveau.

Duchamp avoue qu'il « n'éprouve que de l'antipathie pour les définitions convenues de l'art ⁴⁸ », et en effet il se définit comme « anartiste » et n'a jamais suivi aucun mouvement artistique, trouvant sa propre voie qui l'a conduit à un art nouveau et frais, qui mêle l'intellectualité à la peinture.

Il déclare en effet que « ce qui ne va pas en art [...] c'est qu'il n'y a pas d'esprit de révolte – pas d'idées nouvelles naissant chez les jeunes artistes. Ils marchent dans les brisées de leurs prédécesseurs, essayant de faire mieux que ces derniers ⁴⁹ ». Duchamp a assurément agit d'une manière différente de ses contemporains qui n'introduisaient rien de nouveau dans l'art. Il n'a pas seulement présenté des nouveaux styles de peintures, mais il a aussi inventé les « readymades », qu'on va voir en détail dans le chapitre suivant.

⁴⁸ *Ibid* p.130

⁴⁹ Duchamp, *op. cit* p.169

Deuxième Chapitre :

Readymades et autres Œuvres de Marcel Duchamp

INTRODUCTION

« Dans la vie tout l’amuse, l’excite et lui donne de la joie⁵⁰ »

Alfred Kreymborg

Même si la peinture de Marcel Duchamp est très connue, ce sont notamment ses readymades qui ont fait de lui une figure tellement populaire, en particulier sa *Fontaine*, qui a à la fois choqué et fasciné son public. Dans ce chapitre on ne va pas seulement analyser les readymades de Marcel Duchamp mais aussi son œuvre majeure, c’est-à-dire sa *Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, connue aussi comme le *Grand Verre*; et on va analyser aussi d’autres créations de Marcel Duchamp, comme les *Rotoreliefs* et la *Boîte-en-valise*, par exemple, d’œuvres qui manifestent aussi la grande originalité de Duchamp.

Ces créations très hétéroclites de Marcel Duchamp sont la raison pour laquelle aujourd’hui « son nom est synonyme de radicalité esthétique⁵¹ » car son imagination et le fait qu’il a toujours cherché d’être différent de tous les autres artistes l’ont conduit à faire des inventions fraîches, nouvelles et originales, changeant radicalement la définition et la conception de l’art.

Dans ce chapitre on va explorer la conception du goût de Marcel Duchamp, son penchant pour le hasard et pour l’érotisme, et on va analyser plus en détail le thème de l’humour qui ne domine pas seulement sa peinture mais aussi ses autres œuvres ainsi que son écriture. Alfred Kreymborg, après avoir rencontré Duchamp, a constaté que ce personnage voyait l’humour partout et que tout l’amusait, et Duchamp lui-même a déclaré que « c’[était]

⁵⁰ Marcadé, *op. cit* p.121

⁵¹ *Ibid* p.9

toujours l'idée 'amusée' qui [l]e décidait à faire des choses⁵² », et conséquemment on ne peut pas analyser les travaux de Duchamp sans tenir compte du point de vue humoristique.

⁵² *Ibid* p.92

LES READYMADES

Dans le chapitre précédent on a vu que Duchamp a renouvelé la peinture en y introduisant des éléments et des méthodes nouveaux car il n'aimait pas le fait que les artistes de son époque imitaient aveuglement leurs prédécesseurs et n'inventaient rien de nouveau. Maintenant on va voir avec quelle autre manière il a renouvelé la notion de l'art : l'invention des readymades.

Un urinoir, une roue de bicyclette, un porte-chapeau, une pelle à neige, un porte-bouteilles : ce sont tous des objets que Duchamp a présenté comme étant des œuvres d'art. Il explique son action avec ces mots : « Comme nous le savons, le mot art signifie fabriquer, faire, faire à la main. C'est une chose produite par l'homme, fait de sa main. Au lieu de la faire, je l'obtiens tout-fait, alors même qu'il a été fabriqué dans une usine. Mais ce n'est pas fait à la main, ainsi c'est une manière de nier la possibilité de définir l'art⁵³ ». Comme on a déjà vu, Duchamp tentait toujours de dévaloriser l'idée de la main de l'artiste, et avec les readymades il y réussit parfaitement, car, comme il explique lui-même, il obtient un objet fait dans une usine et l'expose comme objet d'art, éliminant complètement la notion de l'artiste. C'est une manière avec laquelle il a la possibilité de défier l'art, en y introduisant des objets qui ne sont pas faits à la main et qui n'étaient même pas créés pour être des objets d'art. En plus, il explique que ces objets ne doivent avoir aucune valeur esthétique : « 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 complète⁵⁴ ». Effectivement, avec les readymades il n'élimine pas seulement la notion de l'artiste mais aussi celle du goût, car il affirme que « l'ennemi numéro un est la main de l'artiste, l'ennemi numéro deux est le goût,

⁵³ *Ibid* p.141

⁵⁴ Duchamp, *op. cit* p.191

pas seulement pour l'artiste, mais aussi pour le spectateur⁵⁵ », et alors il base le choix des objets fabriqués sur une « indifférence visuelle » ; il ne voit dans les objets qu'il choisit comme readymades aucune beauté et aucune laideur : « au lieu de choisir quelque chose qui vous plaît ou quelque chose qui vous déplaît, vous choisissez quelque chose qui n'a aucun intérêt, visuellement, pour l'artiste. Autrement dit, arriver à un état d'indifférence envers cet objet. À ce moment-là, ça devient un ready-made⁵⁶ ». Un ready-made ne doit pas plaire ou déplaire. Duchamp explique que le choix d'un ready-made doit être dicté par l'indifférence. Pour cette raison, les readymades sont un moyen pour lui de renforcer sa distance de l'art agréable à l'œil, que, comment on peut voir, ne s'applique pas seulement à la peinture. Son « idée a été de trouver, de choisir un objet qui ne [l']attirait ni par sa beauté ni par sa laideur [...] de trouver un point d'indifférence dans [s]on regard sur lui », un choix qu'il déclare être assez difficile, et qui explique le fait que Duchamp n'a pas voulu créer un nombre trop grand de readymades, car il déclare que, par conséquent, « le choix n'a pu se porter que sur un petit nombre d'objets fort disparates, hétéroclites et différents les uns des autres⁵⁷ ». Il déclare qu'en regardant un objet on finit par l'aimer, et il ne veut pas que cela se passe avec les readymades ; c'est pour cette raison qu'il n'en a pas présenté un nombre très grand.

La roue de bicyclette est considérée comme étant le premier ready-made de Marcel Duchamp. Il a eu, en 1913, « l'heureuse idée de fixer une roue de bicyclette sur un tabouret de cuisine et de la regarder tourner⁵⁸ » dans son atelier. Il explique que quand il l'a fait, il n'avait aucune idée de créer un ready-made, mais « c'était simplement une distraction », et s'il y avait aucune raison pour faire cela c'était plutôt l'idée de hasard, l'idée « de laisser aller les choses et de créer une sorte d'atmosphère dans un atelier, dans un appartement où vous vivez ». Marcadé constate donc que « le hasard, la distraction, l'amusement donc, plutôt que

⁵⁵ Duchamp cité par Marcadé, *op. cit* 141

⁵⁶ *Ibid* p.141

⁵⁷ *Ibid* p.145

⁵⁸ *Ibid* p.94

la provocation, sont à l'origine de ce premier geste ». Dans son entretien avec Pierre Cabanne, Duchamp avoue aussi qu'au début il n'avait aucune intention de transformer ses readymades dans des œuvres d'art⁵⁹, et que cela s'est passé par hasard puisque le premier readymade a été créé pour l'amuser et pas pour être exposé au public ou pour défier le monde artistique.

Quatre ans après avoir installé la roue de bicyclette dans son atelier, Duchamp expose le readymade qui va rester jusqu'à aujourd'hui le symbole de l'art duchampien, le readymade qui va le rendre connu et qui va créer une énorme controverse, c'est-à-dire sa *Fontaine*, « qui n'est autre qu'un urinoir renversé⁶⁰ ». Quand il tente de l'exposer, sous le pseudonyme de Richard Mutt, la Comité la refuse, « pour des raisons morales⁶¹ », mais cet objet deviendra après très connu et discuté. La *Fontaine* de Duchamp « vise à détruire la notion d' 'œuvre d'art' ⁶² », mais Jean Clair explique que ce n'était pas un geste de défi mais de dépit⁶³, que Duchamp a lancé envers tous les institutions et les mouvements artistiques qui croyaient pouvoir décider, eux, ce qui est de bon goût et ce qui est de mauvais goût. La *Fontaine* « se veut délibérément une atteinte au 'bon goût' de l'art⁶⁴ », et elle exprime la volonté de Duchamp « de faire descendre les choses de l'art de ses hauteurs éthérées, de replacer la question du goût ». Même si Jean Clair ne voit pas ce geste comme un défi, Dorothy Kosinski affirme qu'en prenant l'urinoir de son contexte usuel et l'exposant comme art, il a jeté un défi au monde de l'art en contestant la définition propre de l'art⁶⁵. La *Fontaine*

⁵⁹ Cabanne, *op. cit* p.47

⁶⁰ Duchamp, *op. cit* p.26

⁶¹ YOUNG, Alan. *Dada and after*, Humanities Press, New Jersey, 1981, p.9

⁶² ABASTADO, Claude. *Introduction au surréalisme*, éd, Bordas, « Études », Paris, 1971, p. 107

⁶³ CLAIR, Jean. « Hommage à Duchamp » in *Magazine Beaux Arts* n° 52, Paris, Décembre 1987, p.46

⁶⁴ Marcadé, *op. cit* p. 174

⁶⁵ KOSINSKI, Dorothy. *Dialogues Duchamp Cornell Johns Rauschenberg*, Dallas Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2005, p.83

est un « objet visuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste⁶⁶ » ; il n'y a aucune notion de goût et aucune habileté de l'artiste. Selon Duchamp, c'est le choix de l'artiste qui fait qu'un objet quelconque soit un objet d'art, et pas l'habileté et le goût de l'artiste qui le crée. Le choix est toujours présent lorsqu'un artiste crée quelque chose. Duchamp explique que « quand vous faites même un tableau ordinaire, il y a toujours un choix : vous choisissez vos couleurs, vous choisissez votre toile, vous choisissez le sujet, vous choisissez tout. Il n'y a pas d'art; c'est un choix, essentiellement. Là, c'est la même chose. C'est un choix d'objet. Au lieu de le faire, il est tout fait⁶⁷ ». Même si la *Fontaine* était véritablement un geste de dépit, on ne peut pas nier le fait que Duchamp voulait aussi jeter un défi au monde de l'art, en affirmant que cet objet est de l'art puisque tout objet artistique est dicté par un grand nombre de choix; et la *Fontaine* est, par conséquence, un objet d'art puisqu'elle était aussi dictée par un choix; un choix d'indifférence visuelle.

D'autres readymades que Duchamp a présentés sont le porte-chapeaux, dont on voit la silhouette dans le tableau *Tu M'*, le porte-bouteilles, dont l'originel est perdu et qui a été maintes fois reproduit, et la pelle à neige, son premier readymade américain. Duchamp affirme qu'« un autre aspect du ready-made est qu'il n'a rien d'unique⁶⁸ », au contraire de tous les autres objets d'art, et le porte-bouteilles incarne parfaitement cette idée, car puisque l'originel a été perdu, un grand nombre de porte-bouteilles a depuis été exposé à sa place. Duchamp affirme aussi qu'une autre caractéristique importante de ses readymades est « la courte phrase qu'à l'occasion [il inscrivait] sur le ready-made. Cette phrase, au lieu de décrire l'objet comme l'aurait fait un titre, était destinée à emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales⁶⁹ ». En effet, sur la pelle à neige il écrit « In Advance of the broken arm » (En avance du bras cassé), qui en réalité n'a rien à faire avec la pelle à neige et

⁶⁶ Abastado, *op. cit* p.107

⁶⁷ Marcadé, *op. cit* p.141

⁶⁸ *Ibid* p.471

⁶⁹ Duchamp, *op. cit* p.191

n'a pas de sens. *Apolinère Enameled* et *LHOOQ* sont deux autres readymades de Duchamp, mais cette fois ils consistent de deux images auxquelles Duchamp a ajouté des détails graphiques, et qu'il appelle, « pour satisfaire [s]on penchant pour les allitérations, 'ready-made aidé'⁷⁰ », puisque ce sont des objets qu'il « aide » en ajoutant certains détails pour qu'ils puissent devenir des readymades. *Apolinère Enameled* est un ready-made aidé à partir d'une réclame en plaque de zinc représentant une petite fille peignant un lit, auquel Duchamp a ajouté le titre et des petits détails, tandis qu'avec *LHOOQ* il a composé « une plaisanterie très osée sur la *Joconde*⁷¹ ». La création d'*LHOOQ*, c'est-à-dire le portrait de la *Joconde* auquel il a ajouté la moustache et la barbiche, est considérée comme le geste le plus dadaïste de Marcel Duchamp car il conforme parfaitement avec l'esprit Dada, et après avoir vu *LHOOQ* beaucoup de dadaïstes ont utilisé le portrait de la *Joconde* dans leurs propres œuvres. Grâce, notamment, à *LHOOQ*, Duchamp « marque profondément les mouvements dada et surréaliste⁷² ». Duchamp explique son geste en disant qu'il était de l'idée « qu'une peinture ne pouvait pas, ne devait pas être trop regardée. Le fait d'être trop regardée la désacralisait⁷³ », une idée que les dadaïstes et même les surréalistes développent. Henri Béhar et Michel Carassou déclarent en effet que ces readymades de Duchamp « allaient alimenter la pratique dadaïste⁷⁴ ». En dégradant l'image de la *Joconde*, Duchamp l'enlève de la protection de l'histoire de l'art où elle est une icône et un objet admiré par tous de la même façon qu'il néantise les objets qu'il enlève de la vie de tous les jours en les présentant comme art, car « ayant perdu son caractère usuel et dépourvu de tout attrait esthétique⁷⁵ » un ready-made n'a plus aucun usage.

⁷⁰ *Ibid* p.191

⁷¹ Marcadé, *op. cit* p.206

⁷² Abastado, *op. cit* p.189

⁷³ Marcadé, *op. cit* p.206

⁷⁴ Béhar et Carassou, *op. cit* p.10

⁷⁵ Marcadé, *op. cit* p.147

Avec ses readymades, Duchamp attaque la définition de l'art en exposant des objets qui n'ont pas été créés pour être regardés mais pour être utilisés comme étant des objets d'art. Duchamp déclare que « la chose étrange avec le Readymade, c'est [qu'il n'a] jamais été capable d'arriver à une définition ou à une explication qui [le] satisfasse complètement ⁷⁶», et en effet Marcadé déclare que « c'est l'humour qui reste la seule dimension susceptible de rendre compte du ready-made⁷⁷ », car quand on prend en considération le fait que Duchamp les a créés à l'époque de la Deuxième Guerre Mondiale, on voit que l'invention des readymades « était un moyen très important d'introduire l'humour dans un monde qui était alors très sérieux ».

⁷⁶ *Ibid* p.141

⁷⁷ *Ibid* p.150

LE GRAND VERRE

Le *Grand Verre*, ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* est définitivement l'œuvre majeure de Marcel Duchamp, et elle est aussi considérée comme l'œuvre la plus déconcertante du siècle. Marcel Duchamp a travaillé pendant huit ans « avec l'opiniâtreté d'un obsédé et la patience d'un artisan ⁷⁸ » sur cette œuvre et l'a laissé, en 1923 « définitivement inachevée ». Cette œuvre, composée de diverses peintures (comme la *Mariée* et le *Moulin à café*, par exemple) dépeintes sur un grand verre, et aussi d'expérimentations de Marcel Duchamp (comme l'*Élevage de poussière*, par exemple, c'est-à-dire un verre sur lequel il a laissé se former beaucoup de poussière pour créer des dessins avec elle), est considérée comme étant « une œuvre exemplaire entre toutes par la somme de confusions qu'elle n'a cessé d'entraîner chez ses commentateurs ⁷⁹ ». On y trouve des notions d'humour, l'intervention du hasard, et l'utilisation de la science, tout cela englobé dans un climat d'érotisme.

Quand il a commencé à la créer, Duchamp avait en tête la « physique amusante », et il déclare que « les notes [pour le *Grand Verre*] ont été écrites en vue d'un 'tableau hilarant', d'une œuvre régie par 'causalité ironique' ⁸⁰ ». Cette affirmation prouve que Duchamp voulait ici utiliser des notions scientifiques dans son œuvre pour décrier la science et la dévaloriser. En plus, on voit encore ici l'importance de l'humour dans les œuvres de Marcel Duchamp, et on confirme le fait que l'humour est toujours l'étincelle qui suscite la création de ses œuvres. Il affirme effectivement que son intention en créant le *Grand Verre* était « d'introduire l'*'hilarité'* ou au moins l'humour dans un sujet aussi 'sérieux' ⁸¹ ». Duchamp décrit le *Grand*

⁷⁸ Jean Clair, *art. cit* p.46

⁷⁹ *Id, op. cit* p.13

⁸⁰ *Ibid* p.70

⁸¹ Marcadé, *op. cit* p.402

Verre comme une « peinture de précision et beauté d'indifférence⁸² ». En regardant la *Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, on ne voit aucune mariée et aucun célibataire car, comme dans toutes ses autres œuvres, Duchamp n'était pas intéressé à représenter une image réaliste, mais il voulait créer un dessin mécanique utilisant la précision de la science pour dépeindre. Le *Grand Verre* est une expérimentation « absolument scientifique, basée sur des calculs et des dimensions⁸³ ». On y voit aussi le souci de Duchamp de représenter la quatrième dimension, c'est-à-dire le mouvement, en dépeignant, car il confesse d'avoir « basé la *Mariée* dans le *Grand Verre*, comme étant une projection d'un objet à quatre dimensions⁸⁴ ». Par conséquent, on voit que la science tient une place très dominante dans cette œuvre. Cette place est, pourtant, partagée avec le hasard qui a, sans l'intention de Duchamp et pour son plus grand plaisir, marqué d'une énorme façon cette œuvre. Quelques ans après que Duchamp s'était arrêté de travailler sur le *Grand Verre*, pendant qu'on le transportait, le verre s'est cassé et aujourd'hui on peut voir en le regardant une énorme cassure tout au long de l'œuvre. Quand Duchamp l'a vue, il a pensé que « la cassure est vraiment magnifique⁸⁵ », et il était ravi car, sans le vouloir, il avait introduit le hasard dans son œuvre. En effet, « Duchamp réparant le *Grand Verre* n'a pas ajouté un trait. Parce que le hasard l'avait fait à sa place⁸⁶ ». On a aussi dans le *Grand Verre* « une sorte de climat érotique⁸⁷ », le cadre dans lequel sont créées presque toutes ses œuvres. En effet, Duchamp confesse qu'il « croi[t] beaucoup à l'érotisme parce que c'est vraiment une chose assez générale dans le monde entier, une chose que les gens comprennent ». Cette notion d'érotisme se trouve d'abord dans le titre de son *Grand Verre*, qui joue sur une disjonction sémantique. Duchamp explique que l'intention du titre est de « dirige[r] votre esprit dans une

⁸² *Ibid* p.86

⁸³ Jean Clair, *art. cit* p.46

⁸⁴ *Id, op. cit* p.121

⁸⁵ Marcadé, *op. cit* p.334

⁸⁶ *Ibid* p.331

⁸⁷ Jean Clair, *op. cit* p.129

direction à laquelle vous ne vous attendiez pas⁸⁸ ». En effet, le mot « ses » et le mot « même » qui se trouvent dans le titre ne font pas beaucoup de sens dans ce contexte, et ils font beaucoup réfléchir à ce que l'auteur a voulu signifier en les utilisant : « Le mot *ses* est très simple : c'est un possessif, une traduction de l'idée de possession. Mais, justement, quelle mariée a des célibataires à sa disposition? Personne n'en sait rien. C'est, si vous voulez, une idée [...] amusante à penser ». On voit ici que l'idée de l'humour n'est pas seulement reliée aux titres de ses peintures, mais aussi à celui du *Grand Verre*. Duchamp ajoute que « ce qui [l']intéresse encore plus, c'est le mot *même* qui suit. *Même* n'a pas d's, ce n'est pas 'les célibataires eux-mêmes' : c'est un adverbe qui n'a aucun sens, ce n'est même pas du non-sens, mais ça donne une direction ». On peut donc voir qu'en inventant le titre Duchamp a intentionnellement cherché de le rendre confus et incompréhensible. On va analyser cette façon de l'écriture de Duchamp dans le chapitre suivant, qui est entièrement consacré à ce qu'il a rédigé.

Pendant que Duchamp créait *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, il « n'avai[t] nullement l'intention de la montrer ou de la vendre⁸⁹ », et il y travaillait avec paresse, comme d'habitude. Il déclare ainsi que le *Grand Verre* « en fin de compte n'est pas fait pour être regardé⁹⁰ ». Cependant, un très grand nombre de critiques l'ont regardé avec grand intérêt, et ont écrit des nombreux essais exposant des interprétations variées à propos de cette œuvre mystérieuse. L'un d'eux est André Breton, qui a écrit à propos du *Grand Verre* : « Nous nous trouvons ici en présence d'une interprétation mécaniste, cynique, du phénomène amoureux : le passage de la femme de l'état de virginité à l'état de non-virginité pris pour thème d'une spéculation foncièrement asentimentale – on dirait d'un être

⁸⁸ Marcadé, *op. cit* p.102

⁸⁹ *Ibid* p.121

⁹⁰ *Ibid* p.402

extrahumain s'appliquant à se figurer cette sorte d'opération ⁹¹». Ici il tente d'expliquer la façon mécanique de l'œuvre de Duchamp, qui présente un phénomène érotique en utilisant des moyens scientifiques. Michel Carrouges, un autre critique, écrit *Les Machines Célibataires* où il analyse en profondeur le *Grand Verre* de Duchamp, et Jean Suquet écrit à propos un long texte qu'il envoie à Duchamp, qui lui écrit « je vous dois la fière chandelle d'avoir mis à nu ma mise à nu⁹² ».

⁹¹ Jean Clair, *op. cit* p.18

⁹² Marcadé, *op. cit* p.402

D'AUTRES ŒUVRES DE MARCEL DUCHAMP

Les œuvres que Duchamp a créées sont si différentes de celles auxquelles on est habituées que certaines d'elles sont impossibles à classer, et on va les analyser dans cette partie. Ces œuvres incluent la *Boîte Verte*, la *Boîte-en-valise*, les *Rotoreliefs*, l'œuvre appelée *Why not sneeze Rrose Sélavy?*, et la porte qu'il a créée, qui n'est pas vraiment une œuvre mais qui exprime l'esprit de Duchamp et qui est devenue très populaire.

En 1934, onze ans après avoir arrêté son travail sur le *Grand Verre*, Duchamp a décidé de publier toutes les notes relatives à sa création; mais il ne les a pas publiées dans un livre; il les a plutôt réunies dans une boîte, qu'il a appelé la *Boîte Verte*. Dans cette boîte, on trouve les photographies des œuvres qui figurent sur le *Grand Verre* et aussi une reproduction de ses études préparatoires; de toutes les notes qu'il a écrites pour créer cette œuvre. On voit encore une fois l'inventivité et l'originalité de Marcel Duchamp, qui a fait une création exceptionnelle, en inventant un objet auquel personne n'avait jamais pensé avant, une « véritable boîte de Pandore ⁹³ » selon Michel Leiris, qui en achète une. Duchamp reprend cette idée huit ans plus tard, où « il réunit ses œuvres complètes dans un 'musée portable', [dans] la *Boîte-en-Valise*⁹⁴ ». Il a l'idée en effet de créer une espèce de musée portable où se trouveront réunies toutes ses créations. Quand il envoie un exemplaire de cette boîte à ses amis Walter Arensberg et sa femme, ils sont enthousiastes du fait que Duchamp a « inventé un nouveau type d'autobiographie ⁹⁵ ». En effet le génie de Duchamp a fait qu'il ne se diffère pas seulement des autres artistes par les œuvres qu'il crée mais aussi par le moyen de les organiser. La *Boîte-en-Valise* peut en effet être considérée comme un résumé de la vie artistique de Duchamp qui, au lieu de se trouver dans un livre autobiographique, se trouve enfermée dans une boîte.

⁹³ *Ibid* p.399

⁹⁴ Abastado, *op. cit* p.189

⁹⁵ Marcadé, *op. cit* p.369

Une autre création de Marcel Duchamp est les *Rotoreliefs* que n'étaient pas un très grand succès à l'époque de Duchamp, même si aujourd'hui on reconnaît leur génialité. Il a eu l'idée de « faire un jouet avec les disques et les spirales qu'[il a] utilisés pour [s]on film⁹⁶ », *Anémic Cinéma*, un film court qu'il réalise avec Man Ray et Marc Allégret en 1925. Les *Rotoreliefs* sont pratiquement des « graphismes sur disque donnant la sensation de relief lorsqu'on les met en mouvement⁹⁷ ». En faisant ces disques tourner, « Duchamp découvrit, presque sans le vouloir, une illusion optique » car tandis que les disques tournaient, « l'illusion du volume ou du relief⁹⁸ » était produite. Les *Rotoreliefs* sont en effet le sommet des expérimentations optiques de Duchamp, et ils sont un autres exemple de comment, encore une fois, Duchamp a su relier la science avec l'art, car ce « 'jouet' [...] transgresse les limites de l'art et de la science ».

Un autre objet que Marcel Duchamp a créé est celui intitulé *Why not sneeze Rose Sélavy ?* (Pourquoi ne pas éternuer, Rrose Sélavy ?), qui est parfois considéré comme un readymade mais qui pourtant ne l'est pas vraiment puisque il n'est pas « tout fait » comme ses autres readymades. Duchamp explique que pour le créer il a « enfermé des cubes de marbre en forme de morceaux de sucre, un thermomètre et un os de seiche dans une petite cage à oiseau, le tout peint en blanc⁹⁹ ». En regardant l'objet, on pense que c'est très léger mais quand on va le soulever on reste étonné de son poids, puisque en réalité il y a du marbre à la place du sucre. Le titre, qui inclut la mention du pseudonyme de Duchamp, joue en effet sur cette illusion, et, « de la même manière, le thermomètre est destiné à prendre la température du marbre ». Ces traits le rendent un objet très imprévu, comme, du reste, son créateur.

⁹⁶ *Ibid* p. 331

⁹⁷ Béhar et Carassou, *op. cit* p.124

⁹⁸ Marcadé, *op. cit* p.331

⁹⁹ *Ibid* p.219

Enfin on va analyser la porte de Marcel Duchamp, qu'il a créée en 1927. Puisque l'atelier où il vivait était très petit, Duchamp ne pouvait pas faire faire deux portes, même s'il en avait besoin de deux, et alors il a eu l'idée de fabriquer une seule porte qui pouvait se fermer dans les deux chambranles car ils étaient de même taille. Il l'a montrée « à des amis en leur disant que le proverbe *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, se trouvait ainsi en flagrant délit d'inexactitude ¹⁰⁰ » puisque la porte ne pouvait jamais être ouverte ou fermée, car si elle est fermée d'une part elle est ouverte de l'autre. Ses amis ont pourtant « oublié la raison pratique qui [l]'avait dicté cette mesure pour ne retenir que le défi dada », et la porte de Duchamp est devenue symbole de son indifférence. Même si Duchamp a en réalité créé la porte pour résoudre un petit problème domestique, on continue à la voir comme l'emblème de l'originalité de Marcel Duchamp et aussi de sa génialité.

¹⁰⁰ *Ibid* p.297

CONCLUSION

L'innovation esthétique de Marcel Duchamp est caractérisée par l'indifférence et l'ironie¹⁰¹, lesquelles on voit figurer dans ses œuvres, à côté du hasard, de l'application scientifique et du champ érotique. Avec ses créations, il a déstabilisé le concept de ce qui constitue l'art¹⁰² en présentant des objets d'usage quotidien comme étant des objets d'art et en concevant des choses nouvelles qui ont parfois créé des controverses mais aussi enthousiasmé son public. Il a accolé le rôle de provocateur¹⁰³ et n'a pas eu peur de braver le monde artistique avec ses créations.

¹⁰¹ Kosinski, *op.cit* p.15

¹⁰² *Ibid* p.48

¹⁰³ *Ibid* p.88

Troisième Chapitre :

L'Écriture de Marcel Duchamp

INTRODUCTION

« Rose Sélavy connaît bien le marchand du sel ¹⁰⁴»

Robert Desnos

Marcel Duchamp n'a pas seulement gravé son nom dans le domaine de l'art mais aussi dans celui de la littérature. Comme on l'a déjà vu même en analysant ses autres œuvres, Duchamp aimait jouer avec le langage et créer des jeux de mots. Quand on prend le titre de sa pelle-à-neige, par exemple, on lit *In Advance of the Broken Arm*, un jeu de mot où il joue avec la sémantique en créant une phrase grammaticalement correcte mais qui pourtant ne contient pas de sens. Dans ce chapitre, on va analyser beaucoup de ses jeux de mots et on va aussi voir par qui il a été influencé, et conséquemment quelle était sa philosophie derrière les calembours qu'il écrivait; et on va essayer de comprendre pourquoi il les créait.

Alfred Kreymborg, dans un article consacré à Marcel Duchamp, a écrit que : « sa langue vous induit ou tente de vous induire en erreur. L'ironie est son arme principale ¹⁰⁵». En effet son écriture est pleine d'ironie et d'humour, comme, du reste, toutes ses autres créations, et elle essaye de confondre le lecteur à travers ses vers étranges et proches du non-sens. On peut aussi voir que ce ne sont pas seulement sa peinture et ses readymades qui ont influencés les autres artistes, mais aussi son écriture, qui a beaucoup influencé certains écrivains, en particulier des écrivains surréalistes par sa façon révolutionnaire : « Les futurs surréalistes saluent dans les énoncés ludiques de Duchamp [...] une bravade à l'égard du goût et des conventions littéraires ¹⁰⁶ », et ils admirent le fait qu'il emploie « des 'mots bas' ou 'non poétiques' dans les vers ». En d'autres mots, Duchamp a réussi à être différent non pas seulement des autres artistes mais aussi des autres écrivains de son époque, et il a aussi jeté un défi à la littérature et non pas seulement au monde de l'art, grâce aux calembours qu'il écrivait, qui ne se conforment pas aux conventions littéraires. Marcel Duchamp n'a pas été

¹⁰⁴ Duchamp, *op. cit* p.7

¹⁰⁵ *Ibid* p.87

¹⁰⁶ BERRANGER, Marie-Paule. *Dépaysement de l'Aphorisme*, Librairie José Corti, 1988, p.97

admiré et il n'a pas choqué seulement grâce à ses peintures et à ses readymades, mais aussi grâce à son écriture originale.

INFLUENCES

À côté du fait que Duchamp a influencé plusieurs écrivains (comme Desnos, par exemple, dont on va parler dans une autre partie) et plusieurs mouvements (comme le surréalisme), il a lui-même été influencé par d'autres écrivains.

Un poète qui a fait une très grande impression sur Marcel Duchamp et qui a fortement marqué les aphorismes qu'il a écrits est certainement Jules Laforgue (1860 - 1887). À cause de son écriture étrange et proche du non-sens, Duchamp le voit comme « une porte de sortie du symbolisme¹⁰⁷ », un poète qui « échappe aux classifications », et s'identifie avec lui, car Duchamp est lui-même un artiste qui échappe aux classifications, un artiste qui n'appartient à aucun mouvement artistique, et qui ne peut être appelé ni cubiste, ni dadaïste etc. En plus, Marcadé remarque que dans les écrits de Laforgue et dans ceux de Duchamp, on trouve la « même étrangeté des titres, [la] même incongruité drolatique, [la] même relation ambiguë et clownesque » entre les mots. En outre, Laforgue se souciait de « faire de l'original à tout prix », et cela reflète la préoccupation perpétuelle de Duchamp de ne pas se répéter, en créant de l'écriture et aussi des peintures. Effectivement, Daniel Grojnowski affirme que l'originalité « est inhérente aux œuvres dignes d'intérêt¹⁰⁸ ». Les œuvres de Duchamp et de Laforgue sont en effet pleines d'originalité et de nouveauté, et elles ne peuvent être comparées à aucune autre œuvre réalisée avant. La poésie de Laforgue est « une gageure au bon sens et à la prosodie. M. Laforgue prend de telles licences avec les lois du rythme, de la cadence, de la césure et de la rime, les lignes qu'il suspend les unes en dessous des autres sont si riches d'incohérence, si merveilleuses de ténèbres impénétrables, les mots y prennent un aspect tellement sibyllin, qu'on ne peut plus que rire du mauvais tour joué par l'auteur au

¹⁰⁷ Marcadé, *op. cit* p.35

¹⁰⁸ GROJNOWSKI, Daniel. *Jules Laforgue et « l'originalité »*, éd. La Baconnière, Boudry-Neuchâtel, Suisse, 1988, p.10

lecteur bienveillant¹⁰⁹ ». On va voir dans la section suivante que l'écriture de Duchamp est très proche de celle de Laforgue; elle est aussi obscure et énigmatique, et elle suit des principes similaires. Les écrits de Jules Laforgue, qui lancent un défi à la poésie traditionnelle, ont grandement influencé ceux de Marcel Duchamp qui voulait, comme lui, être différent des autres artistes et des autres écrivains et n'avait pas peur de créer des controverses à cause de ses créations. En plus, la pensée de ces deux personnages se révèle l'une proche de l'autre puisque on voit en tous les deux la peur de la répétition et la valorisation de l'original.

Un autre personnage qui a exercé une énorme influence sur toutes les œuvres de Marcel Duchamp et même sur sa philosophie de vie est le socialiste Paul Lafargue (1842 – 1911), et en particulier son ouvrage *Le Droit à la paresse*. Dans son livre, Lafargue s'exprime contre le fait que l'homme doit travailler pour vivre ; en effet il trouve ce fait aberrant. Il déclare que chaque homme doit avoir le droit d'être paresseux et de passer son temps comme il veut, sans être obligé de travailler pour pouvoir survivre dans la société. Duchamp avoue que *Le Droit à la paresse* est « un livre qui [l]'avait beaucoup frappé¹¹⁰ », et, effectivement, Duchamp n'a pas travaillé presque pendant toute sa vie, car il confesse qu'il « aurai[t] voulu travailler, mais il y avait en [lui] un fond de paresse énorme. [Il] aime mieux vivre, respirer que travailler¹¹¹ ». Duchamp est en effet notoire pour sa paresse immense. Toute son art a été créée avec paresse, car il affirme que « [s]on art serait de vivre; chaque seconde, chaque respiration est une œuvre qui n'est inscrite nulle part [...] c'est une sorte d'euphorie constante ». En effet, il « privilégie l'art de vivre sur la vie de l'art¹¹² » ; il préfère vivre et apprécier chaque instant que dédier toute sa vie à l'art. Selon Duchamp, le vrai œuvre d'art est comment on passe son temps, comment on vit. Grâce au livre de Lafargue, « la paresse est

¹⁰⁹ LAFORGUE, Jules. *Les Complaintes, L'imitation de notre-dame la lune*, texte présenté et commenté par Pierre Reboul, Imprimerie Nationale, Paris, 1981, p.9

¹¹⁰ *Ibid* p.86

¹¹¹ Duchamp, *op. cit* p.87

¹¹² Marcadé, *op. cit* p.73

au cœur de la philosophie de vie de Duchamp¹¹³ », et il travaille sur tout ce qu'il crée avec une formidable paresse.

Jean-Pierre Brisset (1837 – 1919) est un autre écrivain dont les ouvrages ont influé sur les écrits de Marcel Duchamp. Brisset est surtout connu pour son analyse philologique du langage, qu'il conduit par un incroyable réseau de calembours¹¹⁴. Duchamp avoue que Brisset était l'un des hommes qu'il admirait le plus, pour son « imagination délirante ». En effet cette analyse du langage conduite par Brisset a profondément marqué les écrits de Duchamp, lesquels se basent beaucoup sur ceux de Brisset. Jean-Pierre Brisset écrit qu'« il existe dans la parole de nombreuses lois, inconnues jusqu'aujourd'hui, dont la plus importante est qu'un son ou une suite de sons identiques, intelligibles et clairs, peuvent exprimer des choses différentes par une modification dans la manière d'écrire ou de comprendre ces noms ou ces mots¹¹⁵ ». On va voir que les aphorismes de Duchamp se basent souvent sur cette loi donnée par Brisset, qui dicte que les mêmes sons peuvent en réalité avoir des significations différentes. La deuxième loi de ce dernier est : « remarquons d'abord qu'on peut changer l'ordre des mots d'une phrase sans que l'idée exprimée soit modifiée¹¹⁶ », une autre loi que Duchamp prouve par ses aphorismes. En suivant l'un de ses idoles, Duchamp a écrit sa propre loi : « Si vous voulez une règle de grammaire : le verbe s'accorde avec le sujet consonnamment », une règle qu'on va voir figurer beaucoup dans ses aphorismes, où il accorde les mots ensemble grâce à leurs sons et ne donne aucune importance à la sémantique.

¹¹³ *Ibid* p.86

¹¹⁴ *Ibid* p.83

¹¹⁵ Duchamp, *op. cit* p.146

¹¹⁶ Berranger, *op. cit* p.173

LES OPERATIONS AVEC LE LANGAGE

Avant de voir quelques-uns de ses écrits, c'est important de voir ce que Duchamp voulait faire avec le langage, et quelle était son intention derrière les aphorismes et les jeux de mots qu'il a créés. On va maintenant analyser son principe de contradiction ou nominalisme littéral, qui est à la base de tout ce qu'il écrit, des titres de ses œuvres jusqu'à ses poèmes les plus étranges.

Avec le principe de contradiction, Duchamp vise à une libération du mot « de la définition et du sens idéal¹¹⁷ ». Il ne fait « plus de distinction générique/spécifique/numérique entre les mots (*tables* n'est pas le pluriel de *table*, *mangea* n'a rien de commun avec *manger*). Plus d'adaptation physique des mots concrets; plus de valeur conceptive des mots abstraits. Le mot perd sa valeur musicale ». En cette manière, il retourne aux « mots premiers », sans les définitions et les distorsions qu'on leur a ajoutées pendant les années. En éliminant les distinctions qu'on fait d'habitude entre les mots, il élimine complètement les règles de grammaire et travaille sur les mots sans être borné par elles. « En bon nominaliste 'littéral', Duchamp ne croit pas que les mots renvoient à l'essence ou à la vérité des choses. Les mots ne sont que des mots¹¹⁸ », et dans ses aphorismes il les regarde seulement comme tels, les utilisant uniquement pour leurs sons et les libérant de leurs sens. Duchamp va jusqu'à déclarer qu'il croit que « le langage est une erreur de l'humanité¹¹⁹ » et que « le langage, au lieu d'exprimer des phénomènes subconscients, en réalité crée la pensée par et après les mots ». Un exemple très clair de ce que Duchamp veut signifier ici se trouve dans le roman *1984* écrit par George Orwell en 1948. Dans ce roman, qu'Orwell situe dans son futur, les autorités qui prennent contrôle du peuple veulent avoir le pouvoir absolu sur lui, et pour être sûrs qu'il ne se rebelle jamais, ils n'enseignent pas des mots tels que « liberté » et

¹¹⁷ Marcadé, *op. cit* p.133

¹¹⁸ *Ibid* p.434

¹¹⁹ *Ibid* p.133

« révolution » à leurs gens car ils croient que si les gens ne connaissent pas ces mots ils ne pourront jamais y penser et essayer de créer une révolte contre leurs autorités, car si le mot n'existe pas le concept n'existe pas non plus. Ici Orwell nous donne une indication que, comme Marcel Duchamp, il croit que c'est la pensée qui est créée après les mots et pas vice-versa; c'est la pensée qui est au service des mots en réalité. Avec ses aphorismes, Duchamp essaie d'effacer les définitions données aux mots et à libérer les mots abstraits de leurs significations. Il pratique la contrepèterie, c'est-à-dire l'« interversion des lettres ou des syllabes d'un ensemble de mots généralement choisis afin d'en obtenir d'autres dont l'assemblage ait également un sens, de préférence burlesque ou grivois¹²⁰ », pour déformer les sens des mots en les utilisant dans des contextes très différents de ceux auxquels on est habitué à les utiliser, et créant, par conséquence, des vers humoristiques.

En jouant avec les mots, Duchamp distord les lois de signification car il croit que « les mots ne sont pas avant tout un outil de communication¹²¹ », et avec ses aphorismes il se libère de la sémantique des mots et retourne aux mots premiers. En « pliant la sémantique au bon plaisir du signifiant, aux suggestions des phonèmes¹²² », il refuse et contredit les règles linguistiques.

Duchamp avoue que le non-sens l'intéressait beaucoup au niveau poétique car il croyait qu'un poème ne doit pas forcément avoir du sens pour être poétique; et les poèmes de Laforgue, dans lesquels on trouve des vers tel que « Quand ce jeune homm' rentra chez lui / Il mit le nez dans sa belle âme / Où fermentaient des tas d'ennuis!¹²³ », en sont un exemple parfait. Duchamp base ses vers sur une analogie entre les signifiants, sans tenant compte de la signification des mots qu'il utilise. La sémantique n'est pas importante pour créer une œuvre

¹²⁰ Duchamp, *op. cit* p.146

¹²¹ *Ibid* p.241

¹²² Berranger, *op. cit* p.173

¹²³ Laforgue, *op. cit* p.143

poétique, et Duchamp va jusqu'à insinuer qu'on n'a même pas besoin forcément d'avoir des mots pour qu'on puisse créer une œuvre poétique, en comparant la beauté d'un jeu d'échecs à celle de la poésie. Il explique que « dans les échecs, la beauté n'est pas une expérience visuelle comme en peinture. C'est une beauté plus proche de celle qu'offre la poésie; les pièces d'échecs sont l'alphabet majuscule qui donne forme aux pensées; et ces pensées, bien qu'elles composent un dessin visuel sur l'échiquier, expriment leur beauté *abstraitement*, comme un poème¹²⁴ ». Avec cette affirmation, Duchamp compare les pièces d'échecs à un alphabet, qui remplace les mots et crée une expérience proche à celle créée par la poésie.

Duchamp reforme le langage en donnant « à chaque mot, à chaque lettre, une valeur sémantique arbitraire. Il s'agit d'épuiser le sens des mots, de jouer avec eux jusqu'à les violenter dans leurs attributs les plus secrets, à prononcer enfin le divorce total entre le terme et le contenu expressif que nous lui reconnaissons à l'accoutumée¹²⁵ ». En cette manière, il détruit la définition usuelle d'un mot en l'utilisant pour sa forme et non pas pour sa signification. La raison pour laquelle il fait cette opération est identique à la raison pour laquelle il a créé des œuvres comme *LHOOQ* : « Le principe est qu'un mot trop regardé, comme un paysage, perd sa saveur, s'use ». La peinture de la *Joconde*, en étant trop regardée, s'est désacralisée, et cette même chose se passe avec les mots quand ils sont trop utilisés. Pendant tout ce temps qu'on utilise les mots, on les a alourdis de définitions et de classifications, tandis qu'en retournant aux mots premiers, Duchamp renouvelle le vocabulaire « en 'rechargeant' » les mots et les libérant de tout ce qu'ils ont acquis pendant les années.

¹²⁴ Marcadé, *op. cit* p.320

¹²⁵ Duchamp, *op. cit* p.16

LES ÉCRITS DE MARCEL DUCHAMP

L'un des écrits de Marcel Duchamp qui montre clairement cet effacement de sens qu'il opère avec les mots est le poème *THE, Test de l'œil, Pas un 'Nu descendant un escalier'*, dont le titre donne déjà une indication du contenu étrange du poème, et qui est « constitué de phrases grammaticalement correctes mais exemptes de tout sens, où l'article *the* est systématiquement remplacé par une étoile¹²⁶ ». La syntaxe de ces phrases (écrites en anglais) est parfaitement correcte et il n'y a aucune faute de grammaire, mais, pourtant, les phrases sont privées de sens. On peut prendre comme exemple la première phrase du poème : « If you come into * linen, your time is thirsty beacuase * ink saw some wood intelligent enough to get giddiness from a sister¹²⁷ » (Si tu viens dans le linge, ton temps a soif parce que l'encre a vu un peu de bois assez intelligent pour prendre du vertige d'une sœur). On peut voir qu'il n'y a aucune faute grammaticale mais il n'y a quand-même aucun sens dans cette phrase. Duchamp dit que « c'était simplement une sorte d'amusement. Le sens dans ces phrases était une chose que [il] devai[t] éviter [...] jusqu'à ce que le texte se lise sans aucune résonance avec le monde physique¹²⁸ », qu'il explique d'être une chose assez difficile car avec chaque mot qu'il écrivait il voyait un sens et devait effacer et en chercher un autre pour que le résultat final soit un texte sans fautes dépourvu de tout sens. Avec ce poème, Duchamp efface le sens des mots et les « recharge », en les utilisant pour formuler des phrases privées de sens. En plus, avec ce poème on voit un exemple de l'étrangeté des titres dans les poèmes de Duchamp, qu'on a mentionnée dans la première section de ce chapitre. En effet, cette étrangeté des titres peut être comparée à celle des poèmes de Jules Laforgue, dont la plupart ont des titres étranges comme *Complainte d'un certain dimanche*¹²⁹ dans son recueil

¹²⁶ Marcadé, *op. cit* p.132

¹²⁷ Duchamp, *op. cit* p.256

¹²⁸ Marcadé, *op. cit* p.132

¹²⁹ Laforgue, *op. cit* p. 80

« Complaintes » et *La Lune est stérile*¹³⁰ dans son recueil « L'Imitation de Notre-Dame la lune ».

Les noms propres sont un autre élément du langage dont Duchamp s'est servi pour créer des jeux de mots. Son premier recueil d'écrits s'appelait en effet *Marchand du Sel*; qui est un jeu de mots avec son propre nom. Marie-Paule Berranger explique que « quand il s'agit de noms propres les jeux verbaux proposent une métaphore de la personne ; ainsi 'marchand du sel' est l'image sonore de Marcel Duchamp¹³¹ ». On voit ici une analogie sonore entre le nom de Marcel Duchamp et les mots « marchand du sel » qui deviennent, à cause de la sonorité, une métaphore de Marcel Duchamp. Pour créer une métaphore de son nom, Duchamp n'a pas pensé à des mots qui le décrivent ou qui ont quelque relation avec lui, mais il a cherché des mots qui ressemblent d'une manière sonore à son nom. Berranger ajoute que « le sens vient après coup ratifier l'image sonore : Marcel Duchamp est bien celui qui dispense dans ses aphorismes et jeux de mots le sel de l'esprit ; ainsi c'est au signifié à se conformer aux rencontres phoniques ». Avec cette déclaration Berranger montre que d'abord il y a eu les mots, et c'était après que le sens est venu leur donner une signification. Cette affirmation se relie à merveille avec l'idée de Marcel Duchamp et à celle de George Orwell, qui croient que c'est la pensée qui se conforme avec les mots et pas le contraire. Les jeux de Marcel Duchamp avec les noms propres sont nombreux, mais celui que certainement on ne peut pas ignorer est la création de son pseudonyme, « Rose Sélavy », avec lequel il a signé beaucoup de ses créations ; que ce sont des readymades ou des publications de calembours, et qui résulte dans le titre de certaines de ses œuvres, comme *Why not sneeze Rose Sélavy ?*, par exemple. Duchamp a voulu changer d'identité et se donner un nom juif, et il a eu l'idée de changer de sexe puisque aucun prénom masculin juif ne l'intéressait. Il a choisi le nom « Rose » puisque c'était un prénom très commun, et aussi pour le fait que c'était « le nom le

¹³⁰ *Ibid* p. 227

¹³¹ Berranger, *Op. cit* p.108

plus ‘laid’ pour [s]on goût personnel¹³² ». Il explique que le double *RR* vient d’un autre de ses jeux de mots : « Le double *RR* vient du tableau de Francis Picabia [...] *l’Œil cacodylate* [...] dans lequel Francis avait demandé à tous ses amis de signer [...] j’avais mis *Pi Qu’habilla Rose – arrose* demande deux *R*, alors j’ai été attiré par le second *R* que j’ai ajouté – *Pi Qu’habilla Rose Sélavy* ». Il explique aussi que le nom « Sélavy » vient d’un jeu de mots assez évident : « Sélavy » se lit « C’est la vie ». Duchamp applique la première loi de Brisset, qui exprime que des mots qui ont le même son peuvent avoir des sens différents ; et ici Duchamp utilise l’image sonore des mots « c’est la vie » pour créer le nom « Sélavy ». Il distord ce nom fictif encore avec l’artiste, peintre et photographe Man Ray, qui réalise un portrait à l’huile de Marcel Duchamp, qu’ils nomment *Cela vit*¹³³, donnant une autre signification à ces phonèmes.

Les jeux de mots de Marcel Duchamp ont impressionné beaucoup d’écrivains, notamment le poète français Robert Desnos et l’écrivain surréaliste Benjamin Péret, qui ont publié un grand nombre d’aphorismes dans lesquels on trouve les noms de Marcel Duchamp et de Rose Sélavy. L’aphorisme le plus connu de Desnos est probablement « Rose Sélavy connaît bien le marchand du sel », un aphorisme que Duchamp a beaucoup aimé, et qui joue avec la métaphore sonore de Marcel Duchamp et son pseudonyme.

Les calembours de Marcel Duchamp sont construits par divers moyens. Avec *LHOOQ*, on a vu qu’il a créé un jeu de mots utilisant la prononciation de ces cinq lettres épelés en français. Il a utilisé ce même procédé encore avec *METRO*, par exemple, qui devient « aimer tes héros », où « en épelant le premier mot on obtient phonétiquement la deuxième expression¹³⁴ ». Un autre exemple qui montre comment Duchamp crée ses jeux de mots se trouve dans le titre d’un autre de ses readymades, *Fresh Widow*, où il prend les mots

¹³² Marcadé, Op. cit p.217

¹³³ Ibid, p.262

¹³⁴ Duchamp, op. cit p.163

« French Window », c'est-à-dire « une fenêtre à la française », et il élimine la lettre *n* la transformant en « Fresh Widow », une « veuve effrontée¹³⁵ ». Encore une fois, un jeu avec les mots change complètement le sens des mots utilisés. Avec *Anémic Cinéma* on a « un titre anagrammatique en forme de faux palindrome¹³⁶ », car Duchamp prend le mot *cinéma*, l'écrit au contraire, et échange les places de la lettre *n* et de la lettre *m* pour obtenir le mot « anémic ». *Anémic Cinéma* « est un film noir et blanc de 7 minutes, tourné en 35mm, composé de neuf calembours, essentiellement érotiques, inscrits sur des disques (dont la fameuse contrepèterie : 'Avez-vous déjà mis la moelle de l'épée dans la poêle de l'aimée?') » où Duchamp joue avec la phonétique en rapprochant des mots qui ont presque le même son ('moelle' et 'poêle', 'l'épée' et 'l'aimée'), et qui lui permettent de créer un sous-entendu érotique.

Les calembours de Duchamp « présupposent que le langage est un matériau sonore à modeler, suite articulée de phonèmes à manipuler, substance avant tout. Ils retrouvent par là une perception enfantine de la langue, avant que la compréhension, l'usage, l'apprentissage de la lecture et de l'écriture ne viennent organiser, hiérarchiser, segmenter la langue¹³⁷ ». Ici Berranger confirme le fait que les jeux de mots de Duchamp visent à retrouver les mots premiers, les mots purs, les « mots sans rides », selon André Breton. Duchamp cherche de retrouver avec ses aphorismes les mots purs avant qu'ils aient été corrompus par l'usage. L'aphorisme 83 dans le *Dictionnaire La Rose*, écrit par Duchamp, peut être pris comme exemple des opérations qu'il effectue avec le langage: « si Latine → latinité, alors latrines → la Trinité ». Ici on peut voir Duchamp qui « travaille à redéfinir les mots selon leurs similitudes phoniques », à les classer phonétiquement et à éliminer complètement leurs sens, sans tenant compte des règles de grammaire et sans être borné par eux.

¹³⁵ *Ibid* p.164

¹³⁶ *Ibid* p.280

¹³⁷ Berranger, *op. cit* p.108

« Au niveau du mot, le double calembour de Duchamp est dans la plupart des cas axé sur une dialectique homophonie / homographie, homonymie / paronymie. Toutes les interférences, relations et combinaisons son / sens / graphie sont utilisées ¹³⁸». Les aphorismes de Duchamp jouent sur toutes ces dimensions pour toujours créer des phrases amusantes, intelligentes et inattendues, qui rendent le lecteur toujours plus intéressé et intrigué. Florence Mercier-Leca affirme que « la dimension ludique des jeux de mots réside dans l'effet de surprise et la nécessité pour le lecteur d'accommoder son esprit afin de résoudre l'énigme¹³⁹ », et les jeux de mots de Marcel Duchamp surprennent toujours le lecteur et le font essayer de les comprendre, une caractéristique que les rendent intéressants et que donne du plaisir à celui qui les lit.

¹³⁸ Duchamp, *op. cit* p.147

¹³⁹ MERCIER-LECA, Florence. *L'Ironie*, Hachette, « Ancrages », Paris, 2003 p.53

CONCLUSION

Même si Marcel Duchamp créait des jeux de mots pour s'amuser, on a vu qu'il y a d'autres dimensions relatives à ses écrits. Influencé par divers personnages, Duchamp est devenu un « nominaliste littéral ¹⁴⁰ », et écrivait avec le but de retrouver les mots premiers et d'éliminer les « rides » que les mots ont forgées pendant les années. « Les jeux de mots sont pour Duchamp une manière de distordre les lois de la signification ¹⁴¹ »; effectivement il n'accorde pas les mots selon leurs significations mais selon leurs sons.

Pour conclure, on peut faire appel à l'affirmation de Bernard Marcadé où il déclare que « cet effacement du sens que Duchamp opère avec les mots est de la même nature que l'effacement du goût qu'il effectue avec les objets ¹⁴² ». En présentant les readymades comme des objets artistiques il a effacé la question du goût dans l'art, et, de la même manière, avec ses jeux de mots Duchamp efface l'essentialité du sens dans le langage.

¹⁴⁰ Marcadé, *op. cit* p.434

¹⁴¹ *Ibid* p.241

¹⁴² *Ibid* p.145

Conclusion

Les créations de Marcel Duchamp, même si elles diffèrent les unes des autres, ont en commun d'avoir déstabilisé le monde de l'art et de la littérature. Dans ses œuvres, Marcel Duchamp a donné des places au hasard, à l'érotisme, à la science, à l'humour et à d'autres notions, qu'il a réunies ensemble dans ses créations, artistiques ou littéraires, avec une grande créativité. Avec ses créations, Duchamp a osé braver le monde de l'art et celui de la littérature et il a créé des nombreuses controverses en provoquant et en défiant les institutions artistiques et littéraires.

Marcel Duchamp a mis en question l'autorité des institutions artistiques de décider ce qui est du bon et ce qui est du mauvais goût, et il a même réussi à éliminer complètement la notion du goût grâce à ses readymades, qui ne sont ni beaux ni laids. En plus, il a détruit l'importance de la main de l'artiste; c'est-à-dire de l'habileté et du talent de l'artiste, en utilisant des techniques purement scientifiques pour créer ses peintures et en présentant des objets qui n'étaient pas créés pour être regardés comme étant des objets d'art. En cette manière, il met en question l'entière définition de l'art, qui ne reste plus une question d'esthétique et d'habileté. Pour réduire davantage l'importance de l'artiste dans la création d'une œuvre, Duchamp affirme que dans la création d'une peinture il donne au spectateur la même importance qu'il donne à l'artiste, et il explique qu'en réalité ce sont les spectateurs qui créent les peintures en les regardant. Marcel Duchamp provoque tous les fondements de l'art, et il provoque aussi le monde littéraire en écrivant des poèmes et des aphorismes qui n'ont rien en commun avec ceux des autres écrivains car ils sont dépourvus presque de tout sens et ils sont créés à base de leurs sons et pas de leur sémantique. Avec son écriture,

Duchamp montre que le sens n'est pas indispensable pour la création des œuvres littéraires, et il réussit à déstabiliser ainsi le monde littéraire aussi que le monde artistique.

Marcel Duchamp met en question les valeurs de l'art parce qu'il ne veut pas que l'art devienne simpliste. Il est contraire à la philosophie « Je ne suis qu'un œil¹⁴³ » que l'art semble encourager. En effet, il affirme qu'il n'aime pas tout ce qui est purement rétinien, et il va jusqu'à déclarer que le rétinien l'irrite¹⁴⁴. Il veut que l'art commence à faire penser les gens et pas à leur plaire uniquement. Grâce à son inventivité, il a introduit dans l'art des choses autres que la beauté et l'esthétique; il a ajouté des nouvelles dimensions à l'art, en y mêlant d'autres concepts. En cette manière, il a complètement renouvelé le rôle de l'artiste, car chez Duchamp il ne s'agit pas de voir la beauté de ce qu'il dépeint ou de ce qu'il crée. Il élimine, comme on a déjà vu, le concept du goût et aussi celui du talent de l'artiste, avec les readymades en exposant des objets fabriqués en usine et avec la peinture en donnant une place majeure à la science et aussi au hasard, qui jouent un rôle très important dans beaucoup de ses œuvres. Avec son écriture, tandis qu'il élimine l'importance du sens dans la littérature, il ignore complètement les règles de grammaire pour que même ses écrits soient révolutionnaires.

L'un des suivants de Marcel Duchamp, Jasper Johns, attire l'attention sur le fait que Duchamp a libéré l'œuvre d'art de ses bornes rétinienne en créant des œuvres où la langue, la vision et la pensée sont réunies¹⁴⁵. Selon Marcel Duchamp, l'art doit prouver que l'expression « bête comme un peintre » est mal fondée car, selon lui, les peintres et tous les artistes doivent inclure dans leurs œuvres autre chose que l'esthétique. Avec ses créations artistiques, Duchamp a introduit dans l'art des nombreuses notions nouvelles qui vont loin de la question de beauté.

¹⁴³ Jean Clair, *art. cit* p.47

¹⁴⁴ Cabanne, *op. cit* p.77

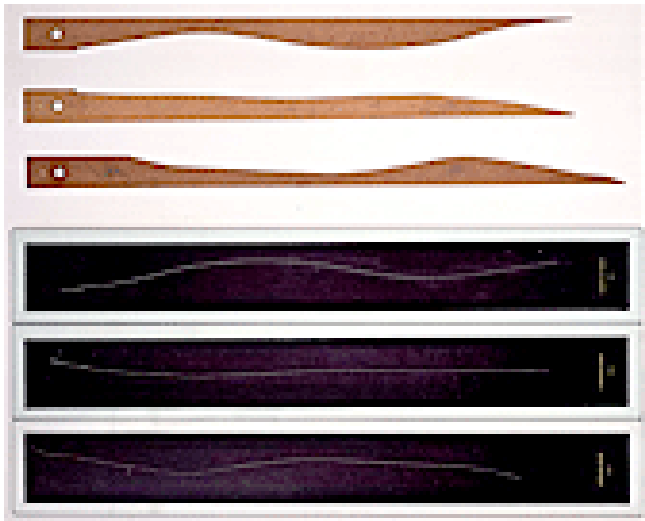
¹⁴⁵ Jasper Johns cité par Kosinski, *op. cit* p.84

Grâce à ses créations, Duchamp s'est moqué de l'art et de la littérature, et « il a su, par des méandres souterrains et de mystérieux arcanes, pourrir les fondements de notre art, de notre littérature, de nos dogmes¹⁴⁶ » en mettant en question tout ce qui concerne le monde de l'art et celui de la littérature.

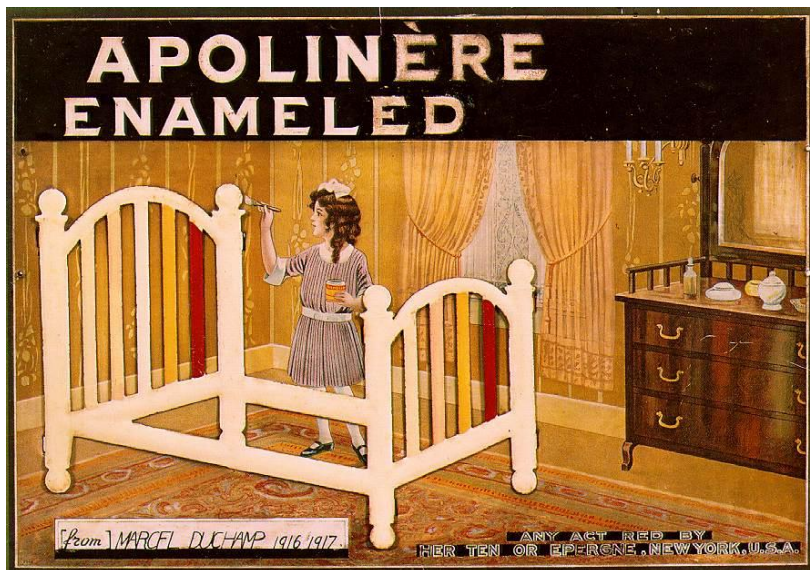
Après avoir connu Marcel Duchamp à travers ses œuvres, on ne peut pas non apprécier sa nouveauté, et le fait qu'il a toujours voulu faire des créations originales et qu'il n'a jamais eu peur de n'être pas comme les autres et d'aller contre le reste du monde. On doit admirer le fait qu'il n'a pas eu, non plus, peur du jugement des autres, et qu'il est resté toujours indifférent à ce que les autres pensent de lui et de ses œuvres, et aussi aux controverses que ses œuvres ont suscitées. En outre, c'est très admirable qu'il a exposé ses idées et ses créations sans aucune ambition et sans jamais chercher de gagner de l'argent. En plus, dans sa vie il n'a eu aucune peur et aucun regret, et tous ces faits font de lui un grand homme qui sera inscrit dans notre mémoire pour toujours.

¹⁴⁶ Duchamp, *op. cit* p.13

Reproductions des créations de Marcel Duchamp



3 Stoppages-Étalon



Apolinère Enameled



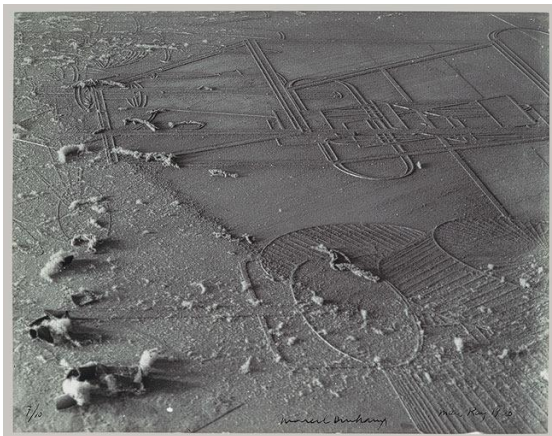
Boîte-en-valise



La Boîte Verte



Broyeuse de Chocolat



Élevage de Poussière



Fontaine



Fresh Widow



Grand Verre



Jeune Homme triste dans un train



L.H.O.O.Q.



La Mariée



La Porte créée par Marcel Duchamp



Le Roi et la Reine entourés de nus vites



Moulin à Café



NU DESCENDANT UN ESCALIER
PABLO PICASSO
1912

Nu descendant un escalier



Pelle à Neige



Porte-bouteilles



Porte-chapeaux



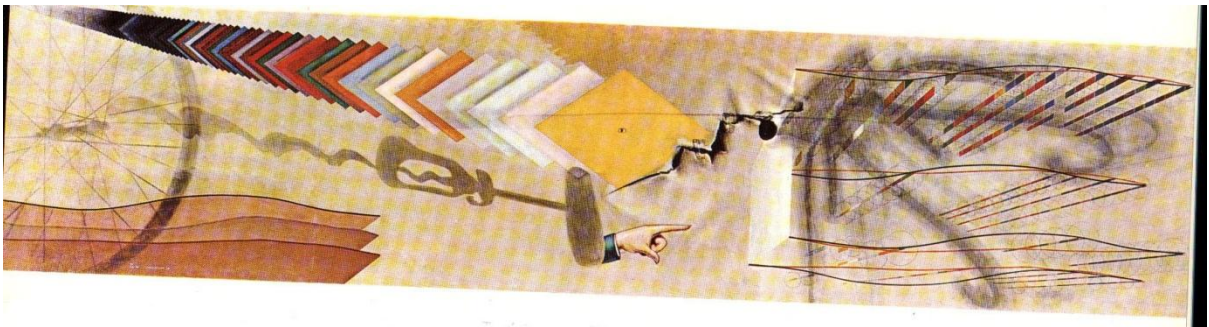
Rotoreliefs



Roue de Bicyclette



Sonate



Tu M'



Why not sneeze Rose Sélavy ?

Bibliographie

ABASTADO, Claude. *Introduction au Surréalisme*, éd. Bordas, « Études », Paris, 1971.

BÉHAR, Henri et Michel CARASSOU. *Dada, histoire d'une subversion*, Librairie Arthème Fayard, 1990.

BERRANGER, Marie-Paule. *Dépaysement de l'Aphorisme*, Librairie José Corti, 1988.

CABANNE, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp*, trad. Ron Padgett, éd. Thames and Hudson Ltd, London, 1979.

CLAIR, Jean. « Hommage à Duchamp » in *Magazine Beaux Arts* n° 52, Décembre 1987, p.42-49.

CLAIR, Jean. *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, éd. Galilée, Paris, 1975.

DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du Signe*, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, éd. Flammarion, « Champs », Paris, 1975.

GROJNOWSKI, Daniel. *Jules Laforgue et « l'originalité »*, éd. La Baconnière, Boudry-Neuchâtel, Suisse, 1988.

KOSINSKI, Dorothy. *Dialogues Duchamp Cornell Johns Rauschenberg*, Dallas Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2005.

LAFORGUE, Jules. *Les Complaintes, L'Imitation de notre-dame la lune*, texte présenté et commenté par Pierre Reboul, Imprimerie Nationale, Paris, 1981.

MARCADÉ, Bernard. *Marcel Duchamp ; la vie à crédit*, éd. Flammarion, « Grandes Biographies », 2007.

MERCIER-LECA, Florence. *L'Ironie*, éd. Hachette, « Ancrages », Paris, 2003.

ORWELL, George. *Nineteen Eighty-Four*, Penguin books Ltd, London, [1949] 1989.

YOUNG, Alan. *Dada and after*, Humanities Press, New Jersey, 1981.

Table des Matières

| | |
|--|----|
| Remerciements | 3 |
| Introduction | 4 |
| Premier Chapitre : | 8 |
| La Peinture de Marcel Duchamp..... | 8 |
| Deuxième Chapitre : | 24 |
| Readymades et autres Œuvres de Marcel Duchamp..... | 24 |
| Troisième Chapitre : | 41 |
| L'Écriture de Marcel Duchamp | 41 |
| Conclusion..... | 57 |
| Reproductions des créations de Marcel Duchamp..... | 60 |
| Bibliographie | 78 |