

Marcel Duchamp avec les Machines Mariée-Célibataires :
une ombre de Raymond Roussel I⁽¹⁾

Kenji Kitayama

Introduction

Marcel Duchamp (1887–1968) envoie son tableau à l'huile *Nu descendant un Escalier no.2*[F1]⁽²⁾ (janvier 1912, Neuilly) au Salon des Indépendants qui commence le 20 mars 1912. Depuis 1884, ce Salon à Paris, caractérisé par l'absence de jury et de récompenses, est ouvert au grand public. Mais le 19, la veille, certains des cubistes de Puteaux, iconistes statiques fondés sur leur propre théorie cubiste dont Gleizes, Léger, Metzinger⁽³⁾, lui enjoignent de retirer ce tableau, tandis que lui et ses deux frères aînés appartiennent à leur groupe. Car ces cubistes, qui prennent ce titre comme une boutade contre le cubisme, pensent que le nu ne descendrait pas un escalier, et que ce tableau ressemble bien à la peinture futuriste. Et ses deux frères lui demandent de changer au moins le titre. Alors, en considérant que le titre même qui tente de rompre avec les tableaux rétinien est tout important dans son contexte artistique, Marcel ne peut pas le faire. Il prend un taxi pour se rendre à la salle du Salon. Ayant enlevé ce tableau, il le rapporte chez lui. Depuis lors, en refusant presque toutes les expositions de groupe d'art, il commence à explorer certains nouveaux développements de l'art, différents des traditions et des tendances artistiques existantes.

C'est dans cette situation que Duchamp participe à la représentation *d'Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel (1877–1933), jouée chaque jour au Théâtre Antoine à Paris, du 11 mai au 10 juin, début juin avec M. et Mme Picabia et Apollinaire. Et il s'en étonne profondément. Mais sans se souvenir beaucoup du texte, ayant lu *Impressions d'Afrique*⁽⁴⁾, il peut associer le texte et le spectacle⁽⁵⁾. Dans le « Propos », il écrit :

Je l'admirais parce qu'il apportait quelque chose que je n'avais jamais vu. Cela seul peut tirer de mon plus être le plus profond un sentiment d'admiration. [...] C'est Roussel qui, fondamentalement, fut responsable de mon Verre, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*.⁽⁶⁾

Cependant, Duchamp, qui ne répondra pas aux questions pour savoir quelles images et quelles idées d'*Impressions d'Afrique*, les fera refléter dans *Le Grand Verre*⁽⁷⁾ et dans les *Ready Made* avec leurs figures rendues duchampiennes. En ce qui concerne les recherches de relations d'influence artistiques de Roussel sur Duchamp, nous n'y pouvons trouver que certaines introductions au procédé d'écrire chez Roussel, qui correspondraient à quelques aperçus de *La Boîte verte*⁽⁸⁾, notes de création artistique chez Duchamp. Car ces notes sont aussi ambiguës que leurs motivations. D'ailleurs, en sachant mieux que *Le Grand Verre* et les *Ready Made* ont encore une plus grande influence sur l'art contemporain, peut-on les laisser mystérieux ? Jusqu'à aujourd'hui, on ne veut pas encore résoudre une telle énigme. Pourquoi ? Est-ce parce que les recherches sur l'art contemporain ne retracent pas exactement les origines d'objets et d'idées mystérieuses qui apparaissent dans *Le Grand Verre* et les *Ready Made*, et qu'elle ne s'avance pas encore⁽⁹⁾ ? Faut-il examiner tout attentivement l'influence de créations de Roussel sur les figures artistiques chez Duchamp, en retraçant précisément les détails de celle-ci⁽¹⁰⁾ ?

Si on lit *Impressions d'Afrique*, et même *Locus Solus*⁽¹¹⁾ (1913), on s'émerveillera d'une similitude entre un grand nombre de créations rousselliennes et celui de figures duchampiennes. Duchamp s'incorpore probablement une vision littéraire inédite qui s'inscrit au plus profond de la littérature de Roussel, c'est-à-dire une littérature qui

s'échappe des images et des idées existantes, celle comme extérieur, et celle comme nouveau développement en rupture avec la littérature déjà faite. Même compris la similitude en question et l'incorporation de créations rousselliennes aux figures duchampiennes, on n'élucide pas encore pleinement les différentes formes de l'art de Duchamp et ses motivations, mais on trouvera sans aucun doute une orientation majeure pour aider à comprendre les fondements de l'art de Duchamp.

Dans cet article, on élaborera une relation érotique, une intervention mutuelle, et une possession intégrante de la machine entre la Mariée et ses Célibataires, ces mises en question que l'auteur, dans l'article écrit entre 1980 et 1987 : « Raymond Roussel et ses ombres : Marcel Duchamp et la machine célibataire »⁽¹²⁾, mettait en question, pour définir le système de dualité et d'ambiguïté de ces images et aussi le dynamisme de ces désirs ambigus et désirs androgynes. Et en incorporant dans une problématique plus duchampienne la Mariée même et la Mariée hors mariée, les Célibataires mêmes et les Célibataires hors célibataire, la relation entre la Mariée-Célibataires et la Mariée-Célibataires hors Mariée-Célibataires, l'introduction du temps-espace en quatrième dimension imaginative dans l'espace en troisième dimension pour la projection d'objets figuratifs extérieures (où les recherches récentes sur Duchamp ne sont plus actives). On va réfléchir sur l'influence d'objets rousselliens aux figures duchampiennes.

1. Que Marcel Duchamp découvre Raymond Roussel !

1-1. Qu'est-ce que Marcel Duchamp trouve chez Raymond Roussel ?

Au moment de répondre aux questions dans son entretien, Duchamp est toujours

presque apathique ou s'en moque. Mais interrogé sur son assistance à la représentation d'*Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, cette attitude disparaît. Et il raconte avec un peu d'enthousiasme :

C'était formidable. Il y avait sur la scène un mannequin et un serpent qui bougeait un petit peu, c'était absolument la folie de l'insolite. Je ne me souviens pas beaucoup du texte. On n'écoute pas tellement. Ça m'a frappé. [...] Après j'ai lu le texte et j'ai pu associer les deux.⁽¹³⁾

Un mannequin dont il parle, est la statue se déplaçant sur deux rails en mou de veau, et un serpent est un immense ver épais jouant d'une cithar. Qui mit en scène jamais des monstres si étranges avant Roussel ? Bien qu'on ait donné une telle représentation il y a environ cinquante-cinq ans, quand il s'agit de Roussel, Duchamp ne s'excite que sur celle de Roussel comme si c'était hier. Il ne semble pas qu'il parle simplement d'une mise en scène inédite. Duchamp dirait que le défi de Roussel à la littérature déjà faite corresponde à celui de Duchamp à la peinture. Il dit encore :

Si, moi j'y tiendrais. Ce n'est pas à moi de le décider, mais ça serait très sympathique parce que cet homme avait fait quelque chose qui, vraiment, avait le côté révolutionnaire d'un Rimbaud, une scission. Il n'était plus question de symbolisme ni même de Mallarmé, tout cela Roussel l'ignorait complètement. Et puis ce personnage étonnant, vivant enfermé en lui-même dans sa roulotte, les rideaux tirés.⁽¹⁴⁾

Duchamp aime étonnamment la littérature. Tandis que ses frères aînés (Jacques Villon (1875-1963) et Raymond Duchamp-Villon (1876-1918)) adorent François Villon⁽¹⁵⁾ (1431-1463), il préfère surtout François Rabelais (1483-1553), Alfred Jary (1873-1907), Arthur Rimbaud (1854-91) et Stéphane Mallarmé (1842-98). Puisque Roussel est le seul poète en partant d'une table rase, il serait un meilleur précédent pour Duchamp, qui veut s'évader du monde de l'art existant. De plus, puisqu'il ajoutera un épisode où Roussel vit enfermé en lui-même dans sa roulotte, les rideaux tirés, on peut supposer qu'il ne regrette plus de vivre seul. Duchamp dit donc :

Brisset fut un être vrai qui vécut pour être ensuite oublié. Roussel aussi suscita mon enthousiasme d'alors. Je l'admirais parce qu'il apportait quelque chose que je n'avais jamais vu. Cela seul peut tirer de mon être le plus profond un sentiment d'admiration — quelque chose qui se suffit à soi-même — rien à voir avec les grands noms ou les influences. Apollinaire fut le premier à me montrer les œuvres de Roussel. C'était de la poésie. Roussel se croyait philologue, philosophe et métaphysicien. Mais il reste un grand poète.⁽¹⁶⁾

Puisque Duchamp loue tellement Roussel lui-même, on ne pourrait plus finir par symboliser la relation entre la création littéraire de Roussel et la production artistique de Duchamp (et, plus ou moins, la formation de ses idées artistiques) en tant qu'épisode simple. Et aussi comme, ayant lu les œuvres de Roussel en question, il déclare encore que Roussel « reste un grand poète », on pense que ce poète inspire l'artiste de diverses manières. Il dit ainsi :

C'est Roussel qui, fondamentalement, fut responsable de mon Verre, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Ce furent ses *Impressions d'Afrique* qui m'indiquèrent dans ses grandes lignes la démarche à adopter. Cette pièce que j'ai vue en compagnie d'Apollinaire m'aida énormément dans un des aspects de mon expression. Je vis immédiatement que je pouvais subir l'influence de Roussel. Je pensais qu'en tant que peintre, il valait mieux que je sois influencé par un écrivain plutôt que par un autre peintre. Et Roussel me montra le chemin.⁽¹⁷⁾

Alors, quelles inspirations Duchamp trouve-t-il concrètement chez Roussel ? On va y répondre en analysant d'une façon plus détaillée les œuvres de Duchamp avant et après sa rencontre avec Roussel.

1-2. Vers la peinture moins rétinisée

Pour annuler l'exposition de *Nu descendant un Escalier no.2*, Duchamp prend précipitamment un taxi pour se rendre au Salon. Ayant enlevé ce tableau, il le rapporta chez lui.

Duchamp décrit aussitôt un dessin sur cet enlèvement de ce tableau : *Deux personnages et une auto*[F2]⁽¹⁸⁾ en 1912 à Neuilly. Tandis que le nu de *Nu descendant un Escalier no.2* semble devenir le nu immobile debout à gauche de cette image, les pneus arrière de l'automobile se soulèvent jusqu'aux seins du nu, comme si le nu allait descendre monter dans l'automobile. Un homme dans un costume immobile debout à droite de cette image, comme Duchamp ou peintre, attend que le nu, monté dans l'automobile, roule. Ce n'est pas une caricature épisodique, mais un développement évolutif où l'élan du mouvement du nu de nu descendant un escalier

se transforme en une vitesse accélérée, alors que l'automobile va emporter le nu qui quitte précipitamment la salle d'exposition. Ce ne serait qu'une illustration d'un épisode personnel, mais on peut y voir plutôt la rapidité même de la fuite de Duchamp hors de la salle d'exposition.

Dans le dessin suivant *Deux nus : un fort et un vite*[F3]⁽¹⁹⁾, en mars 1912 à Neuilly, il semble que le nu gauche semblant féminin constitue « un vite », et le nu droit semblant masculin se transformant en « un fort ». Parce que le premier debout à gauche semble être lui-même un nu vite et que le dernier qui emporte le premier un nu fort. Alors, le nu vite et le nu fort ne sont rétinisés qu'avec le titre. Et le spectateur va d'abord s'incorporer un mouvement mécanisé par un fort et un vite. Ainsi commence une participation du spectateur à la production artistique.

Le Roi et la Reine traversés par des Nus vites[F4]⁽²⁰⁾, en avril 1912 à Neuilly ne se limite plus à la transformation figurative. Parce que les pièces d'échecs connues sous les noms de Rois et de Reine se mettent au jeu d'échecs. À en juger par ce dessin et ce titre plus important, la figure d'avant à gauche constitue le Roi et l'arrière droit la Reine. Dans le dessin *Deux nus : un fort et un vite*, le nu semblant féminin se remplace par un vite et le nu semblant masculin par un fort. Mais dans ce dessin *Le Roi et la Reine traversés par des Nus vites*, un certain nombre de lignes obliques, entourés de demi-cercles avec plusieurs grosses lignes courtes comme Nus vites traversent le Roi et la Reine. Ces lignes ressemblent aux « diverses phases d'un même mouvement [...] copiés des effets des chronophotographies sur plaque fixe »⁽²¹⁾ chez Étienne-Jules Marey, comme dans *Nu descendant un Escalier no. 2*. Les Nus vites constituent plusieurs figures de vitesse. Avant Duchamp, qui aurait employé une telle façon de description pour dessiner plusieurs mouvements intellectuelles destinés

Marcel Duchamp avec les Machines Mariée-Célibataires : une ombre de Raymond Roussel I 19
aux déplacements très vites des pièces d'échecs (bien que ce soit une pratique courante dans les bandes dessinées d'aujourd'hui) ?

Pourquoi Duchamp introduit-il plusieurs mouvements intellectuelles destinés aux déplacement des pièces d'échecs ? Certes, il dépeint *Les Joueurs d'Échecs*[F5]⁽²²⁾, en décembre 1911 à Neuilly, et *Portrait de Joueurs d'Échecs*[F6]⁽²³⁾, en décembre 1911 à Neuilly, faisant apparaître l'atmosphère intellectuelle d'un jeu d'échecs, tandis qu'il joue souvent un jeu d'échecs avec ses frères. Mais, avec *Le Roi et la Reine traversés par des Nus vites*, il montre plutôt figurativement des déplacements très vites des pièces d'échecs. Car le joueur doit choisir le meilleur coup le plus vite possible.

Alors, ces dessins ne sont plus ce qu'on voit en réalité, ce qu'on voit comme passion d'expression chez un artiste d'art moderne. On n'y emploie plus les mots « beau » ou « réconfortant » destinés à la peinture d'art moderne. Car les dessins ne sont plus rétiens.

Dans le dessin *Le Roi et la Reine traversés par des Nus en vitesse*[F7]⁽²⁴⁾, en avril 1912 à Neuilly, le dispositif mécanique du *Roi et la Reine traversés par des Nus vites*, se constitue cubique, en utilisant de nombreuses expressions d'ombre pour les rendre plus épaisses. Parce qu'il s'agit de transposer les figures bidimensionnelles en celles tridimensionnelles pour faire voir du dynamisme.

Le dessin *Le Roi et la Reine entourés par des Nus vites*[F8]⁽²⁵⁾, en mai 1912 à Neuilly, est une sorte de développemet de celui de *Deux nus : un fort et un vite*. Les figures grossièrement tridimensionnelles se projettent en deux dimensions. La figure en vitesse constitue-t-elle une peinture ? Mais sans le titre, il serait impossible de le dire.

1-3. Formation de la peinture non-rétinienne

Et puis, disparaissent un nu, un fort, le Roi et la Reine, des Nus vites, des Nus en vitesse et les autres figures typiques. Duchamp semble entrer dans un nouveau monde. Pourquoi ? Parce qu'après avoir participé à la représentation d'*Impressions d'Afrique* en juin, il commencerait à faire quelque chose de différent. Il va à Munich. A Paris, il devrait de s'associer au groupe de Puteaux, notamment avec ses deux frères. Par exemple, il expose ses œuvres à l'exposition d'art cubiste (du 20 avril au 20 mai 1912) et à l'exposition de la Société normande de peinture contemporaine à Barcelone (du 15 juin-au 15 juillet). Il se tiendrait à distance du monde de l'art parisien pour l'éviter au maximum.

À Munich, selon les entretiens avec Pierre Cabanne, Duchamp exécute *Vierge no.1*[F9]⁽²⁶⁾, en juillet 1912 à Munich, *Vierge no.2*[F10]⁽²⁷⁾, en juillet 1912 à Munich, *Le Passage de la Vierge à la Mariée*[F11]⁽²⁸⁾, en juillet-août 1912 à Munich (F9), *Mariée*[F12]⁽²⁹⁾, en août 1912 à Munich, et *La Mariée mise à nu par les Célibataires*[F13]⁽³⁰⁾, en juillet-août 1912 à Munich. Sans le titre, le spectateur n'entrerait pas dans un labyrinthe mystérieux d'une façon duchampienne.

Jetons d'abord un coup d'œil à *Vierge n° 1*, qui semble être un viscère qui accueille une sorte de rush mécanique, et *Vierge n° 2*, qui est mécaniquement plus stylisée. La première se compose de cylindres, de pistons, d'engrenages, de plaques rotatives, de lignes fines et de cornues, tandis que la seconde se compose de lignes fines, de surfaces sphériques et de surfaces triangulaires. Ce n'est donc plus une peinture rétinienne⁽³¹⁾ qu'on voit, pour la comprendre mieux. La Reine du *Roi et la Reine entourés par des Nus vites*, se dessine un peu concrètement. Mais sans le titre, on ne comprendrait pas qu'elle se transforme en *Vierge*. Pourquoi La Reine

deviendrait-elle la Vierge ? En général, le passage de la vierge à la reine est normal. Mais le passage de la reine à la vierge n'est pas compréhensible.

Une rencontre décisive avec Roussel là-bas ferait entrer à Duchamp dans un nouveau monde de l'art, monde inconnu et libre comme celui de Roussel, qui introduit en littérature quelque chose contre le bon sens. Alors, pourquoi ne pas passer de la reine à la vierge ?

Nu descendant un Escalier no.1⁽³²⁾ et *Nu descendant un Escalier no.2* sont figurativement à l'inverse du *nu montant un escalier*, que le dessin *Encore à cet Astre* montre pour illustrer le poème préféré de Laforgue « Encore à cet Astre »⁽³³⁾, en novembre-décembre 1911 à Neuilly. Duchamp n'hésite jamais à inverser une figure donnée pour une nouvelle idée. Il n'a pas donc peur du passage de la reine à la vierge. Par contre, bien que le titre : *Le Passage de la Vierge à la Mariée* soit normal, sa figure comme celle des organes intérieures semble celle d'une machine à mouvement automatique. Pourquoi *la Mariée* fonctionne de manière infiniment compliquée ? Parce que *la Mariée* doit fonctionner à la différence de *la Vierge*. Et quand il s'agit de *Vierge no.1* et de *Vierge no.2*, le mouvement compliqué se remplace par un automate interne propre, légèrement bombé et stable. On peut se convaincre que cette tendance est un renversement ou une évolution déviante à la Duchamp.

D'ailleurs, l'amalgame des organes internes et des machines automatiques rappelle immédiatement la sculpture faite de moustaches de baleine courant sur le rail du poumon du veau, qui a surpris Duchamp. Une association des organes internes et des machines automatiques est tout propre à Roussel. Mais si Duchamp les transfère à la *Vierge* puis à *la Mariée*, ce sera une nouvelle forme d'art.

Cependant, dans le dessin *La Mariée mise à nu par les Célibataires*, on voit

figurativement trois machines composées de cylindres, de cônes, de cylindres, de disques, d'innombrables crochets en forme de tige et de bielles, etc, tandis qu'on est thématiquement surpris de l'apparition soudaine des *Célibataires*. Pourquoi ? Si on regarde attentivement ce dessin, on trouvera deux titres. D'abord, légèrement à droite du centre, le titre écrit en lettres fines près de la mariée : « Mécanisme de la pudeur / Pudeur mécanique », et en bas de gauche, l'autre titre écrit en lettres épaisses et claires : « *La Mariée mise à nu par les Célibataires* ». Il n'aime plus le titre : « Mécanisme de la pudeur / Pudeur mécanique », parce que la mariée n'est pas érotique, mais il préfère l'autre titre : « *La Mariée mise à nu par les Célibataires* », et qu'il s'agit d'un mécanisme automatique lui-même, enfin que *les Célibataires* déshabillent en effet.

Tout comme la Reine devient vierge puis mariée, le Roi restant peut devenir célibataire (ou marié potentiel). À ce stade, l'importance du titre augmente plus que jamais. L'accent est mis sur le saut dans le domaine intellectuel par le langage plutôt que par la rétine.

Maintenant, s'il s'agit de *la Mariée*, le marié, l'autre du couple apparaîtra en général (en fait, selon Duchamp, il a eu l'idée initiale du *Grand Verre*, de « peindre sur la mariée et le marié à la façon de la foire française, quand j'ai vu un jeu où l'on lançait une balle sur les poupées divisées en mariée et marié pour les renverser. » Alors ce n'est que du bon sens et c'est ennuyeux. Quand il s'agit d'une mariée, on attendra donc des célibataires potentiels.

Ce sera beaucoup plus dramatique. De plus, en termes d'association avec les échecs, le joueur, pour infliger le mat, attaque, avec des pions et d'autres pièces, la reine qui protège le roi. En termes duchampiens, la reine signifie la Mariée et des

pions et d'autres pièces signifient des célibataires et le marié, qui la mettent à nu.

D'ailleurs, on trouve le thème d'un nu féminin déjà dans le tableau *Portrait ou Dulcinée*[F14]⁽³⁴⁾ en octobre 1911 à Rouan et à Neuilly, où une femme promenant son chien à Neuilly se met à nu en cinq étapes au sein d'un même tableau. Tandis qu'il s'y agit d'une représentation picturale de fantasmes érotiques, le dessin *La Mariée mise à nu par les Célibataires* n'est pas du tout érotique. Il se compose comme déshabillage mécanique. Ce qui est plus important, c'est le titre qui attire l'attention du spectateur. Si le spectateur se demande ce qu'est le titre, Duchamp s'en satisfera. Ce n'est pas le cas de l'art moderne jusqu'au cubisme, où les œuvres d'art expriment quelques épisodes et certains sentiments personnels de leurs peintres ou leurs transformations, servent à éclairer le monde tel qu'il est aujourd'hui. Duchamp pense que son activité artistique constitue quelque chose qui conduirait hors de ce monde, et qui emporterait le spectateur à un monde inconnu. C'est ce qu'il s'incorpore en voyant au théâtre les images inouïes et bizarres d'*Impressions d'Afrique*, en lisant le texte du spectacle.

Le titre de ce dessin *La Mariée mise à nu par les Célibataires*, indique que le dispositif robotique au centre constitue *La Mariée* et que *les Célibataires* se constituent à deux côtés. Ceux-ci pointent plusieurs épées d'escrime pour déshabiller *La Mariée* et accrochent ses vêtements avec des crochets accrochés aux pointes d'épées d'escrime. Mais ce n'est pas tout. *La Mariée* elle-même aussi se déshabille avec des crochets d'épées d'escrime accrochés à l'entrejambe et à chaque côté de sa taille. Dans ce cas, *La Mariée* elle-même deviendrait-elle une non *Mariée*, une *Dé-Mariée*, *Mariée hors mariée* sans son marié ? Oui, mais il s'agit là d'un déshabillage par des épées d'escrime de *La Mariée* et des *Célibataires*. Au fait, d'où

est venue l'idée de déshabillage par des épées d'escrime, qui apparaît pour la première fois dans le contexte Duchamp.

Ici, il faudrait citer la machine à escrime de La Billaudière-Maisoniale, qui apparaît dans le roman *Impressions d'Afrique*, que Duchamp a lu après son assistance à la représentation de la pièce *Impressions d'Afrique*. Lisons cet épisode :

L'ensemble se composait d'une sorte de meule qui, actionnée par une pédale, pouvait mettre en mouvement tout un système de roues, de bielles, de leviers et de ressorts formant un inextricable enchevêtrement métallique ; sur un des côtés pointait un bras articulé se terminant par une main armée d'un fleuret.⁽³⁵⁾

Lorsque la machine à escrime commence à jouer un match contre Balbet, qui a l'habileté d'un champion, la machine le submerge d'innombrables coups. La Billaudière-Maisoniale poursuit son opération mécanique. Le match continue ainsi :

La Billaudière-Maisoniale, tirant et repoussant plusieurs fois de suite une longue tige dentée, changeait totalement l'agencement des différents rouages et créait ainsi un nouveau cycle de feintes ignorées de lui-même. [...] Balbet finit par renoncer à la lutte et se dépouilla de ses accessoires.⁽³⁶⁾

Voilà ce dépouillement du match d'escrime qui anticipe le déshabillage par des épées d'escrime de *La Mariée et des Célibataires*. Par ailleurs, on ne peut s'empêcher de mentionner une des machines de Louise Montalescot comme une précédente pour la Mariée-Célibataires dans une combinaison d'organes et de machines. Tout d'abord,

on va voir la statue d'un mourant se déplaçant sur un rail en mou de veau :

La première évoquait un homme atteint mortellement par une arme enfoncée dans son cœur. [...] L'œuvre, en réalité, se trouvait composée uniquement d'innombrables baleines de corset coupées et fléchies suivant les besoins du modelage. [...] Les pieds de la statue reposaient sur un véhicule très simple, dont la plate-forme basse et les quatre roues étaient fabriquées avec d'autres baleines noires ingénieusement combinées. Deux rails étroits, faits d'une substance crue, rougeâtre et gélatineuse, qui n' était autre que du mou de veau, s'alignaient sur une surface de bois noirci [...].⁽³⁷⁾

En réalité, il s'agit d'une statue mécanique en baleine qui ressemble à un homme réel et de rails en poumon de veau qui semble ceux en fer. Pour Duchamp, cette statue constitue un précédent pour l'union intelligente des organes internes et des machines. Louise Montalescot, qui a cette idée, se métamorphose en officier pour incarner l'ingénieuse combinaison d'organes internes et de machines. Elle conçoit une machine pour représenter des paysages avec une précision inégalée similaire à celle de la photomécanique, et ayant répété ses expériences spéciale à la recherche d'un extrait de plante destiné à cette machine, elle est tombée malade de poumon droit et n'a pas pu expulser adéquatement assez d'air. Elle va attacher une aide respiratoire à son poumon. Elle se conduit ainsi :

elle chercha le moyen de rendre autant que possible gracieux et esthétique l'instrument chirurgical qui allait désormais faire partie de sa personne.

Prenant comme prétexte son prochain départ pour de périlleuses contrées, elle résolut d'adopter le costume masculin, dont la commodité convenait parfaitement aux difficultés d'une audacieuse exploration.

Son choix se fixa sur un uniforme d'officier ; elle pourrait ainsi donner aux tuyaux sonores une apparence d'aiguillettes, en imitant le subterfuge grâce auquel on dissimule les cornets de sourds dans des montures d'éventails ou de parapluies. [...]

Quand elle se vit pour la première fois dans son costume d'officier [...]. Elle trouva sa nouvelle tenue fort seyante et put admirer l'effet de sa magnifique chevelure blonde, qu'elle laissait tomber en boucles naturelles sous son mince bonnet de police crânement incliné vers l'oreille.⁽³⁸⁾

Duchamp lèverait son chapeau à cette union solidaire des organes internes des poumons et de l'appareil respiratoire.⁽³⁹⁾ Louise Montalescot ressemble à un officier, mais elle a de beaux cheveux blonds. Elle est à la fois mariée hors mariée et célibataire. De plus, elle devient la maîtresse (épouse) du roi Yaour IX qui n'hésite pas à s'habiller en femme dans un pays voisin du royaume Talou. Bien qu'elle ressemble à un célibataire, Louise Montalescot est aussi l'épouse du roi de Yaour IX. Par conséquent, elle est à la fois mariée-célibataire et mariée-célibataire hors mariée-célibataire. Le roi Yaour IX, bien que non célibataire, recevant sa femme comme mariée-célibataire, s'habille en Margarete (Gretchen) pour conquérir le royaume de Talou, mais comme dans la pièce *Faust*, il est destinée à la mort de Margarete, donc outragée. Yaour IX est aussi à la fois mariée-célibataire et mariée-célibataire hors mariée-célibataire.

En considérant les travaux de Duchamp lors de son séjour à Munich, on trouve quelques images rousseliennes autour de la mariée-célibataire. Après sa rencontre avec Roussel, Duchamp semble libéré de tous les contraintes de l'art moderne et de son entourage, en se concentrant sur le schéma grossier d'une œuvre de grande envergure sur laquelle il continuera longtemps à travailler.

2. L'idée du *Grand Verre* avec les créations de Roussel

2-1. Qu'est-ce que la note de « 1912 » ?

De retour de Munich, Duchamp rédige la note de « 1912 ». En octobre, il va en voiture avec un chauffeur, Picabia, Apollinaire, la femme de Picabia, Gabrielles Buffet à la maison de la mère de la dernière (dans le Jura, près de la Suisse), ils passent environ une semaine, puis ils rentrent à Paris. Dans la note de « 1912 », on lit sur leur voyage :

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

Cet enfant-phare pourra, graphiquement, être une comète, qui aurait sa queue en avant, cette queue étant appendice, de l'enfant-phare, appendice qui absorbe en l'émettant (poussière d'or, graphiquement) cette route Jura-Paris.⁽⁴⁰⁾

Cette route est une route sans fin, et « Cette route tendra vers la ligne pure géométrique sans épaisseur (rencontre de 2 plans me semble le seul moyen pictural d'arriver une pureté »⁽⁴¹⁾, écrit Duchamp. La voiture dans laquelle 5 personnes

montent se précipitant sur la route nocturne, le phare inversement transformé en comète, et ils se déplaceraient vers un espace destiné au changement de dimension. Et la route, brisée en poussière d'or à la lumière des phares, finit par devenir une ligne droite, comme intersection de deux plans. Duchamp imagine que l'espace tridimensionnel réel se réduit à son espace bidimensionnel, espace du ciel et de la terre visibles au-delà de l'infini, et il espère que l'on se dirigera vers la ligne pure géométrique comme l'intersection de ces deux plans. Il ajoute :

Mais à son commencement (en le chef des 5 nus) elle sera très finie en largeur, épaisseur, etc., pour petit à petit, devenir sans forme topographique, en se rapprochant de cette droite idéale [...].⁽⁴²⁾

Puisqu'il est une machine à cinq cœurs, l'enfant en question constitue une voiture. Comme son « phare pourra, graphiquement, être une comète, qui aurait sa queue en avant », queue qui « absorbe en l'émettant (poussière d'or, graphiquement) cette route Jura-Paris » qui « n'aura pas de fin ». Cet enfant-phare jouera donc le rôle principal. Le chef nu et les autres quatre enfants nus se laissent séduire par l'enfant-phare. Alors, celui-ci comme voiture jouera le rôle de la Mariée, et les cinq Nus joueront le rôle de célibataire en groupe. Pourquoi l'enfant-phare celui-ci comme voiture jouera le rôle de la Mariée ? Parce que dans le dessin *Deux personnages et une auto*, l'élan du mouvement dans lequel le nu descendant un escalier correspond bien à la vitesse dans laquelle le « nu » quitte la salle d'exposition pour monter dans la voiture venant la chercher. Dans *La Boîte verte*, la Mariée s'assimilera à une petite voiture. Dans *Le Grand Verre*, le corps nu sera un moule, parce qu'il ne s'agit pas de

l'intérieur où s'organisent les organes internes ou le moteur à explosion.

Si la route, brisée en poussière d'or à la lumière des phares, se transforme en peinture, espace bidimensionnelle, la matière où on met une peinture sera en bois.

Avant la Renaissance, on décrivait une peinture sur un panneau en bois. À l'époque moderne, on remplace le panneau par une toile. Mais on le brisera en deux morceaux, et on fera aussi un tableau de charnière, ce qu'on affichera la « ligne pure géométrique » comme intersection de deux plans. Et maintenant, essayons de savoir ce que sont les deux plans. Tandis que l'enfant-phare (voiture) jouant le rôle de la Mariée se situera sur le plan supérieur, cinq nus jouant le rôle des Célibataires se situeront sur le plan inférieur dans *Le Grand Verre*. D'ailleurs, la « ligne pure géométrique » sera le lieu de la rencontre de la Mariée et des Célibataires.

(Selon le dernier recueil des notes de Duchamp *À l'Infinitif*, « Dans le continu 4 dimsl, le plan est toujours *vu* comme une ligne. »⁽⁴³⁾). Dans ce cas-là, le haut sera le dispositif de la Mariée, le bas sera le dispositif des Célibataires et la frontière entre les deux dimensions en deviendra la charnière, qui déclenche le fonctionnement du *Grand Verre*.

Or, pourquoi « La machine à 5 cœurs, l'enfant pur » n'est-elle pas de fer mais « de nickel et de platine » ? Trouve-t-on le nickel et le platine dans le roman *Impressions d'Afrique* ? On découvre la machine d'orchestre automatique du chimiste Bex dans une « immense cage de verre posée sur certaine plate-forme d'acajou munie de quatre roues basses et pareilles. »⁽⁴⁴⁾ Et « les fins rayons métalliques [des roues] semblaient nickelés à neuf. »⁽⁴⁵⁾ L'autre appareil de Bex, la « gigantesque patience large d'un mètre et haute du double »⁽⁴⁶⁾, dont « dix larges boutons exposés verticalement l'un contre l'autre sur la portion basse de la rainure. »⁽⁴⁷⁾,

« Au-dessous, le deuxième, tout en argent, tranchait à peine sur le fond pareil de la patience. Le troisième, en cuivre, — le quatrième, en platine, — le cinquième, en étain, — et le sixième, en nickel ». ⁽⁴⁸⁾

Et la grande médaille Delta, qu'on donne au vainqueur d'un concours de performances consistant dans l'introduction de nouvelles inventions et de polyvalences par des occidentaux et des africains, a un aspect nickel. ⁽⁴⁹⁾ Et la « platine » se transformant en langue (mot d'argot) par calembour, un cheval imite parfaitement la langue humaine dans la compétition de performances ⁽⁵⁰⁾. En premier lieu, Roussel préfère le nickel et le platine.

Dans la note de « 1912 », on trouve la partie finale suivante :

Détails d'exécution.

Dimensions = Plans.

Grandeur de la toile.

Peut-être faire un *tableau de charnière*. (Mètre pliante, livre...)

Faire valoir le *principe de charnière* dans les déplacements : 1° dans le plan ;
2° dans l'espace.

Trouver une description *de la charnière*.

Peut-être à introduire dans le Pendu femelle. ⁽⁵¹⁾

À la fin, il écrit comment il fera de la randonnée nocturne en voiture un tableau, randonnée pendant laquelle la machine à cinq cœurs domine la route Jura-Paris. Il s'agit là de résoudre le problème de déplacement entre les dimensions. Par exemple,

en regardant la longueur d'un « Mètre » comme unidimensionnel, on trouvera le « Mètre » plié bidimensionnel en le voyant de dessus, et on considère le pliage d'une ligne comme une charnière entre l'unidimension et la bidimension. Lorsqu'on ouvre un « livre », on découvre deux plans composés de deux pages et on regarde leur intersection comme une ligne droite. Si on voit un livre ouvert d'en haut, on le trouvera tridimensionnel, on considère l'ouverture comme une charnière entre la bidimension et la tridimension.

Mais que signifie « *la charnière* » « à introduire dans le Pendu femelle » ? Un enfant-phare courant à grande vitesse sur une route nocturne se transforme en comète mais il semble suspendu à la comète. C'est ainsi que la robe de la mariée semble suspendue. On le reformule comme un Pendu femelle.

D'autre part, selon Jean Clairjule⁽⁵²⁾, les termes « pendu » et « pendaison » présupposent la *Ballade des pendus* (1501) de François Villon. En premier lieu, les frères aînés de Duchamp étaient tellement attachés à Villon qu'ils ont choisi les noms Jacques Villon et Raymond-Duchamp Villon, respectivement (D'ailleurs, Jacques de Jacques Villon est aussi le nom du personnage principal du roman d'Alphonse Daudet). Pour ce poète, le « mariage » était le synonyme de « pendaison ». L'introduction du « Pendu femelle » conduit quelque chose à réfléchir avec l'admiration de Villon chez Duchamp.

Cependant, on veut se référer ici aussi au roman *Impression d'Afrique*. Parce que la mariée potentielle, mortelle avec son célibataire y apparaît fréquemment. Lors de son errance en Afrique, Séil-kor, sauvé par un explorateur français, adore sa fille, Nina, mais Nina, une épouse potentielle, meurt de fatigue. Velbar, zouave français, tombe amoureux de l'amante de son officier supérieur, Flore, qui le fuit pour se

rendre dans une salle de jeux pour gagner de l'argent, et qui, attaquée par des policiers, saute à sa mort du premier étage pour s'en échapper. Ghîriz, le poète engagé par un grand marchand à Bagdad, et Neddou, la maîtresse de celui-ci s'aiment passionnément, et ils s'enfuient mais Neddou tombe par erreur dans une vallée, où Ghîriz aussi saute pour se punir de peur de Dieu. Djizmé, engagée par Rul, la reine de l'empereur Talou et par Mossem, le Premier ministre pour dissimuler leur adultère, tombe amoureuse de l'artiste polyvalent Nair, et Djizmé avec Mossem et Rul dont les trahisons sont découvertes, sont exécutés. Tous les amours constituent ainsi, une machine d'amour entre la maîtresse comme mariée et le célibataire ou le pseudo-célibataire, comme maîtresse qui finit par mourir.

Pour le pendu femelle, on trouve le mot « pendu » ou « suspendu » très significatif dans le roman *Impressions d'Afrique*. On cite ainsi :

sous le poids de trois objets suspendus à la file et distinctement exposés comme des lots de tombola.⁽⁵³⁾

Les ferrets dorés, pendus au bout des aiguillettes comme des poids gracieusement allongés⁽⁵⁴⁾ [...]

un triangle suspendu par un fil était prêt à vibrer sous les battements d'une tige de fer fixée d'avance⁽⁵⁵⁾ [...].

une grande pièce de drap noir, qui, par deux coins respectivement pourvus d'un anneau, fut aisément suspendue à deux crochets plantés d'avance dans la toile

de fond et dans le mur gauche de la scène.⁽⁵⁶⁾

Chaque aube, suspendue entre deux tiges étroites⁽⁵⁷⁾ [...].

une carte en parchemin suspendue à son cou par un fin cordon⁽⁵⁸⁾ [...].

pendus sur toute sa longueur, plusieurs charbons ardents⁽⁵⁹⁾ [...].

Pendue à la travée supérieure, une frange de robe ou de costume balançait à la moindre secousse⁽⁶⁰⁾ [...]

la frange pendue à la face inférieure de la travée horizontale s'agita fébrilement⁽⁶¹⁾ [...].

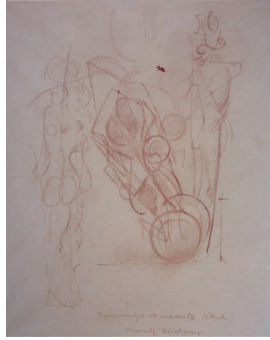
En particulier, les deux dernières citations font penser à une robe de mariée. De plus, lorsqu'« une frange de robe ou de costume balançait » et « la frange pendue [...] s'agita fébrilement », elles semblent se confondre avec le Pendu femelle. On ne peut plus dire que Duchamp n'ait pas lu uniquement ces citations. En effet, dans la note de « 1912 », pendant la voiture dans laquelle 5 personnes montent se précipitant sur la route nocturne, le phare inversé serait transformé en comète, et il semblent pendu à cette comète tournée dans la direction opposée. On dirait qu'une robe de la mariée est pendue à cette comète.

(à suivre)

FIGURES



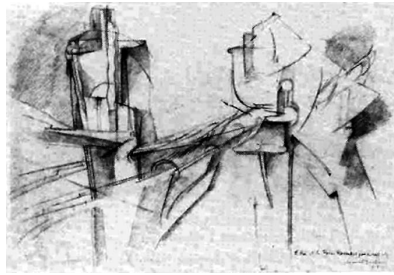
F1



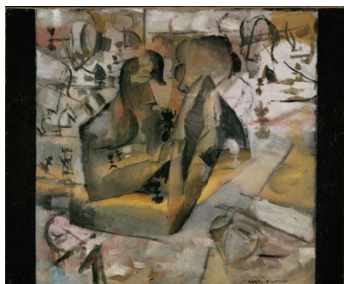
F2



F3



F4



F5



F6



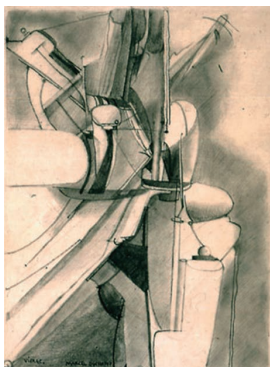
F7



F8



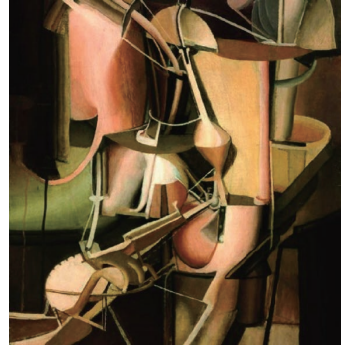
F9



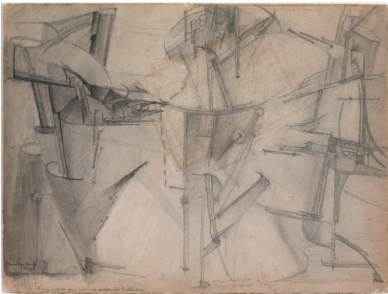
F10



F11



F12



F13



F14

NOTE

- (1) Cet article est élaboré à partir de l'article de « Marcel Duchamp avec les Machine Mariée-Célibataires —Une ombre de Raymond Roussel », *Marcel Duchamp l'art en nouveau développemet*, Tokyo, Éditions Michitani, 3012, pp.45-157.
- (2) *Nu descendant un Escalier no.2*, Huile sur toile, 146×89 cm, Neuilly, janvier 1912, Coll. Louise et Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art.
- (3) Ils prenaient le nom du groupe de Puteaux ou Section d'or pour se distinguer du groupe

de Picaso et de Braque. Ils se composaient d'Albert Gleize (1881-1953), François Kupka (1871-1957), Fernand Léger (1881-1955), Jean Metzinger (1883-1956), en voulant transformer le monde à partir des découvertes einsteiniennes autour du nombre d'or.

- (4) Cf. Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique, Le Gaulois du Dimanche*, du 10 juillet au 20 novembre 1909 ; Lemerre, 1910 ; Jean-Jacques Pauvert, 1963 ; Jean-Jacques Pauvert, *Le Livre de poche*, coll. « Biblio », 1963 ; *Le Livre de poche*, coll. « folio », 1963 ; Garnier-Flammarion, 2005, introduction et notes de Tiphaine Samoyault ; Pauvert, 2009, Texte établi par Jean-Philippe Guichon ; *œuvres théâtrales, Impressions d'Afrique, Locus Solus, L'Étoile au Front, La Poussière de Soleils*, Pauvert, 2013, Sous la direction de Annie Lebrun et de Patrick Besnier.
- (5) Cf. Marcel Duchamp, Pierre Cabanne, *Ingénieur du temps perdu*, Paris, Pierre Belfond, 1967 et 1977, p.56.
- (6) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, Écrits*, Réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1975, p.173.
- (7) *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)*, 1915-23, New York, Huile, vernis, feuille de plombe, fil de plombe, et poussière sur 2 plaques de verre (brisées), chacune montée entre 2 panneaux de verre, avec 5 filets de verre, feuille d'aluminium ; cadre de bois et acier, 272,5 × 175, 8 cm, Philadelphia Museum of Art.
- (8) *La Boîte verte*, 1934, pour laquelle Marcel Duchamp s'attache à l'édition de ses nombreuses notes réalisées dès 1911 pour la genèse de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923), Boîte contenant des reproductions photographiques de notes écrites à la main et des photos de tableaux, fac-similés sur papier et emboîtement de carton avec application de cuivre et plaque de verre, 2,2 × 28 × 33,2 cm. Cf. Marcel Duchamp, « La mariée mise à nu par ses célibataires, même (la « boîte verte ») », *Duchamp du signe, Écrits*, pp.39-102 ; <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cj75n4y> ; <https://collection-morel.com/nantes/boite-verte/>
- (9) Cf. Marc Décimo, dans son étude *Marcel Duchamp mis à nu. À propos du processus créatif* (Les presses du réel, Dijon, 2004), même en citant 31 fois au plus le nom de Roussel, comme amateur de l'art, il critique tout librement les œuvres de Duchamp, avec le procédé de création de Roussel fondé sur le calembour sans analyser des figures rousselliennes, ni les jeux de mot de Jean-Pierre Brisset, ni ceux de Duchamp.
- (10) Selon Hermes Salceda, spécialiste de Roussel, dans « Raymond Roussel et Marcel

Duchamp », tandis que Duchamp a été influencé par Roussel, et que les deux personnages avaient certains amours communs pour les thèmes mécaniques, les jeux de mots et les échecs, il est très difficile d'indiquer les éléments spécifiques qu'il aurait empruntés à Roussel. Et on dit que comme Roussel, Duchamp séparait le monde de la création du monde de la réalité, mais il est moins clair en réalité. Cf. « Raymond Roussel et Marcel Duchamp », *Formules. Revue des créations formelles*, no 19, *Formes Supports/espaces*, ed., Presses Universitaires du Nouveau Monde, State University of New York, 2015, pp.359-389.

- (11) Raymond Roussel, *Locus Solus*, Lemerre, 1914 ; Lausanne Rencontre, 1962 ; Gallimard, 1963 ; Jean-Jacques Pauvert, 1963 ; Le Livre de poche, coll. « folio », 1963/65 ; Gallimard / Jean-Jacques Pauvert / Pauvert, coll. « l'imaginaire », 1963/79 ; Garnier-Flammarion, coll. « folio », 1974/2005, introduction et notes de Tiphaine Samoyault. L.
- (12) Kenji Kitayama, « Raymond Roussel et ses ombres : Marcel Duchamp et la machine célibataire », *ELF : Études littéraires françaises*, no.2, éditions de la Réunion d'ELF, 1980, pp.56-72 ; no.4, 1982, pp.47-79 ; no.8. 1987, pp.64-84 ; no.9, 1988, pp.96-116.
- (13) Marcel Duchamp, Pierre Cabanne, *Ingénieur du temps perdu*, p.56.
- (14) Marcel Duchamp, Pierre Cabanne, *Ingénieur du temps perdu*, pp.56-57 ; sur la roulotte de Roussel, Cf. « L'auteur d'*Impressions d'Afrique*, dont tant d'esprits distingués vantent le génie, a fait établir sur ses plans, une automobile de 9 mètres de long sur 2 mètres 30 de large. / Cette voiture est une petite maison. Elle comporte en effet, par la suite de dispositions ingénieuses, un salon, une chambre à coucher, un studio, une salle de bains, et même un dortoir pour le personnel qui est composé de trois hommes : (deux chauffeurs et un valet de chambre) » (*La Revue du Touring Club France*, en août 1926, pp.10-11). En 1925, Roussel a voyagé dans cette maison roulante en Suisse, en Alsace, et en Italie, en Autriche en 1926. À Rome, il a été reçu par Mussolini et le pape Pie XI. Puisque Duchamp a connu tout de suite cette nouvelle, il faisait des poursuites de Roussel. Il a vu la maison roulante au salon d'auto en 1925 (Cf. <https://www.philosophieetsurrealisme.fr/la-maison-demonstrable/>) ou dans *La Revue du Touring Club France* ou dans *L'Illustration*, 27 février 1926, pp.18-19.
- (15) Son frère aîné Gaston, appelé Jacques Villon, qui vendait ses sketches aux journaux humoristiques *Le Rire* et *Le Courrier Français*, populaires à l'époque pour leur satire de la morale démodée, aurait choisi le nom de Villon en évitant son impact négatif sur son

père notaire, mais son amour du poète François Villon aurait également influencé son choix. Son frère cadet Raymond Duchamp-Villon a suivi l'exemple de son frère aîné.

- (16) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, *Écrits*, p.173.
- (17) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, *Écrits*, pp.173-174.
- (18) Marcel Duchamp, *Deux personnages et une auto*, 1912 (Neuilly), Fusain sur papier, 35 × 29 cm, Coll. Madame Marcel Duchamp, Villiers-sous-Grez.
- (19) Marcel Duchamp, *Deux nus : un fort et un vite*, 1912 (Neuilly), Crayon sur papier, 30 × 36 cm, Coll. Dr Émile-Jean Bomsel, Paris.
- (20) Marcel Duchamp, *Le Roi et la Reine traversés par des Nus vites*, 1912 (Neuilly), Crayon sur papier, 27,3 × 39 cm, Coll. Louise et Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art.
- (21) *L'Œuvre de Marcel Duchamp, catalogue raisonné*, rédigé par Jean Clair, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1977, p.50.
- (22) Marcel Duchamp, *Les Joueurs d'Échecs*, 1911 (Neuilly), Huile sur toile, 50 × 61 cm, Coll. Jacques Villon, Puteaux.
- (23) Marcel Duchamp, *Portrait de Joueurs d'Échecs*, 1911 (Neuilly), Huile sur toile, 108 × 101 cm, Coll. Louise et Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art.
- (24) Marcel Duchamp, *Le Roi et la Reine traversés par des Nus en vitesse*, 1912 (Neuilly), Aquarelle et gouache sur papier, 48,5 × 59,1 cm, Coll. Louise et Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art.
- (25) Marcel Duchamp, *Le Roi et la Reine entourés par des Nus vites*, 1912 (Neuilly), Huile sur toile, 114,5 × 128,5 cm, Coll. Louise et Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art.
- (26) Marcel Duchamp, *Vierge no.1*, 1912 (Munich), Crayon sur papier, 33,6 × 25,2 cm, Coll. A. E. Gallatin, Philadelphia Museum of Art.
- (27) Marcel Duchamp, *Vierge no.2*, 1912 (Munich), Aquarelle et crayon sur papier, 40 × 25,7 cm, Coll. Louise et Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art.
- (28) Marcel Duchamp, *Le Passage de la Vierge à la Mariée*, 1912 (Munich), Huile sur toile, 59,4 × 54 cm, Museum of Modern Art, New York.
- (29) Marcel Duchamp, *Mariée*, 1912 (Munich), Lavis sur papier, 22,9 × 12,7 cm, Coll. Louise et Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art.
- (30) Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par les Célibataires*, 1912 (Munich), Crayon et lavis sur papier, 23,8 × 32,1 cm, Coll. Cordier à Ekstrom, Inc, New York.

- (31) Marcel Duchamp, dans l'entretien avec James Johndon Sweeney, dit : « la peinture ne doit pas être exclusivement visuelle ou rétinienne. Elle doit intéresser aussi la matière grise, notre appétit de comprendre. » (Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, Écrits*, p.183)
- (32) Marcel Duchamp, *Nu descendant un Escalier no.1*, Huile sur toile, 96,7×60.5 cm, Neuilly, 1911, Coll. Louise et Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art.
- (33) Marcel Duchamp, *Encore à cet Astre*, 1911 (Neuilly), Crayon sur papier, 25×16.5 cm, Coll. Louise et Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art.
- (34) Marcel Duchamp, *Portrait ou Dulcinée*, 1911 (Rouan, Neuilly), Huile sur toile, 145×113 cm, Coll. Louise et Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art.
- (35) Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p.35.
- (36) Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, p.36.
- (37) Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, p.12.
- (38) Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, p.280.
- (39) Selon Robert Lebel, « On s'imagine l'enthousiasme avec lequel ils durent, Picabia et Duchamp, accueillir la "machine à peindre" de Louise Montalescot, machine qui promulguait la condamnation aussi qu'opportune de l'art réaliste » (Francoise Le Penven, *L'art d'écrire de Marcel Duchamp À propos de ses notes manuscrites*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2003, p.105).
- (40) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, Écrits*, pp.41-42.
- (41) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, Écrits*, p.42.
- (42) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, Écrits*, p.42.
- (43) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, Écrits*, p.128
- (44) Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, p.39.
- (45) Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, p.40.
- (46) Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, p.45.
- (47) Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, p.46.
- (48) Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, p.46.
- (49) Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, p.132.
- (50) Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, p.39.
- (51) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, Écrits*, p.42.
- (52) Jean Clair, « VILLON Mariage, hasard et pendoison », Marcel Duchamp, abécédaire, approches critiques, Paris, Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de

culture Georges Pompidou, 1977, pp.201-202.

- (53) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, Écrits*, p.8.
- (54) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, Écrits*, p.25.
- (55) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, Écrits*, p.61.
- (56) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, Écrits*, p.70.
- (57) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, Écrits*, p.89.
- (58) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, Écrits*, p.100.
- (59) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, Écrits*, p.107.
- (60) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, Écrits*, p.118.
- (61) Cf. « suspendu à un court fragment de ruban bleu, chaque delta ainsi formé fut destiné à la poitrine d'un chevalier de l'ordre. » (p.202)

【付記】

北山研二先生は、2023年3月5日、ご病気のため逝去なさいました。先生は、本稿の初校が出る頃にはすでに闘病生活に入っておられたため、校正を行うことは実質的に不可能でした。本稿は、最初に提出された原稿によるもので、校正が加えられていないものであることをご承知おきください。

北山先生のご冥福をお祈りいたします。(2023年3月7日 K.M. 記)