

## PRÉFACE

C'est sous un angle inédit que Scarlett et Philippe Reliquet nous présentent Marcel Duchamp, puisque c'est à travers le regard d'Henri-Pierre Roché, qui fut toute sa vie proche de lui, particulièrement dans les années intenses et folles du début à New York. C'est aussi l'aventure des *Moules mâlic* qui nous est contée, cette œuvre aussi intitulée la *Machine célibataire* ou encore le *Cimetière des uniformes et des livrées*, et qui fut le premier travail sur verre de Duchamp. Cette œuvre ne quitta pas Roché depuis le moment où Duchamp la lui offrit, jusqu'à sa mort. Elle est conservée désormais à Paris au musée national d'Art moderne. Nous assistons à la genèse du *Petit Verre* qui fut le point de départ de l'œuvre la plus forte de l'artiste, le *Grand Verre* ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires mêmes*.

C'est d'abord la conception technique des *Moules mâlic* qui retient l'attention. Pour la réaliser, Duchamp a choisi le verre qui présente des qualités propres. Protégée par la surface vitrée, la couleur garde toute sa vivacité, elle est préservée des altérations. Ce qui intéresse aussi Duchamp avec le verre, c'est que la « patte » de l'artiste disparaît. Il se produit donc une certaine objectivation et une mise hors du temps, une mise à part du donné pictural, placé au sens propre *in vitro*. Au moment où il choisit la technique du fixé sous verre, l'artiste revient de Munich, retour marqué par un rendez-vous romantique dans une gare avec celle que l'on considère comme l'inspiratrice de la *Mariée*, Gabrielle, l'épouse de Picabia, dont il était fort épris.

Schwabing, le quartier artistique de Munich où il résidait, abritait en 1912 trois peintres. Le plus célèbre était Wassily Kandinsky, l'inventeur de l'art abstrait qui venait de publier *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, paru en décembre 1911. Le plus obscur des trois, et qui abandonna l'art pour la sinistre carrière que l'on sait, était Adolf Hitler. Le dernier était Marcel Duchamp.

Nous avons d'ailleurs de lui un portrait photographique réalisé à l'époque par Heinrich Hoffmann, qui deviendra par la suite le photographe-fétiche d'Adolf Hitler devenu dictateur.

C'est à Munich en 1912 que Marcel Duchamp a fait la connaissance de Kandinsky, de vingt-et-un ans son aîné. Ce dernier, à cause de ses idées, était alors l'objet d'une intense polémique et l'on parlait beaucoup de lui. Ils sont restés amis jusqu'à la mort de Kandinsky en décembre 1944. En 1933, Marcel a installé lui-même à Neuilly Wassily Kandinsky et son épouse Nina Nikolaïevna qui fuyaient alors le régime nazi, et ce, non loin de son propre domicile. La première prise de contact avec l'inventeur de l'art abstrait a été très importante pour Duchamp. Il reviendra en France avec le projet du *Grand Verre*. Les découvertes de Kandinsky lui ont aussi confirmé que la nature profonde de l'art est d'opérer un système de transfert de la pensée sur la toile ou tout autre support. Duchamp prend aussi conscience de l'importance de ses notes personnelles, même hâtivement griffonnées sur des supports fragiles. Ses idées comptent autant que la réalisation, pour laquelle d'ailleurs il bénéficie d'une réelle expérience artisanale. Marcel est un imprimeur d'art précis et soigneux qui sait la valeur des instruments d'exécution. Comme Kandinsky lui-même l'avait fait dans l'album *Résonances (Klänge)* de 1913 avec ses notations poétiques, Marcel qui connaît le poids des éléments de l'approche ou de la ruminant d'un thème, l'importance des idées éparses, des rencontres occasionnelles, va réunir un peu plus tard toutes les traces de son itinéraire dans la *Boîte verte* de 1914 et dans la *Boîte-en-valise* de 1935 à 1941.

Le passage à l'abstraction chez Kandinsky était extrêmement lié aux peintures sur verre, très répandues en Europe centrale. Duchamp a pu les voir à Munich. Dans la peinture sur verre, le tableau est vu par l'arrière, au verso pourrait-on dire, car contrairement à la peinture sur toile, sur carton ou sur panneau de bois, c'est la première couche qui est vue en premier, tandis que les dernières couches constituent le fond. On peint donc d'abord les détails, ce qui fait que le peintre va du figuratif (structure linéaire des détails de la représentation) à l'abstrait (taches de couleur de l'arrière-fond).

Marcel Duchamp, refusé au concours d'entrée à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts et refusé même au « salon des refusés » en 1912 après le rejet de son *Nu descendant un escalier* au Salon des Indépendants à Paris, lit et annoté soigneusement au crayon à Munich le livre de Kandinsky *Du Spirituel dans l'art*, qu'il commence même à traduire en français, « mais c'était trop loin de [s]es capacités<sup>1</sup> ». Sont soulignés et souvent déjà traduits par lui en particulier des passages de l'introduction, de la deuxième partie : « Le Mouvement » et de la sixième : « Le Langage des formes et des couleurs »<sup>2</sup>. L'hommage que rend Duchamp à Kandinsky dans le catalogue de la *Société Anonyme* est particulièrement significatif. Il traduit la profondeur de leur affinité. Parlant du passage à l'abstraction, il écrit : « Au début, il y avait toujours un “motif” dans lequel subsistait à peine quelque détail naturaliste. Ultérieurement Kandinsky en vint à une expression plus pure, dépouillée de toute trace de métier : il soumit sa main à une plus grande discipline. En tirant ses lignes à la règle et au compas, Kandinsky donna au spectateur une nouvelle optique pour regarder la peinture. Il ne s'agissait plus de suivre les soubresauts de l'inconscient, mais de condamner délibérément l'émotion, de transcrire directement la pensée sur la toile<sup>3</sup>. »

Ces préoccupations qu'il identifie chez Kandinsky sont aussi les siennes. Duchamp veut transcrire directement la pensée sur la toile. La règle et le compas sont ses instruments. Il a un grand souci de rigueur, le même que celui qui le conduit à s'acharner sur le jeu d'échecs. Il s'intéresse aux échecs, qui sont pour lui comme pour Hans Richter un système de lecture du monde, mais plus encore : un instrument de contrôle de la pensée. Il écrit ainsi à André Breton à propos de l'interprétation du *Grand Verre* que donne Michel

---

1. Entretiens de Marcel Duchamp avec James Johnson Sweeney en 1945, archives du musée de Philadelphie.

2. Cf. Marcel Décimo, *La Bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*, Dijon, Les presses du réel, 2002, p. 7.

3. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Michel Sanouillet (éd.), Paris, Flammarion, 1975, p. 203.

Carrouges : « J'aime aussi son diagnostic de mon cas particulier de schizophrénie. Très ignorant de la gravité de mon cas, je ne suis pas autrement alarmé, ayant déjà passé une bonne partie de ma vie dans cette brume derrière le verre. De plus j'ai quand même à ma disposition le *thermomètre* des échecs qui enregistre assez exactement mes écarts d'une ligne de pensée strictement "syllogistique"<sup>4</sup>. »

À partir du *Nu descendant un escalier* Duchamp se soucie des limites de la représentation et son respect et son amitié pour Kandinsky viennent de ce que ce dernier explore le passage progressif qui conduit de l'observation du spectacle du monde à l'apophase de la révélation. Pour Kandinsky, la limite de la représentation est identifiée dans la transcendance divine. Marcel Duchamp, quant à lui, explore cette même limite dans la relation à l'autre, dans l'expérience vitale de la possession amoureuse. Leurs quêtes sont parallèles et complémentaires, et leur instrument d'approche identique : le *transfert d'évidence*, qui anime pareillement leur processus créatif. On voit dans ce livre l'intérêt que porte Henri-Pierre Roché au processus créatif.

Le principe du transfert d'évidence est qu'une réalité complexe, paradoxale et insaisissable, puisque de l'ordre de l'expérience vitale, peut être portée à l'évidence par un procédé de transfert qui la tire de la confusion et de l'obscurité. Ce transfert procède par re-présentation, c'est-à-dire que la réalité du phénomène dont il est question est appelée à se déployer, à se présenter de nouveau à l'expérience, mais sous une autre forme, ce qui suppose de la réduire à l'essentiel pour rendre le déplacement possible. La réduction d'une réalité complexe à ses éléments simples et son redéploiement sous une forme directement accessible, parce que dégagée du brouillage de l'émotionnel, sont la base du processus de clarification dans le transfert d'évidence. Re-présenter le désir amoureux de façon mécanomorphique, c'est-à-dire à la manière d'un enchaînement de formes mécaniques, comme le fait Duchamp dans le *Grand Verre*, est un exemple paradigmatique de ce processus du transfert d'évidence.

---

4. Lettre à André Breton du 4 octobre 1954.

Kandinsky et Duchamp utilisent tous deux le support du verre au moment décisif de leur travail. La différence entre eux porte sur l'objet concerné. Kandinsky se préoccupe de la représentation de l'absolue transcendance et dans ce cas, la maîtrise de l'objet est d'emblée statutairement écartée, puisque ce qui caractérise la transcendance est sa radicale incommensurabilité aux œuvres humaines. Dans le cas de l'amour de l'autre qui occupe Duchamp, la possession est également impossible, mais la différence est que l'on peut couramment s'abuser et croire « posséder » celui ou celle que l'on aime, même si cela reste un leurre.

La *Boîte-en-valise*, qui rassemble des reproductions en miniature de son œuvre, est décrite par lui comme un « mélange d'événements imagés plastiquement ». Il est possible de rapprocher cet ensemble, qui joue le rôle de journal de bord de son expérience, objectivé en un musée transportable avec soi, de l'album *Résonances (Klänge)* de Kandinsky qui rassemble en une série de poèmes et de gravures sur bois l'itinéraire spirituel personnel du peintre. Dans les deux cas, l'objectif est une sortie du temps, et cette sortie se fait par l'amour : l'amour humain dans l'ensemble de Duchamp, qui est organisé autour du *Grand Verre* (peint à New York entre 1915 et 1923), centre compositionnel de cet ensemble. Il correspond à celui que représente l'image complexe et riche de significations de *La Grande Résurrection* dans l'album de Kandinsky, image de l'amour divin pour les hommes.

Quant au *Petit Verre*, les *Moules mâlic*, il est le point de départ du *Grand Verre* : *La Mariée mise à nu par ses célibataires*, mêmes. Les *Moules mâlic* constituent un élément de la machine célibataire. Cet élément est, selon Duchamp, bâti « sur un plan horizontal commun [qui] les coupe à hauteur du sexe<sup>5</sup> ». Ajoutons qu'un autre élément de cette même machine célibataire est la *broyeuse de chocolat*. Elle manifeste le comportement des célibataires, puisque Duchamp

---

5. Cf. Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Pierre Belfond, 1967, réédition Somogy, 1995, p. 134.

dit : « le célibataire broie son chocolat lui-même ». La solitude du célibataire est tentée par l'auto-érotisme, évoqué à propos de l'urinoir *Fountain* de 1917, comme il le souligne à de nombreuses reprises. La source cachée de cette relation entre l'action de broyer et l'auto-érotisme est à chercher assez loin dans la culture classique, puisqu'il faut remonter à Straton de Sardes (épigramme 13) qui parle de « docteurs imberbes en mal d'amour [...] en train de broyer un remède naturel pour guérir ce mal ». Le terme utilisé en grec (*tribein*), qui se traduit en français par « broyer », sert aussi dans la langue grecque à désigner l'acte de l'onanisme. Nous n'approfondissons pas la question du chocolat.

Quant au terme « célibataire », il est lui-même est une contrepèterie salace, exercice on le sait très goûté par Duchamp et commun à son époque<sup>6</sup>. Ajoutons que l'expression « stoppages-étalons », qui bien sûr rappelle l'enseigne « stoppages et talons », peut aussi se lire « stop ! pages-étalons ».

En bref, le *Petit Verre* s'insère bien dans un processus d'identification au désir masculin et lorsque Duchamp écrit que *La Mariée* « est peut-être une réflexion sur la perspective », je crois qu'il ne faut pas seulement lire cette remarque comme une observation technique, mais aussi et surtout comme l'évocation de la manière dont, dans son *ipséité* radicale, autrui échappe à l'appréhension. Il s'agit d'une problématique philosophique liée à la transcendance de l'autre. La *Mariée*, dans sa situation propre de proximité avec la *Voie lactée*, qui comme on le sait surplombe le *Grand Verre*, échappe à la pesanteur du désir des célibataires.

Ainsi, pour Duchamp comme pour nombre des acteurs de l'avant-garde radicale de la première moitié du siècle dernier, l'œuvre d'art marque des découvertes expérientielles, vitales. Chez Kurt Schwitters, par exemple, l'œuvre est une sédimentation de l'existence. C'est certainement ce qui lui rend plus aisée son utilisation des déchets de la vie quotidienne comme matériaux de ses

---

6. Lisez : « ces b... à l'air ».

collages ou comme éléments de ses constructions – en particulier dans le *Merzbau* de Hanovre, entre 1920 et 1933.

Quant à Henri-Pierre Roché, il est accepté par son grand ami parce qu'il sait regarder et se taire. Il l'a raconté, et c'est là tout l'intérêt de ce livre. À travers leur relation, s'impose l'idée que l'œuvre ne s'explique pas, ce qui permet de comprendre le constant mutisme de Marcel Duchamp devant les interprétations contradictoires et si souvent infondées de ses gestes créatifs. L'œuvre ne s'explique pas parce qu'elle *ad-vient*, et même parfois dans certains cas, révèle une présence. Le travail de Duchamp est en quelque sorte *apophatique* parce qu'il a pour objectif de cerner le lieu de cette présence. C'est aussi le principe des *Moules mâlic*. Ils sont comme les coques des célibataires, comme une enveloppe de la réalité vivante qu'on ne peut ni saisir ni montrer. On peut voir dans ce livre que Duchamp a donné les *Moules mâlic* à Roché en insistant beaucoup pour qu'il les accepte. Cela s'est passé au moment où Roché cherchait à percer les mystères de la création artistique en observant son ami, ce qu'il raconte bien dans *Victor*, son livre-roman inachevé de souvenirs sur Marcel et sur leur relation.

Le *Grand Verre* est une tentative pour donner un sens à l'errance amoureuse des machines célibataires désirantes. Lorsque Duchamp parle des *Moules mâlic* – qui ne sont qu'un des éléments du *Grand Verre* – comme du « cimetière des uniformes et des livrées », cela signifie que ce n'est que dans le dépouillement du superflu que l'on peut espérer une rencontre de l'autre. Il y a un caractère thérapeutique dans la mise à nu du célibataire qui est patente dans le *Petit Verre*. Ces *Moules mâlic*, esquisse devenue une œuvre indépendante, fascine Henri-Pierre Roché. Il entretient avec elle une relation forte qu'a pu constater Duchamp et qui l'a intéressé. Cette relation n'est pas plus de l'ordre de l'esthétique, que de l'intellection. Elle est du régime de la rencontre vitale. Une telle spécificité est confirmée par le fait qu'il transporte lui-même le *Petit Verre* « dans ses bras, tout nu ». L'œuvre est installée dans sa chambre à coucher de l'appartement du boulevard Arago, au pied du lit, tandis que dans cette même chambre, la collection des poupées Kachina des indiens Hopi manifestent leur étrange présence.

Il semble bien dans ces conditions, autant pour Roché que pour Duchamp, qu'avec l'œuvre quelque chose ad-vienne de mystérieux et intensément accueilli. D'autres exemples confirment ce statut d'exception que peut atteindre l'œuvre d'art, comme quand Anna Léporokaïa, qui fut très proche de Casimir Malévitch, raconte que dès le moment où le *Quadrangle* de 1915 apparut sous le pinceau de l'artiste, il « ne savait pas et ne comprenait pas ce que contenait le Carré noir. Il le considérait comme un événement si important dans sa création que pendant une semaine, il ne put ni manger, ni boire, ni dormir ». Les *Moules malic* trouvent à l'évidence un écho similaire dans l'expérience intérieure du *regardeur* qu'était Roché. Duchamp sut le voir et c'était pour lui une sorte de Cogito artistique qui rendait valide la proposition créative, indépendamment de sa reconnaissance par la société établie. C'était échapper à un regard de délectation pure et permettre à l'œuvre d'art de jouer un nouveau rôle.

Deux exemples le confirment. Lorsque Roché et Madame Doucet appellent la *Rotative demi-sphère* « la machine à dormir », la désigneraient-ils ainsi sans que Marcel Duchamp eût évoqué lui-même cette fonction, cet usage ? Assurément non, car ce serait une forme de dérision, et connaissant la scrupuleuse vénération portée par Roché aux propos et aux intentions de l'artiste, c'est impossible. Le deuxième exemple peut être trouvé dans la fameuse affaire des *Rotoreliefs* qui, commercialement, fut un désastre, en particulier pour Roché qui les finança, mais qui fut aussi une grande déception pour Duchamp. Pourtant ce n'est pas cet échec qu'il retint, mais le rôle confirmé des disques dans la vision monoculaire du relief. Ce rôle, Duchamp l'évoque dans une lettre, où il mentionne sa rencontre avec des spécialistes d'optique qui lui ont dit leur intérêt pour son travail qui permettait un espoir aux personnes ayant perdu un œil, avec cette « forme nouvelle, jusque-là inconnue, de produire l'illusion du volume et du relief<sup>7</sup> ».

---

7. Lettre à Katherine Dreier du 1<sup>er</sup> janvier 1936.