

Hermes Salceda

Université de Vigo

Raymond Roussel et Marcel Duchamp

Pour Gabriel

Résumé

Les œuvres de Roussel et de Duchamp maintiennent par delà l'imaginaire mécanique qu'elles partagent, une surprenante parenté dans les fondements même qui leur servent de moteur, en l'occurrence, l'ambition commune de produire quelque chose de totalement nouveau, censé chez l'un et l'autre se distinguer de tout l'art et de toute la littérature qui les ont précédés ou qui leur sont contemporains. Cette aspiration à une espèce de singularité absolue les amènera l'un et l'autre à une conception de la création qui tend à en faire ressortir les aspects techniques et à la dissocier de toute idée de beauté et de toute émotion esthétique.

Abstract

Beyond a common mechanical imaginary, Roussel and Duchamp works share surprisingly similar goals: the ambition to find out something completely new and different, so that their creations stand apart from contemporary (and past) art and literature. This quest of absolute singularity lead them to a conception of creation which underline its technical aspects and dissociate it from beauty ideals and esthetical emotion.

Mots clés : Raymond Roussel, Marcel Duchamp, art, écriture, esthétique, représentation, langage, procédé.

0. Introduction

La référence roussellienne est un lieu commun de la critique duchampienne et la référence duchampienne un lieu commun de la critique roussellienne ; cependant, les liens de conception entre les deux òuvres, tout en paraissant évidents, restent assez difficiles à décrypter. En effet, même si Duchamp s'est toujours reconnu une influence roussellienne, les relais susceptibles d'associer les démarches et réalisations de l'un et de l'autre n'apparaissent pas au premier abord.¹

Pourtant, ces deux òuvres majeures du XX^e siècle semblent maintenir, par delà l'imaginaire mécanique qu'elles partagent, une surprenante parenté dans les fondements même qui leur servent de moteurs, en l'occurrence l'ambition commune de produire quelque chose de totalement nouveau, censé chez l'un et l'autre se distinguer, même si de manière différente, de tout l'art et de toute la littérature qui les ont précédés, qui leur sont contemporains, ou à venir.

Cette aspiration à une espèce de singularité absolue amènera l'un et l'autre, par des voies certes différentes, à une conception de la création qui tend à en faire ressortir les aspects techniques et à la dissocier de toute idée de beauté et de toute émotion esthétique. C'est dans ce cadre qu'il convient à mon sens d'analyser la méfiance qu'installent les créations de Roussel et de Duchamp par rapport à la fonction représentative du langage, ainsi que leur passion commune pour le jeu d'échecs. Et c'est aussi en rapport avec cette même aspiration que me semble devoir être située la distance que l'un et l'autre maintiennent par rapport à la société en général, et au monde intellectuel, artistique et littéraire en particulier.

1. Esthétique duchampienne et poétique roussellienne

1.1. L'art non rétinien de Marcel Duchamp²

Je retiendrai deux traits fondamentaux du projet artistique duchampien, tel que l'auteur lui-même l'a défini : d'une part, la volonté d'accomplir quelque chose de totalement nouveau, qui ne serait relié à aucune tradition, à aucune des

écoles existant ou ayant existé ; d'autre part, la prétention affichée de réaliser un art détaché de l'idée de bon ou de mauvais goût, ne pouvant, en somme, être jugé, voire évalué, en rapport avec une idée de beauté quelle qu'elle soit.

Ainsi, en 1955, dans un entretien avec James Johnson Sweeney, Duchamp définit son projet esthétique comme une volonté de se séparer de toute influence, donc de tous les courants qui l'ont précédé ou qui lui sont contemporains : « [Duchamp décidait] de se soustraire à toutes les influences qu'il avait pu subir précédemment »³ ; et il reprend la même idée en 1968 pour définir ses investigations lorsqu'il affirme dans l'entretien qu'il accorde à la BBC qu'il s'agissait pour lui de faire « quelque chose qui ne serait influencé par aucun des mouvements par lesquels [il était] passé ».⁴ Dans le même entretien, il insiste encore sur le caractère personnel, très individuel, de son apport à l'art.

Pour se soustraire à la continuité de l'histoire de l'art et ne renvoyer à aucune des écoles qui l'ont précédé ou lui sont contemporaines, Duchamp s'efforcera de trouver une forme d'expression unique, qui n'évoque rien de connu.⁵ Le fondement théorique de ce projet, qui se veut singulier, repose sur l'opposition conceptuelle *art rétinien/art non rétinien*, dont on peut dégager, à travers ses notes et les divers commentaires qu'il a donnés de son œuvre, l'élaboration et les idées qu'elle met en jeu.

L'opposition *rétinien/non-rétinien* est d'abord une caractérisation de deux formes de réception des arts. La réception dite « rétinienne » désigne, chez Duchamp, le rapport visuel du spectateur au tableau. Toute œuvre d'art étant d'abord faite pour être vue, c'est à l'œuvre qu'est associée la réception dans les arts plastiques : « Vous regardez un tableau pour ce que vous voyez, ce qui parvient sur votre rétine [í] vous n'y ajoutez rien d'intellectuel, rien que le visuel est en jeu ».⁶ Il insistait ainsi, dans sa dernière *interview* accordée à la BBC, sur la domination du visuel dans les rapports des spectateurs avec les arts plastiques. Pour Duchamp, l'art dit « rétinien » entre par la vue pour solliciter essentiellement la partie émotionnelle des spectateurs et mobiliser des notions telles que le bon ou le mauvais goût, le lyrisme, le style. Or, c'est justement la circulation de telles notions à travers les discours encadrant les arts qui fonde le panthéon des arts plastiques autant que leur marché. L'adjectif *rétinien* appliqué à l'art recouvre, en somme, pour Duchamp toutes les catégories qui assurent la circulation esthétique de l'art, et donc sa consommation.

À l'inverse, l'art dit « non rétinien » devrait justement sortir du régime esthétique, rejeter tout fonctionnement susceptible de renvoyer à une quelconque idée de beauté. Cet art devra tenir à distance toutes les catégories relevant du régime esthétique, telles que le style, et à cette fin « éviter tout lyrisme formel », rechercher l'indifférence plutôt que la *beauté*, comprise telle qu'avaient pu la définir les romantiques. Duchamp synthétise cette idée dans une formule nette : « Peinture de précision, et beauté d'indifférence » (*DDS*, 46) ; il insistera sur la même idée à propos de la musique : « Musique en creux : d'un (accord) ensemble de 32 notes pas au piano non plus émotion, mais énumération par la pensée froide des 53 autres notes qui manquent ». ⁷

Cet art non rétinien entraîne aussi une réflexion sur la réception et la place que les arts plastiques doivent réserver au « visionneur/lecteur ». En effet, quand l'œuvre d'art devient *cosa mentale*, le « visionneur/spectateur » ne peut plus se contenter d'une attitude passive, comme une simple membrane qui accuserait les vibrations émotionnelles émises par le tableau, la sculpture, et devient, par la réflexion qu'il enclenche, le lieu où l'œuvre s'accomplit, s'achève véritablement : « L'artiste n'est pas le seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et interprétant ses qualifications profondes et par là, ajoute sa propre contribution au processus créatif ». ⁸

Dans ses réalisations concrètes pour atteindre cet art non rétinien, Duchamp accomplira plusieurs gestes qui seront décisifs pour l'histoire de l'art. Il renoncera à la peinture dans le sens conventionnel en faveur du dessin mécanique ; la *Broyeuse de chocolat* (1913) en est le premier exemple. Le tableau a l'air d'un dessin purement technique, davantage croquis d'ingénieur qu'œuvre d'artiste. Il est parfaitement étranger à toute idée de beauté, de goût, il bloque tout ce que la peinture est censée engendrer en matière d'émotion esthétique. Il est même difficile d'attribuer un sens à ce tableau, d'en offrir un commentaire positif ; on ne peut que souligner ce qu'il n'est pas, de la peinture au sens conventionnel. Duchamp inventera le *ready-made*, dont le principe consiste à transformer n'importe quel objet quotidien dépourvu de toute intentionnalité artistique en œuvre d'art par le simple choix de l'artiste. Le *Porte-chapeaux* (1917) ou le *Peigne* (1916) semblent bien loin de toute intentionnalité artistique avant que Duchamp n'en ait fait justement des œuvres

d'art ; il est pour le moins difficile de les analyser suivant des critères esthétiques. Enfin, cela est moins souvent dit, mais tout aussi important, il incorporera le langage comme un élément fondamental de l'œuvre. La grande majorité de ses réalisations proposent au spectateur des jeux complexes fondés sur la structure de la signification ; c'est le titre *Fontaine* (1917) accolé à un urinoir qui fait en grande partie l'intérêt de la pièce en question.

Duchamp déploie en conséquence une stratégie pleinement consciente de mise en cause de toutes les notions (beauté, style, émotion) qui jusqu'à son époque avaient fixé la valeur esthétique dans les arts plastiques, et cela pour leur opposer une catégorie qu'on pourrait difficilement imaginer moins artistique : l'indifférence, l'absence totale de tout ce qui pourrait être relié à l'idée d'émotion.

1.2. Roussel vu par Duchamp

À première vue, le projet d'auteur de Roussel, qui se réclamait de Jules Verne et de Camille Flammarion, semble assez étranger aux ambitions anti-esthétiques de Duchamp. Pourtant, au gré de divers entretiens, l'artiste ne manque pas d'insister sur sa dette envers l'œuvre roussellienne, jusqu'à le prendre comme modèle à imiter, en même temps qu'il en souligne certaines spécificités qui pourraient expliquer sa pérennité et sa réception dans le monde des arts plastiques.

L'influence de Roussel sur Duchamp s'appuie d'abord sur le choc, évoqué par l'artiste lui-même, qu'il aurait ressenti en 1912, en compagnie d'Apollinaire, de Picabia et de Gabrielle Buffet, au moment de la représentation d'*Impressions d'Afrique* au Théâtre Antoine.⁹ C'est le spectacle et les inventions de Roussel qui avaient soulevé l'adhésion du plasticien, fasciné par la nouveauté, l'étrangeté, l'autonomie et le caractère totalement indépendant des créations rousselliennes vis-à-vis du réel.

Dans l'entretien de 1946 mentionné plus haut, Duchamp évoque sa fascination pour Raymond Roussel et pour Jean-Pierre Brisset, et il dévoile quelques clés qui peuvent nous guider pour tisser des liens entre les deux œuvres :

Brisset¹⁰ et Roussel étaient les deux hommes que j'admire le plus pour leur imagination délirante. [í] Roussel suscita mon enthousiasme d'alors. Je l'admire parce qu'il apportait quelque chose que je n'avais jamais vu. Cela seul peut tirer de mon être le plus profond 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. 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 je vis en compagnie d'Apollinaire m'aida énormément dans l'un des aspects de mon expression. [í] 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. Et Roussel me montra le chemin. Ma bibliothèque idéale aurait contenu tous les écrits de Roussel [í]. Voilà la direction que doit prendre l'art : l'expression intellectuelle, plutôt que l'expression animale. J'en ai assez de l'expression « bête comme un peintre ».¹¹

Plus tard, sur les jeux de mots, dans les entretiens avec Pierre Cabanne :

Oui sûrement, quoique tout cela ne ressemble guère à du Roussel, mais il m'avait inspiré l'idée que, moi aussi, je pouvais essayer quelque chose dans ce sens-là ou plutôt dans cet anti-sens. Je ne connaissais même pas son histoire, ni comment il explique dans un opuscule sa manière d'écrire. Il raconte, que partant d'une phrase, il faisait un jeu de mots avec des sortes de parenthèses. Le livre de Jean Ferry, qui est remarquable, m'a beaucoup éclairé sur la technique de Roussel ; son jeu de mots avait un sens caché, mais pas un sens mallarméen ou rimbaldien, c'est une obscurité d'un autre ordre.¹²

Dans ses propos, Duchamp fournit à la fois une caractérisation de sa propre esthétique et une définition de la poétique roussellienne. De cette dernière il

retient surtout trois aspects : il en souligne d'abord la nouveauté (Roussel apporterait d'après lui à la littérature quelque chose de totalement nouveau, de jamais vu, c'est-à-dire ne renvoyant à aucune tradition) ; ensuite, l'autonomie des univers et des inventions créés dans les fictions de Roussel, c'est-à-dire leur indépendance par rapport au monde réel ; Duchamp définit finalement la poétique roussellienne par son caractère intellectuel, c'est-à-dire abstrait, et il la désigne comme un lieu d'inspiration de sa propre recherche d'un art purement cérébral, par opposition à un « art rétinien » caractérisé par « l'expression animale » qui, elle, s'adresse essentiellement à la sensibilité, aux émotions premières de l'être humain.

Quand Pierre Cabanne l'interroge sur un éventuel rapport entre le défi que Roussel lance au langage et le défi que, lui, Duchamp souhaite lancer à la peinture, il établit dans sa réponse une vraie gémellité entre son projet esthétique et celui de Roussel : « J'aimerais beaucoup qu'il en aille ainsi ». On a le sentiment que l'œuvre de Roussel permet à Duchamp de cristalliser ses propres préoccupations.

L'artiste identifie chez l'écrivain des traits qui guident aussi ses propres recherches « esthétiques », et il offre ce faisant une lecture, novatrice pour l'époque, de l'œuvre de Roussel puisqu'il la place complètement en dehors de la tradition littéraire héritée de tout le XIX^e siècle et la rapproche davantage de la volonté de rupture des avant-gardes. En affirmant que Roussel lui a montré le chemin à suivre, Duchamp ouvre la voie à la réception de l'auteur dans les arts plastiques, comme lieu d'inspiration, tout au long du XX^e siècle, pour les expérimentations artistiques les plus variées.

1.3. L'écriture dite plate de Raymond Roussel

L'éventuelle indifférence esthétique face à ses œuvres n'est certainement pas inscrite dans le projet d'écriture roussellien, qui aspirait surtout à la gloire. Pourtant, les principes qui servent de moteur à la poétique roussellienne et à l'esthétique duchampienne peuvent effectivement être rapprochés par leur quête d'une singularité censée distinguer leurs œuvres respectives de celles qui les ont précédés, les conduisant l'un et l'autre à mettre en cause des valeurs esthétiques héritées de la tradition littéraire et picturale.

En effet, à la volonté affichée par Duchamp de réaliser une œuvre totalement nouvelle, dont on ne pourrait dire qu'elle est sous l'influence de telle ou telle autre école, répond chez Roussel la volonté de placer son œuvre au-dessus de toutes celles qui ont existé avant lui, qui lui seraient contemporaines ou qui pourraient exister à l'avenir : « Aucun auteur n'a été et ne peut être supérieur à moi ».¹³ Face à de telles déclarations, d'aucuns évoqueront peut-être la maladie mentale de Roussel, mais cette folie qu'il nomme gloire est une donnée fondamentale de sa poétique, sans laquelle la singularité de son œuvre ne s'explique pas.

Cette volonté d'accomplir une œuvre à la fois unique et supérieure va donner lieu chez l'auteur à une forte séparation de l'espace de l'écriture et du monde réel, qui s'exprime à travers une revendication de l'imagination comme unique matière des textes. Afin de garantir le caractère totalement imaginaire de ses inventions, Roussel adopte comme instrument d'écriture le Procédé (une contrainte fondée sur l'exploitation des distances sémantiques creusées entre des formes linguistiques très semblables) qui, appliqué avec la rigueur qu'on connaît à l'auteur, donne lieu à une écriture caractérisée par une désarçonnante platitude et par une précision maniaque qui s'éloignent des canons de l'esthétique littéraire tels qu'avaient pu les poser les différentes écoles du XIX^e siècle, ainsi synthétisés par Benjamin Constant :

Il faut permettre à l'auteur de créer les caractères de ses héros comme il veut pourvu que ces caractères ne soient pas invraisemblables. Ces caractères une fois fixés, il faut admettre les événements, pourvu qu'ils résultent naturellement de ces caractères. Il faut enfin considérer l'intérêt produit par la combinaison des uns et des autres. Il ne s'agit point de rechercher si les caractères ne pourraient pas être différents. Sont-ils naturels ? Sont-ils touchants ? Conçoit-on que telle circonstance ait dû être l'effet de la disposition de tel personnage principal ? Que cette disposition existant, telle action ait dû être amenée par telle circonstance ? Est-on vraiment ému ? L'intérêt va-t-il croissant jusqu'à la fin de l'ouvrage ? Plus ces questions peuvent être résolues par l'affirmative, plus l'ouvrage approche de la perfection.¹⁴

Évaluée à l'aune posée par Benjamin Constant, l'œuvre de Roussel resterait simplement en dehors du champ littéraire. D'abord, sur le plan fictionnel, les histoires de Roussel ne suivent pas le principe de vraisemblance sur lequel les romantiques, et les réalistes après eux, avaient fondé l'intérêt romanesque. Le but de Roussel n'étant pas la peinture des états de l'âme humaine, aucune identification du lecteur au héros n'est recherchée. L'intérêt romanesque se trouve au contraire réduit à son expression minimale à cause de la nette prédominance de la description sur la narration, l'empilement d'anecdotes plutôt juxtaposées que hiérarchiquement ordonnées (*Locus Solus* et les pièces de théâtre nous en fournissent un excellent exemple), l'annulation des actants par l'inflation de patronymes (les *Documents pour servir de canevas*, par exemple, montrent une extraordinaire tendance à multiplier les personnages).

Mais c'est peut-être sur le plan stylistique que Roussel, par son emploi de la langue, atteint le mieux une sorte de neutralisation de tout effet esthétique qui a valu à son écriture d'être assez unanimement caractérisée comme fade, plate et ennuyeuse.¹⁵

Pierre Bazantay expliquait dans sa thèse la platitude du style roussellien par le rejet de tout travail au plan de la connotation :

Roussel c'est l'anti-Verlaine qui n'accepte pas « un sens vague qui se trémousse ». Le refus du symbole, de la langue évocatoire, des « molles ombres bleues », se traduit, en termes linguistiques, par la négation de toute valeur polysémique [í] la seule exigence qui traverse la sémantique roussellienne est une exigence de monosémie.¹⁶

L'écriture roussellienne se déploie en évitant tout langage imagé, toute métaphore, toute évocation ; placés dans un contexte déterminé avec un sens bien précis, les mots se voient dénués de leur pouvoir de suggestion, si cher aux âmes sensibles. Le langage roussellien, privé de toute possibilité d'évoquer, semble réduit à la fonction de dire le monde tel qu'il se présente à l'œil. Les méticuleuses descriptions de *La Vue* seraient l'exemple même de cette aspiration monosémique à une langue qui s'efforce d'isoler chacun des éléments du réel pour les amener au premier plan et leur rendre ainsi leur être. À ce refus du langage imagé s'ajoute l'abus d'une palette adjectivale très restreinte (tout

est banalement « extraordinaire » ou « merveilleux » chez Roussel), une tendance très prononcée à épuiser certains champs sémantiques, l'excessive abondance des *hapax*.

Voyons, en guise d'exemple du déploiement adjectival roussellien et de sa tendance à l'épuisement de paradigmes lexicaux, les désignations du grand diamant de *Locus Solus* (dorénavant abrégé *LS*) :

« une sorte de diamant géant » (65) ; « le monstrueux joyau » (65) ; « comme une véritable pierre précieuse » (65) ; « le diamant était un immense récipient rempli d'eau » (65) ; « récipient » (66) ; « l'immense gemme » (75) ; « le monstrueux diamant » (76) ; « le grand diamant » (76) ; « diamant » (80) ; « un immense récipient » (80) ; « un diamant gigantesque » (81) ; « joyau colossal » (81) ; « la cuve » (82).¹⁷

À première vue tout son effort stylistique semble ici concentré sur l'hyperbole et la recherche de synonymes. Ailleurs, ce sera une préoccupation maniaque pour la précision technique qui se manifestera :

Quand un vide complet environnait la dent morbide, doublement isolée, deux parallélépipèdes devenaient nécessaires. En présence de deux dents-supports d'inégale grandeur Canterel recourait à un assortiment de petits carrés ivoirins d'épaisseurs diverses, dont un seul, mis sur la plus basse, établissait, pendant l'instant critique, une parfaite similitude de niveau [í] (*LS*, 42)

Roussel semble ici remplacer le style tel qu'on l'entend habituellement comme recours à des moyens d'expression originaux censés traduire la personnalité d'un auteur, par la recherche de clarté et de précision dans la description.

Comme l'a rapporté Michel Leiris à François Caradec, la principale préoccupation stylistique affichée par Roussel semble être placée dans la correction grammaticale, la clarté et la concision : « Roussel m'avoua que tout ce qu'il voulait c'était s'exprimer de façon impeccable du point de vue du vocabulaire et de la grammaire, afin d'être aussi clair et concis que possible ». ¹⁸

Roussel ne se situe certes pas, à l'instar de Duchamp, dans une esthétique de l'indifférence et/ou de la frustration, pourtant il me semble que son écriture est à rapprocher de l'art non rétinien de Duchamp par la façon dont elle rejette le langage métaphorique pour lui préférer la clarté, la précision et la concision, et plus largement par la façon dont elle semble rejeter tout élément susceptible de relever pour une époque donnée de la catégorie du beau. Ainsi, la formule de Duchamp citée plus haut « Peinture de précision, et beauté d'indifférence » s'applique bien à l'œuvre roussellienne à condition de remplacer le mot *peinture* par *langage* : *Langage de précision, et beauté d'indifférence*. La célèbre phrase de Robbe-Grillet selon qui « Roussel n'a rien à dire et il le dit mal » apparaissant alors comme un écho littéraire tardif indiquant le lien entre les deux œuvres.

2. La déstabilisation du sens chez Roussel et chez Duchamp

2.1. La conception duchampienne du langage

La quête d'un art non rétinien, qui sortirait complètement du régime esthétique, qui neutraliserait l'application des catégories du bon ou du mauvais goût, passe chez Duchamp par une réflexion sur le langage, puisque c'est d'abord lui qui véhicule le sens, c'est à travers le langage que nous nous efforçons de donner un sens à ce que nous voyons. Comme l'affirme Françoise Le Penven, l'introduction de mots dans ses œuvres apparaît à l'artiste comme essentielle pour garantir son « parti pris d'anti-sens ». Dans cette réflexion sur le langage, Duchamp associe la déconstruction des modes de perception rétinien, habituels dans l'art, à la déstabilisation des mécanismes de base de la signification (rapports signifiant/signifié, phénomènes d'homonymie, de synonymie, d'homophonie). Il relie l'art non rétinien à la recherche des moyens pour éviter que le sens des mots se fixe et se fige.

Il s'agit en quelque sorte de mettre à l'écart tout sens établi pour séparer, *in fine*, les mots de leur rapport au monde :

Nominalisme (littéral) : plus de distinction générique / spécifique / numérique / entre les mots (tables n'est pas le pluriel de table, mangea n'a

rien à voir avec manger). Plus d'adaptation physique des mots concrets ; plus de valeur conceptive des mots abstraits. Le mot perd aussi sa valeur musicale. Il est seulement lisible (en tant que formé de consonnes et de voyelles), il est lisible des yeux et peu à peu prend une forme à signification plastique, réalité sensorielle, une vérité plastique au même titre qu'un trait, qu'un ensemble de traits.¹⁹

Il réduit ici les mots à l'état de traces dépourvues de toute signification concrète ou abstraite pour ne retenir que leur réalité graphique, comme suite de tracés. Il fait dans une autre note la proposition suivante :

Prendre un dictionnaire et copier tous les mots dits « abstraits », c'est-à-dire qui n'aient pas de référence concrète. Composer un signe schématique désignant chacun de ces mots [í]. Ces signes doivent être considérés comme les lettres du nouvel alphabet. (*DDS*, 48)

Duchamp élabore ici une vraie méthode pour éloigner le langage du réel. Dans un premier temps, il ne retient du langage que les mots ne pouvant être associés à des objets concrets puis, dans un deuxième temps, il les remplace par des signes schématiques ne désignant eux-mêmes qu'un seul mot ; ces signes remplacent finalement les lettres. Il s'agirait de lettres arbitrairement obtenues, ne pouvant plus alors être rapportées à l'expérience humaine de la parole.

Un tel langage, s'il en venait à être créé, ne pourrait plus être associé ni à l'expérience existentielle de l'individu ni à son monde, il ne véhiculerait plus de significations héritées, ce serait un langage unique, n'ayant d'existence que dans l'esprit de l'homme.

Cette volonté d'éloigner le langage de toute référence concrète est nécessaire pour maintenir à distance les significations héritées et pour faire advenir un langage nouveau ou un art nouveau, complètement différent de celui qui a existé jusqu'alors. En même temps, il faudra aussi éradiquer tout langage à effet littéraire, toute métaphore, toute connotation.²⁰

Françoise Le Penven synthétise ainsi la simplification du langage que poursuit Duchamp : « La volonté de neutralisation du langage vient d'être

énoncée : simplification schématisation, réduction, rejet du style ». ²¹ Cette neutralisation du langage se matérialise concrètement dans des phrases très recherchées pour les titres qu'il donne à ses œuvres, et qui en constituent un élément essentiel. Duchamp s'exprimait ainsi sur ses titres :

Le sens dans les phrases était une chose que je devais éviter. La construction a été très pénible en un sens, parce qu'à chaque fois que je pensais à un verbe à ajouter au sujet, je voyais très souvent un sens et dès que je voyais un sens, je barrais le verbe et le changeais jusqu'à ce que le texte se lise sans aucune résonance du monde physique. ²²

Les phrases de Duchamp sont ainsi d'une syntaxe parfaite, mais parfaitement dépourvues de sens : « Pourquoi ne pas éternuer, Rose Sélavy ? » (pour une petite cage remplie de morceaux de sucre en marbre) ; « Trois ou quatre gouttes de hauteur n'ont rien à voir avec la sauvagerie » (sur le *ready-made Peigne* de 1916).

La situation est la même si on regarde du côté des contrepèteries approximatives créées pour *Anémic Cinéma* : « L'aspirant habite Javel et moi j'avais l'habit en spirale » ; « Esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis » ;

Ces contrepèteries très approximatives se distinguent des contrepèteries normales en ce qu'elles sont pratiquement dépourvues de sens. Si nous prenons une contrepèterie classique comme *une femme folle à la messe*, nous avons un énoncé complet dont la permutation d'une lettre produit un autre énoncé complet clairement humoristique. En revanche, dans le cas des contrepèteries de Duchamp, ni l'énoncé de départ ni l'énoncé d'arrivée ne sont vraiment dotés d'un sens clair.

2.2. La conception roussellienne du langage

On ne trouve pas chez Roussel de volonté explicite de séparer le langage du monde, ni de volonté de neutraliser le sens des mots, ni d'intention formulée de porter atteinte au langage au plan syntaxique ou sémantique. Cependant, le Procédé constitue bel et bien une technique séparant l'espace du récit du monde

réel pour faire dire autre chose au langage, pour lui faire explorer de nouveaux territoires sémantiques. Pour faire advenir ce langage auquel Roussel demande d'engendrer des univers totalement inédits, il explore l'espace qui apparaît en rapprochant des mots et/ou des énoncés relevant de domaines sémantiques très éloignés entre eux. Ainsi pour le chapitre II de *Locus Solus*, l'association « demoiselle à prétendant/ demoiselle à reître en dents » fera apparaître un univers composé de surprenantes techniques dentaires, de calculs météorologiques ultra-précis, d'aérostats, de machines à paver les rues, de métaux inconnus, de contes merveilleux. C'est fort justement à cette séparation de l'espace de l'écriture et du monde que renvoie le titre *Locus Solus* qui est, comme on sait, le nom du parc de Martial Canterel mais aussi, affiché sur la couverture du roman, la désignation du livre lui-même comme un lieu solitaire et clos, séparé du monde extérieur. De même, les matrices paronymiques qui ouvrent et ferment les récits des *Textes-genèse* fonctionnent comme une sorte de clôture, traçant le périmètre de l'espace de l'écriture et maintenant à distance le monde extérieur.

Comme nous l'avons dit, il n'y a pas chez Roussel de volonté explicite de mise en cause du langage et de son lien avec le monde. Pourtant, les énoncés qu'il utilise en guise de matrices de ses « Textes-genèse » sont parfois opaques, même au plan de la simple dénotation. Observons les exemples suivants (à chaque fois, c'est la matrice de clôture qui est retenue) :

1. *Les taches de la laine sur le gros bouton à cinq pattes* : il faut pour donner un sens à cette phrase avoir lu le texte de Roussel et comprendre que le mot *pattes* peut désigner une bande d'étoffe et qu'il s'agit du dessin d'un bouton sur lequel se rejoignent effectivement cinq petites bandes d'étoffe.

2. *La largeur du jeu entre les bâtons multicolores du roquet* : le mot roquet n'est pas très fréquent pour désigner un chien, et il faut avoir lu le texte de Roussel pour deviner qu'il s'agit ici de l'espace laissé entre des lignes de *i* tracés par un chien scribe avec des crayons multicolores.

3. *La suprématie des clous sur le fil des sonnettes* : seule la lecture du texte permet de comprendre qu'il s'agit ici de la récurrence des furoncles du protagoniste hospitalisé dans les blagues dont il fait l'objet.

4. *Le repentir de la prise sur les anneaux du gros serpent à sonnets* : il faut avoir lu le texte de Roussel pour comprendre qu'il s'agit du repentir d'un peintre sur la prise de tabac qu'il a dessinée.

Le sens devient, bien entendu, encore plus opaque dans bon nombre des vers de *Nouvelles Impressions d'Afrique*, où il nous est conseillé de ne pas confondre « la boule aquatique et nue d'un dentaire effrayant recoin, pour l'abreuvoir / D'un serin sobre » (ce qui, rappelons-le, a donné lieu au roman inédit de Roland Brasseur *Crimes à Cerisy*). Seul le lecteur habitué de *Locus Solus* réussit à saisir le sens de cette référence intertextuelle au chapitre trois du même roman.

3. La solitude comme condition de l'indépendance de l'œuvre

Les coïncidences entre la biographie de Roussel et celle de Duchamp ne sont pas nombreuses, même si l'écart de dix ans qui les sépare (Roussel est né en 1877 et Duchamp en 1887) permet de dire que tous deux ont été confrontés aux mêmes mouvements historico-sociaux et aux mêmes avant-gardes.

Ils viennent tous les deux de milieux aisés, même si la richesse de Duchamp est sans commune mesure avec celle de la famille Roussel. Ils sont aussi amateurs de billard et passionnés par le jeu de échecs, j'y reviendrai.

On ignore si Roussel a jamais vu l'œuvre de Duchamp. Il connaissait les surréalistes et s'était suffisamment intéressé à Max Ernst pour acheter *Le Rossignol chinois*²³ (1920), mais il n'y a dans sa biographie aucune trace se rapportant à un éventuel contact avec le travail de Duchamp, rendu d'ailleurs plus difficile par les voyages et la discrétion du plasticien.

La vie de création se clôt dans les deux cas par une œuvre monumentale à laquelle leurs auteurs travaillent des années durant et qui synthétise leurs principales préoccupations esthétiques : *Étant donnés* pour Duchamp et *Nouvelles Impressions d'Afrique* (1932) pour Roussel.

Par delà les coïncidences biographiques, ce qui me semble important ici est de signaler une attitude existentielle commune, liant de manière forte leurs projets d'auteur et styles de vie respectifs. Nous sommes en présence de deux solitaires pour qui le fait de se tenir à l'écart de la société et du monde littéraire et artistique est une condition de l'indépendance de l'œuvre et de la singularité qu'ils en attendent.

Leurs motivations respectives ne sont certes pas identiques, mais elles se ressemblent sur certains points. Fermement convaincu d'avoir été touché par la gloire, Roussel ne dialogue avec aucun milieu intellectuel ou littéraire, en vue d'éviter toute contamination (il écrivait souvent la fenêtre fermée et les rideaux tirés pour éviter que ne s'échappent vers l'extérieur les rayons de son génie) de son univers personnel.²⁴ Le grand souci de Roussel de ne pas se mêler au monde littéraire de son temps est fort connu, on sait combien les surréalistes ont eu de difficultés à rencontrer l'auteur malgré leur insistance. La légende veut même qu'il ait eu un double censé accueillir à sa place les visiteurs et lui éviter d'être dérangé. Il s'efforce, en fait, par ce geste, de maintenir nettement séparés et cette séparation est une donnée essentielle de sa poétique et le monde de la création et le monde réel, pour s'assurer que son œuvre ne soit peuplée que d'éléments purement imaginaires.

De son côté, Marcel Duchamp, même s'il est compagnon de route et ami des dadaïstes et des surréalistes, s'efforcera toujours de se tenir à une certaine distance du monde artistique. Il atteint, certes, la reconnaissance artistique assez tôt, en 1913, dès la présentation du *Nu descendant un escalier* à l'Armory Show de New York, mais cette gloire n'est en aucune façon liée à son projet esthétique, tout au contraire. L'artiste comprend très vite le fonctionnement du marché de l'art et son lien à l'argent, et évite de s'y mêler. Il collaborait à l'organisation des expositions surréalistes, mais partait souvent juste avant leur inauguration. Son œuvre lui a certes permis de vivre sans grande difficulté, mais elle ne l'a pas rendu riche.

En 1913, il réalise *La Broyeuse de chocolat*, et prend la décision de ne plus jamais peindre, du moins en utilisant des pinceaux. Il décide de chercher un emploi et de ne plus travailler, comme artiste, que pour lui-même. Il prend, en somme, la décision de s'éloigner du monde de l'art. Une prise de distance qui est parfaitement intégrée dans sa théorisation de l'opposition entre art rétinien et non rétinien. En effet, si le monde de l'art est essentiellement lié à l'argent par l'idée de goût, c'est notamment parce qu'il est de nature rétinienne. Toute participation, toute

intégration au monde de l'art, à un groupe artistique, contredirait son ambition de faire une œuvre qui ne proviendrait d'aucune influence et qui échapperait à tout jugement esthétique.

Comme pour Roussel, s'intégrer pour Duchamp dans le milieu artistique ou littéraire c'est prendre le risque de la contamination du monde de la création par le monde extérieur et par conséquent nuire à l'indépendance de l'œuvre et à son originalité, à son ambition d'être entièrement « nouvelle » (Duchamp) ou « unique » (Roussel).

Duchamp est parfaitement conscient des conséquences politiques de son geste : mise en cause de la tradition picturale et rejet du marché ; alors que Roussel semble n'avoir qu'une conscience imprécise de la portée théorique du sien, tout en allant plus loin que le plasticien dans son refus de tout dialogue avec la société de son temps.

Nous avons, en somme, à faire dans les deux cas à une mise à l'écart de la vie sociale comme condition nécessaire à l'indépendance et à l'autonomie de l'œuvre.

4. Les échecs²⁶

La passion commune de Duchamp et de Roussel pour les échecs est connue et elle présente, par delà l'anecdote biographique, un intérêt théorique puisqu'elle est nettement reliée chez l'artiste à sa conception de l'art et, à un degré moindre, à la conception de l'écriture chez l'écrivain. Il est, par ailleurs, tout à fait significatif de remarquer que l'un et l'autre partagent aussi un fort intérêt pour les positions symétriques sur l'échiquier et pour les fins de partie rares, voire impossibles.

Tous les deux fréquentaient ce haut lieu du jeu d'échecs qu'était alors le café de la Régence à Paris. Duchamp a rapporté qu'il y avait croisé Roussel une fois mais qu'ils n'avaient jamais été présentés, il a ajouté qu'il avait trouvé Roussel très « collet monté ».

Il est cependant surprenant que Duchamp n'ait pas pris la peine de se faire présenter à Roussel ; mais l'artiste n'avait rien d'un mythomane et le personnage Roussel l'intéressait sans doute bien moins que son œuvre.

Signalons d'abord que l'un et l'autre commencent à jouer sérieusement aux échecs quand ils décident de mettre un terme, définitif pour Roussel, à leur production de créateurs.

Pour Duchamp, ce sera en 1918 après avoir réalisé son dernier tableau, sa dernière toile, mais non sa dernière œuvre : 1918 *Tu m'*.²⁶ Ensuite, il ne fera plus de peinture, à peine quelques objets, quelques *ready-made*, et son grand œuvre *Étant donnés*.²⁷

Beaucoup plus tard, mais comme Duchamp, Roussel commence à jouer aux échecs intensément quand il décide de cesser d'écrire, en 1932, avant son départ définitif pour l'Italie.

Le jeu d'échecs apparaît alors, dans les deux cas, comme un substitut de la création artistique, verbale ou plastique, comme un lieu sur lequel projeter l'imagination et comme un défi intellectuel technique où comme le sont souvent les créations respectives de Duchamp et Roussel. Si le jeu d'échecs peut fonctionner comme substitut d'un geste créateur s'exerçant sur le langage ou sur des matières diverses, c'est aussi parce qu'il représente une certaine économie de gestion (tout mouvement dépourvu de fonction dans une stratégie d'ensemble est malvenu sur l'échiquier), et une logique qui sont chères à la façon de concevoir l'art et la littérature de l'écrivain et du plasticien.

Dans son entretien avec James Johnson Sweeney, Duchamp trace un parallélisme entre le jeu d'échecs et l'art :

La peinture ne doit pas être exclusivement visuelle ou rétinienne. Elle doit intéresser aussi la matière grise, notre appétit de compréhension. Il en est ainsi de tout ce que j'aime : je n'ai jamais voulu me limiter à un cercle étroit et j'ai toujours essayé d'être aussi universel que possible. C'est pourquoi par exemple, je me suis mis à jouer aux échecs. En soi, le jeu d'échecs est un passe-temps, un jeu, quoi, auquel tout le monde peut jouer. Mais je l'ai pris très au sérieux et je m'y suis complu parce que j'ai trouvé des points de ressemblance entre la peinture et les échecs. En fait, quand vous faites une partie d'échecs, c'est comme si vous esquissiez quelque chose, ou comme si vous construisiez la mécanique qui vous fera gagner ou perdre. Le côté compétition de l'affaire n'a aucune importance, mais le jeu lui-même est très, très plastique et c'est probablement ce qui m'a attiré.²⁸

Il est intéressant de souligner que Duchamp relie les échecs à la peinture par leur côté cérébral, il conçoit l'un et l'autre comme des mécaniques. Comme dans l'art,

ce qui l'intéresse dans les échecs c'est la projection du mouvement et le fait qu'une partie d'échecs mette essentiellement en jeu de la « matière grise ».

Si Roussel, de son côté, a inclus plusieurs textes échiquéens dans son testament littéraire, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), c'est certes pour offrir des preuves de son génie, mais aussi parce qu'il a perçu des analogies entre la logique conduisant la bataille des noires et des blanches et celle qui doit conduire sa narration pour faire se rejoindre les deux matrices polaires presque identiques quant à leur forme, mais très éloignées quant à leur sens.

Au-delà des coïncidences biographiques, les parallélismes entre les fins de parties créées par l'un et l'autre méritent d'être signalés.

Trois mois après avoir commencé à jouer aux échecs et s'être fait donner des leçons par le maître italien Romih, Roussel invente une solution pour une fin de partie extrêmement rare qui est le mat du fou et du cavalier.²⁹ Il résout un problème qui, de fait, dans le réel, en vient rarement à se poser puisque le cavalier est une pièce d'attaque qui sort souvent de l'échiquier dès les premiers échanges de coups.

De son côté, Duchamp crée des fins de partie utopiques qui n'en viennent jamais à exister dans la réalité. Il s'exprimait ainsi à ce propos : « Or les fins de partie sur lesquelles cela se joue n'intéressent aucun joueur d'échecs ; c'est cela qui est le plus drôle. [í] Ce sont des problèmes de fin de parties possibles, mais si rares qu'elles sont presque utopiques ».³⁰

Au point de vue échiquéen, il faut souligner l'importance de l'opposition dans les fins de partie que l'un et l'autre imaginent. Rappelons que l'opposition est cette position dans laquelle les deux rois se font face, l'un empêchant l'autre d'avancer. Les déplacements du roi noir, si les blancs ont le trait, sont, en grande partie, le reflet des mouvements accomplis par son adversaire.

En 1932, Duchamp publie, en collaboration avec Vitaly Halberstadt, *L'Opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*,³¹ un manuel qui traite des fins de partie de rois et de pions. Il ne s'agit pas ici de faire de longs développements de théorie échiquéenne, mais la question des cases conjuguées, assez à la mode à l'époque, met surtout en jeu des positions symétriques des adversaires sur l'échiquier. L'opposition n'est de fait qu'un cas particulier de la théorie des cases conjuguées.

L'importance des jeux de doubles et des symétries formelles entre des points éloignés dans les textes de Roussel n'est pas à démontrer ; songeons simplement à

la façon dont se répondent les deux parties de *Impressions d'Afrique* ou les deux parties de chaque chapitre de *Locus Solus*.

Chez Roussel comme chez Duchamp, le jeu de déchechs est relié à leur esprit scientifique et à une certaine tentative de neutraliser l'intervention du hasard dans leur travail de création.

En effet, le Procédé de Roussel tend dans sa formulation à assimiler le processus d'écriture à la résolution d'une équation mathématique puisque le texte qui résulte de son application est censé n'admettre en son sein que des éléments motivés par les générateurs qui l'enclenchent.

La maîtrise complète, définitive, d'un hasard considéré comme inévitable parce qu'il fait partie de la nature, est un thème récurrent de l'œuvre de Roussel. Dans le chapitre II de *Locus Solus*, les évolutions de la demoiselle volante sont le résultat de la parfaite maîtrise de celles de la vitesse du vent, dans le court et dans le long terme.

En 1924, Duchamp met en place une martingale censée permettre de réduire le hasard de la roulette du Casino de Monte Carlo. Il écrit dans une lettre à Picabia : « Je voudrais avoir forcé la roulette à devenir un jeu de déchechs ». ³² L'artiste, convaincu de la rentabilité de son système en vient même à mettre en place un système de vente d'obligations qu'il dessine lui-même, mais sa martingale était paraît-il trop lente pour avoir une véritable utilité pratique (il s'agissait, semble-t-il, de répéter indéfiniment les mêmes lancers de dés).

Un lecteur de Roussel peut difficilement lire l'histoire de la martingale duchampienne sans penser à la martingale utilisée par le jeune Séil-Kor pour gagner, au casino de Tripoli, ³³ la somme nécessaire pour offrir un cadeau à sa petite amoureuse, Nina. Le rapport de l'œuvre de Duchamp au hasard est, cependant, plus ambigu que celui de Roussel. En effet, les *ready-made* duchampiens semblent bel et bien pouvoir être présentés comme une application de la théorie du hasard objectif telle que l'ont formulée les surréalistes.

5. L'imaginaire mécanique : aspects rousselliens dans le *Grand Verre*

Roussel et Duchamp partagent, comme différents critiques l'ont indiqué, ³⁴ un imaginaire « mécanique » fort proche, qui doit certainement beaucoup au

développement des industries tout au long du XIX^e siècle et qui fait partie des tendances des avant-gardes (cf. le futurisme, les tableaux mécaniques de Picabia).

L'un et l'autre ont parfaitement saisi l'importance de la machine. Mais il faut pour Duchamp qu'elle soit totalement abstraite, dépourvue de fonction, non utilisable, non utilitaire, et dénuée de prétentions esthétiques. Il en va de même pour les machines rousselliennes qui, tout en participant de l'esprit scientifique de la fin du XIX^e siècle, s'opposent par leur totale inaptitude à servir les idéaux du progrès.³⁵ Les machines rousselliennes autant que celles de Duchamp tournent à vide, la demoiselle de Martial Canterel (*Locus Solus*, chapitre II) autant que *La Mariée*, leurs mouvements sont destinés à se reproduire sans fin, pour le pur plaisir de leur exhibition. Rappelons que les machines rousselliennes sont fondamentalement destinées à être contemplées, elles ne sortent jamais du cadre du théâtre des Incomparables ou du musée fantastique qu'est la propriété de Canterel.³⁶

C'est sur la base de cet imaginaire mécanique commun que se fondent en général les rapprochements des œuvres du plasticien et de l'écrivain à partir du choc, affirmé par Duchamp lui-même, qu'avait provoqué, en 1912, la représentation d'*Impressions d'Afrique*. On tend à déduire de ce récit une relation directe du roman avec *Le Grand Verre*. Or, paradoxalement, en même temps que cette influence fait partie des lieux communs critiques, les rapports entre le roman et la sculpture ne font l'objet d'aucune démonstration probante au-delà de quelques généralités portant sur les machines et l'inventivité des deux artistes.

Dans le passage cité plus haut, Duchamp affirme une influence directe de l'œuvre de Roussel sur ses propres travaux, et la situe au plan de la « démarche à suivre ». L'artiste place l'influence roussellienne sur *Le Grand Verre* au registre de la conception et à la base de sa recherche d'un art qui soit essentiellement intellectuel, mais il ne donne aucune indication précise sur des éléments concrets qu'il aurait éventuellement puisés dans l'œuvre roussellienne. Ce qui étonne le plus dans les références de Duchamp à Roussel, c'est qu'il évoque jamais qu'un nombre très réduit de textes : s'y trouvent seulement cités *Impressions d'Afrique* et *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Pourtant, tout permet de penser que Duchamp connaissait suffisamment bien l'ensemble des textes de l'écrivain pour les situer dans sa bibliothèque idéale. Il est donc probable que, plus ou moins directement, *Le Grand Verre* convoque aussi des textes de Roussel que Duchamp ne mentionne pas explicitement.

De manière plus précise, on reconnaît dans *La Mariée* plusieurs éléments certainement issus d'*Impressions d'Afrique*. Par exemple, le moulin à eau et le chariot rappellent inévitablement le métier à aubes disposé sur le Tez de Louise Montalescot et la statue en baleines de corset roulant sur des rails en mou de veau.

En ce qui me concerne, malgré les affirmations de Duchamp, *Le Grand Verre* m'est toujours apparu plus proche de *Locus Solus*, dans lequel la présence des machines et des techniques est beaucoup plus importante que dans *Impressions d'Afrique*. La demoiselle de Roussel est issue de l'accouplement « demoiselle à prétendant », qui met en place la relation de la femme avec son prétendant développée dans le récit. Or, l'accouplement « demoiselle à prétendant » convoque assez directement le titre de la sculpture duchampienne *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*, dont la thématique est aussi une relation impossible entre la figure féminine et ses prétendants. L'espace de la mariée de Duchamp est aérien comme celui de la demoiselle de Roussel qui évolue au gré de la vitesse des vents.

Mais surtout, *La Mariée* de Duchamp est reliée au grand diamant de *Locus Solus*, où Faustine règne, où les ludions montent et descendent libérant des gaz (comme inspirant les mouvements des célibataires dont les livrées sont gonflées par des gaz) et où le chat Kongdek-len crée un mouvement circulaire continu. À l'instar du bocal diamantaire de Canterel exposant une série de figures dont les mouvements résultent de complexes réactions chimiques, Duchamp offre au spectateur une énorme boîte en verre à l'intérieur de laquelle il dispose un ensemble de figures dont celui-ci doit reconstituer mentalement la danse.

Enfin, la *Mariée* présente une mécanisation du désir humain qui se trouve représenté comme un complexe assemblage d'éléments mécaniques et de gaz engendrant un mouvement perpétuel ; elle peut être vue comme un énorme vagin ouvert dont le clitoris aurait été remplacé par un moteur mécanique. Or, les corps rousselliens transgressent tout autant les lois de la nature : il s'agit de corps piles, de corps paratonnerre, de corps harpe, de corps instrument à vent. L'exemple le plus achevé de cette mécanisation étant certainement le corps de Louise Montalescot, qui neutralise la différenciation des sexes et fusionne l'humain et la machine par la voie de la prothèse.

Quand il commence à travailler sur le projet de *La Mariée mise à nu*, en 1913 ó donc après avoir découvert Roussel ó Duchamp ne cesse de prendre des notes qu'il rassemblera plus tard dans *La Boîte verte*.³⁷ S'il est vrai que ces notes permettent de comprendre certains aspects de *La Mariée*, on ne saurait cependant y voir une

explication ; elles donnent quelques bribes de réponses à la question « Comment j'ai conçu *La Mariée* ? », mais ne fournissent certainement pas de réponse à la question « Comment regarder *La Mariée* ? ». C'est que l'idée d'un discours après-coup censé expliquer l'œuvre est contraire à la conception duchampienne de l'art, et aussi à sa conception du langage. Pourtant, à la BBC, en 1968, Duchamp confirme qu'on ne saurait séparer *La Mariée* de *La Boîte verte*,³⁸ que pour lui l'œuvre plastique et le discours de sa conception sont indissociables.³⁹ Il s'agit là d'un déplacement fondamental de la valeur esthétique, qui cesse d'être située uniquement du côté de l'œuvre effectivement accomplie pour se déplacer, en partie, en amont, du côté du processus de sa conception.

Or, c'est bien un geste semblable qu'avait réalisé Raymond Roussel avec *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, qu'il ne convient certainement pas d'interpréter comme un *Comment lire certains de mes livres*. En effet, en dévoilant son Procédé à l'attention explicite des « écrivains de l'avenir », Roussel déplace, à l'instar de Duchamp, la valeur poétique du texte accompli vers la formule de sa conception. Il rend ainsi, de fait, inséparables, plusieurs décennies avant l'Oulipo, la technique de conception et le texte effectivement accompli. À l'écriture conceptuelle de Roussel répond en quelque sorte l'art conceptuel de Duchamp.

Les romans de Roussel présentent, comme on sait, une division narrative très marquée qui offre d'abord un spectacle, une scène de théâtre, une acrobatie, une œuvre d'art, ou une machine puis, dans un deuxième temps, le récit chronologique de la trouvaille merveilleuse préalablement décrite ou de la conception et du fonctionnement de la machine fantastique qu'on a vue en marche (le chapitre II de *Locus Solus*, qui montre la demoiselle de Canterel illustre exemplairement cette répartition). Or, c'est bien un rapport semblable que les notes de *La Boîte verte* installent avec *La Mariée*, en offrant à la machine le récit et les formules de sa conception. La sculpture et le récit constituent alors une unité indissoluble.

6. Machines optiques

Probablement associé à la recherche de la quatrième dimension, Marcel Duchamp éprouve un grand intérêt pour les machines et les jeux optiques, qui rapproche aussi ses réalisations de certaines œuvres rousselliennes.

Je m'arrêterai sur *Anémic Cinéma*,⁴⁰ qu'il tourne en 1925 avec Man Ray : il s'agit d'une série de disques sur lesquels Duchamp a inscrit une série de contrepèteries plus ou moins approximatives et qui ne cessent de tourner, empêchant de stabiliser la lecture des phrases et donnant alternativement des impressions d'enfoncement et de relief.

Le titre même, *Anémic Cinéma*, dès lors que le palindrome implique un aller et retour de la lecture, une rotation du signifiant pour délivrer un autre signifié, désigne les mouvements circulaires à partir desquels se construit tout le film.

À ma connaissance, Marie Colombet est la première chercheuse à avoir rapproché le travail de Duchamp sur les jeux d'optique de celui de Roussel sur les mots :⁴¹ « Duchamp rejoint Roussel dans la rotation des mots dans le volume du langage identique à la rotation des figures dans l'espace du visuel et à l'apparition de leurs divers possibles sur le plan du verre ». ⁴² Elle signale à cet égard de manière très pertinente que les jeux d'optique duchampiens sont aux figures ce que les anagrammes, métagrammes et homonymies sont aux mots. Une homonymie fait apparaître un mot sous un autre de la même façon qu'un point de vue fait apparaître une figure sous une autre. Faire apparaître un porte-manteau sous un trébuchet, une fontaine sous un urinoir (ou l'inverse), ou un pillard sous un billard, le geste est au fond le même. Le mot s'assimile alors à un objet du réel démontable, déconstructible en ses différentes composantes, au même titre qu'un *Moulin à café* (1911) démonté et dont la signification sociale est suspendue, ce qui lui permet d'entrer dans un nouveau réseau de relations signifiantes pour rejoindre les machines fantastiques et tous les objets que les surréalistes vont s'employer à transformer.⁴³

Dans *Anémic cinéma*, les mots tournent sur eux-mêmes comme les figures, et dans ce mouvement le sens se trouve déstabilisé ; nous ne sommes jamais sûrs d'avoir saisi et/ou formé le bon mot. Le film ne renvoie à aucune réalité extérieure à lui-même, il ne représente rien. Il met en scène des jeux optiques, créés simultanément par les spirales et les mouvements circulaires des mots. Il réussit de la sorte à faire fusionner le langage et l'œuvre plastique, à diluer en somme la frontière entre les arts, réalisant ainsi un des rêves des avant-gardes.

Marcel Duchamp évoque les effets optiques dans *Duchamp du signe*, d'une manière qui nous renvoie inévitablement à Roussel :

2 objets « semblables » c'est-à-dire de dimensions différentes mais l'un étant

la reproduction de l'autre (comme deux chaises transatlantiques une grande et une de poupée) pourraient servir à établir une perspective quadrimensionnelle: non pas en les plaçant dans des situations l'une par rapport à l'autre dans l'espace mais simplement considérant les illusions d'optique produites par leur différence de dimensions. (*DDS*, 107)

Cette évocation des illusions d'optique provoquées par des objets semblables quant à leur forme mais très différents quant à leur taille rappelle les plus de 250 exemples, énumérés au chant II de *Nouvelles Impressions d'Afrique*, de confusions d'objets dotés de formes très proches mais de dimensions très différentes suscitées par l'ensorcellement du regard. Roussel nous dit, par exemple, qu'il faut éviter de confondre l'aiguille à coudre et le paratonnerre, le lézard et le caïman, car ce sont des choses de taille très différente même si leurs formes se ressemblent.

7. Conclusion

Malgré l'insistance de Duchamp sur l'influence qu'il aurait subie de la part de Roussel, il est difficile de signaler, au-delà de la thématique de la machine et d'un goût commun pour les jeux de mots, des éléments concrets que le plasticien aurait empruntés à l'écrivain.

En revanche, les deux œuvres sont à rapprocher au point de vue des projets d'auteur auxquels elles répondent et des fondements conceptuels qui sous-tendent les réalisations concrètes. Toutes les deux poursuivent une originalité qui conduit leurs auteurs à prendre des distances par rapport au monde artistique et/ou littéraire, et à séparer, radicalement pour Roussel, de manière moins marquée chez Duchamp, le monde de la création et le monde réel.

À la poétique roussellienne guidée par l'idée que « l'imagination est tout », répond la thèse duchampienne suivant laquelle l'art est « *cosa mentale* » ; au rejet roussellien du langage métaphorique et de toute profondeur psychologisante, répond chez le peintre le refus de l'art rétinien et la mise en scène d'objets apparemment dépourvus de toute valeur, de toute profondeur esthétique, la négation de toute sensation ou la recherche, en somme, d'une méthode de neutralisation du sens, de tout sens possible. À la mise en cause roussellienne de toutes les catégories qui, depuis le romantisme jusqu'au début du XX^e siècle,

définissaient la valeur poétique répond, chez Duchamp, la contestation de toutes les catégories qui, à son époque, fixaient la valeur esthétique des arts plastiques.