

4/ HÔTEL-RIVET
DUCHAMP



Illustration page de titre : dessin de Michi Schneider, étudiant à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes.

Etienne Cornevin

Humour paria
(la dimension exclue)



[Marcel Duchamp
se marre
près du champ de sel :
les églises sont des exils
et le rire paria
- vous pariez ?
n'est pas rien]

Il y a de toute évidence une marginalité humoristique : comme les bouffons autrefois, les auteurs de comédies, les humoristes, les poètes ou artistes qui «ont de l'humour» disent des choses que personne d'autre n'ose dire, voient des choses que personne à part eux n'ose voir, et la transgression d'interdits d'expression semble être une condition cinékwanonne du comique. De cet écart obligé de l'humour par rapport à toutes les «conventions» généralement acceptées découle sans doute son affinité peu remarquée avec l'innovation radicale. La plupart des réinventeurs radicaux de la poésie ou de l'art au XX^e siècle (qu'on pourrait définir comme le siècle des réinventeurs) avaient de l'humour, énormément, et ont oublié de l'oublier en cherchant des moyens de sortir des conceptions traditionnellement ou nouvellement traditionnelles. Un exemple ? Par excellence, Marcel Duchamp. Qui a su rompre avec tout art fétichiste, «rétinien» (c'est-à-dire presque tout l'art de son temps) en inventant des manières entièrement nouvelles, insolentes et drôles, de «faire» de l'art. Ses épigones ont été souvent beaucoup moins drôles, et beaucoup de «théoriciens» de l'art moderne sont assez dépourvus d'humour pour commettre des volumes entiers de commentaires gravissimes de l'urinoir-fontaine ou des moustaches à la Joconde qui H.O.O.Q, mais lui ne s'est jamais pris à ce genre de faux sérieux et n'a jamais imité personne, pas même lui-même. Alors ? il faudrait voir à voir ça de plus près : kèce kecé, l'humour de Duchamp ? et quels rapports avec ses conceptions et ses inventions qui semblent venir de si loin ?

Pour réfléchir sur ces questions, il est préférable de s'être débarrassé de quelques idées communes sur l'humour et l'ironie. Le philosophe qui peut le mieux nous aider à ce nettoyage préliminaire est, remarquablement, quelqu'un dont la plupart des philosophes ou des théoriciens du comique ignorent même le nom, mais dont le maître livre, une fiction, parue pour la première fois alors que Duchamp commençait à réfléchir à

ce qui deviendra le «Grand Verre», contient une conception de l'humour très originale et profonde. Il s'appelait Gaston de Pawlowski, et son livre, paru pour la première fois en 1912 : *Voyage au pays de la quatrième dimension*¹



Comme le titre ne l'indique pas, il s'agit d'un voyage essentiellement mental (ce qui ne veut pas dire : «intérieur»). Le narrateur relate des expériences qui lui ont fait prendre conscience de «*la quatrième dimension*» ainsi que des visions de l'histoire humaine à venir comme si elle était déjà passée, conformément aux perspectives 4-dimensionnelles qui libèrent de l'enfermement dans le présent et le passé. Les deux tiers du livre sont ainsi constitués par la caractérisation des grandes périodes par lesquelles l'humanité est censée être passée après le début du XX^e siècle. On a affaire à une véritable prophétie philosophique, qui a de nombreux égards a été vérifiée. Certains de ses passages trouvent un écho immédiat dans l'œuvre de Duchamp (par exemple H et P, les échantillons d'humains conservés par les savants du Laboratoire central lors de la seconde grande période scientifique, dictature des 12 savants absolus), et le propos conducteur se retrouve dans les spéculations autour de la 4^{ème} dimension qui constituent une bonne partie des «Notes»².

L'humour apparaît dans ce contexte comme un moment essentiel de l'histoire, surgi à l'époque de la dictature des savants comme une réaction à leur *matérialisme scientifique absolu* (donc l'humour est un phénomène historique, contemporain de la Science triomphante, et il joue un rôle historique de dis-

1 seule réédition trouvable par l'autruche guatemaltèque editore, à commander à Paréiasaure éditions 111 Grand'rue, 86000 Poitiers

2 Marcel Duchamp : Notes – Champs Flammarion 1999

solution de la nouvelle religion scientifique). Deux chapitres y sont consacrés : le XVII, *La naissance de l'humour*, et le XVIII, *La révolte des singes*.

Les "humoristes" y sont opposés aux «naturalistes», qui ne considèrent que les phénomènes extérieurs, n'admettent que l'analyse, abandonnent toute synthèse, n'accordent de valeur dans la science comme dans l'art qu'aux descriptions exactes, aux analyses minutieuses, aux *monographies de famille* (allusion à Zola), aux *fiches anthropométriques* (Bertillon), aux photographies réalistes et à la peinture qui prend pour idéal la photographie (les «pompiers»). Les naturalistes s'imaginent qu'ils sont gouvernés par des lois extérieures.

Au contraire, les «humoristes» participent d'une *réaction platonicienne* au développement anormal de la science — ce sont des "individualistes irréductibles" (la science est anti-individualiste — ce sont des opposants à la science qui cachent leur jeu): «ils affectèrent de s'intéresser prodigieusement aux conquêtes de la science», «ils affectèrent de se montrer plus naturalistes que les naturalistes», «ils atteignirent aux limites extrêmes du raisonnement scientifique et affectèrent de ne pas s'apercevoir qu'il pouvait avoir des limites»; «démontrèrent ainsi, par l'absurde, quelles étaient les limites de la science» (ces caractéristiques correspondent très exactement à l'humour de Pawlowski). Mais à la différence des symbolistes qui «imposèrent au Monde la forme de leur esprit», les humoristes restèrent dans les perspectives tri-dimensionnelles.

L'œuvre des humoristes semble avoir été essentiellement négative, mais ce n'est vrai qu'au début : l'humour a ouvert le chemin de *l'amour*,

quelques millénaires plus tard, le temps de «*l'Oiseau d'or*», ou la quatrième dimension est devenue familière à tous les hommes.

L'humour sous sa forme consciente est né par réaction contre l'absurde vanité des «certitudes» scientifiques à trois dimensions — «souple de sûreté intellectuelle» — mais date sous une forme inconsciente des premiers âges du monde — ne contredit pas seulement, il complète — «principe de limitation, donne la vie au monde ; principe de contradiction, il nous permet de le comprendre et c'est ce qui le fait qualifier parfois de divin»

«L'humour lorsqu'il naquit : ce fut le sens intime, enfin conscient, de la quatrième dimension» = d'abord sens de la conscience

la conscience comme sens de la quatrième dimension a été longtemps mécomprise, projetée à l'extérieur sous les noms d'Absolu, de Dieu ou d'Infini — les humoristes n'ont pas été compris de leurs adversaires grâce à leur *masque de bouffonnerie* — le règne des savants absolus exclut non seulement tout humour mais toute nature, tout amour et en général tout ce qui ne peut pas être mis en équations

**dans la Préface à l'édition remaniée définitive de 1923,
Pawlowski définit l'humour en d'autres termes encore :**

— *mode de raisonnement employé par Socrate et par les Éléates déjà*
— *«l'humour c'est le sens exact de la relativité de toute chose, la critique constante de ce qu'on croit être le définitif entend ne pas conclure L'humour, qui est le sens intime d'un contraire nécessaire, nous révèle la relativité de nos certitudes par rapport à l'absolu «*

— ne **s'applique** pas seulement, comme on semble le croire, aux seules vanités de la vie courante, mais, mieux encore, **aux plus hautes recherches de l'esprit** (l'humour a donc une fonction «culturelle» essentielle, une fonction de négativité)

— **L'humour** inquiète, comme un anarchisme moral, en s'attaquant aux «choses sérieuses» pas simple divertissement stérile de **l'esprit paraît dangereux parce que s'insinue dans les «choses sérieuses»** (inséparable de l'esprit de contradiction, qui prend par lui une portée objective)

— **L'humour, ce n'est pas le rire**. Le rire est un tribunal social qui juge et condamne les ridicules en les comparant à la vérité admise qui fait loi (cela est conforme à la conception exposée par Bergson dans *Le rire* : il y donne comme cause essentielle du rire le manque de souplesse sociale, l'inaadaptation aux exigences du milieu ; mais Pawlowski se fait une idée de l'humour bien plus haute et bien plus grave que Bergson, pour qui il n'était qu'une forme d'esprit, dans laquelle on affecte de prendre l'idéal pour réalité, alors que l'ironie affecte de prendre la réalité pour l'idéal). **«L'humour, lui, n'est pas au service de la société, mais des dieux : il se borne à nous marquer la rencontre du connu et de l'inconnu»**. (pour abonder dans son sens, on peut ajouter que l'humour au sens de la faculté de provoquer le rire endort, alors que l'humour au sens critique, qui inquiète avant de faire éventuellement rire, réveille. Il est curieusement symbolique que le gaz hilarant [protoxy-

de d'azote] ait servi aussi à endormir les patients au cours d'opérations chirurgicales)



pourquoi est-ce que, alors que tout le monde connaît encore au moins le nom de Bergson et le titre de son ouvrage sur *Le Rire*, personne ou presque n'a entendu parler du *Voyage au pays de la quatrième dimension*, non plus que de Gaston de Pawlowski ? — qu'il ait été philosophe et humoriste, donc ni «vraiment» humoriste ni «vraiment» philosophe, n'y est peut-être pas pour rien . Et si l'on ajoute qu'il était également sportif, chroniqueur sportif, journaliste, critique dramatique, juriste et bricoleur, on aura quelques raisons de supposer qu'il aura été victime du syndrome de l'oubli du mouton à cinq pattes, particulièrement vindicatif au cours du siècle vingtième. Réhabilitons, donc, et disons sans barguigner que ce *Voyage...* est de la veine d'où sont sortis *Les Robots universels* de Rossum de Capek (1921) ou *Le meilleur des mondes* de Huxley (1932). (Aldous Huxley, qui a écrit le seul livre que l'on puisse comparer à celui de Pawlowski, est aussi un de ceux qui ont le mieux compris que l'enjeu de ce que l'on nomme «spiritualité» est l'accès sensible à une dimension ordinairement cachée de la Réalité)



Qu'en est-il, à la lumière d'une telle conception (solidaire vraiment d'une «Weltanschauung», d'une «vision du monde»), de l'humour de Duchamp ?

— il vérifie en tous points ce que Pawlowski dit de l'humour :
— est esprit de contradiction et de complémentarité — s'en prend aux plus hautes certitudes (ce qui signifie qu'il est lié à la connaissance, qu'il a une valeur gnoseologique, universelle)
— est opposé au matérialisme scientifique et à sa myopie, en feignant d'adopter les méthodes de la science — **est idéaliste : le grand verre est la représentation d'une Idée** (continue le Symbolisme par d'autres moyens, et tous les symbolistes sont platoniciens ; en termes plus récents, c'est un humour « conceptuel ») — **est rappel à la quatrième dimension** (qu'il ne conçoit pas plus que Pawlowski selon les suggestions de l'expression, mais comme une dimension idéelle, non soumise au temps et à l'espace) **et à l'absolue irrationalité de l'amour**

cependant, quelques différences notables interdisent de considérer Duchamp comme un simple illustrateur de Pawlowski : — **il parle, à propos de lui-même, plutôt d'ironie que d'humour** — ses paradoxes sont plus sensibles, plus inévitables et plus énigmatiques que ceux de l'auteur du Voyage ..., qui sans être verbeux passe quand même par la dilution et la discutabilité des mots : les inventions de Duchamp rendent évidente la présence d'un élément inidentifiable et qui va à l'encontre de nos oppositions 3D (du coup, on y croit plus qu'à celles de « Monsieur de Pawlowski ») — il se fait une idée plus physique de la quatrième dimension, ne partage pas le spiritualisme platonicien de l'auteur du Voyage ..., pour qui l'esprit qui atteint à la quatrième dimension possède par là une sorte d'immortalité et peut envisager des phénomènes passés ou à venir ou encore *« s'élever par l'abstraction au-dessus des contingences matérielles et participer à la substance universelle et immuable des choses »* : **Duchamp est à la fois platonicien et**

anti-platonicien



Breton écrivait dans l'*Anthologie de l'humour noir* que dans l'œuvre de Duchamp l'humour se présente «*comme la condition implicite de la façon de sentir la plus moderne*», mais **Duchamp lui-même, dans les notes de La Mariée ... , n'emploie pas le mot «humour»** (parce que c'était un mot déjà galvaudé à l'époque ?) : il parle d'un «**ironisme d'affirmation**», différent de l'*ironisme négateur dépendant du rire seulement*, «*qui est à l'humour ce que la fleur de farine est au blé*³» — donc son ironie ou son humour se distinguerait par un degré supérieur de pureté et de concentration (et ce n'est pas de la vantardise : toutes les inventions de Duchamp se caractérisent par un très haut degré de concentration, même les éléments anecdotiques sont justifiés) — qu'est-ce que cet «ironisme d'affirmation», qu'il pensait supérieur à l'humour comme le distillat à l'alcool brut ? — ce qu'il ajoute : «*donner toujours ou presque le pourquoi du choix entre deux ou plusieurs solutions (par causalité ironique)* est un bon début de réponse : le sourire de Mona Lisa expliqué par des fièvres du côté du fondement est un exemple de causalité ironique, comme les robinets qui s'arrêtent de couler quand on ne les écoute pas, ou la bouteille de bédicetine qui est plus dense à la descente qu'à la montée par condensation. Il y a affirmation, mais farcesque, incongrue. Plus généralement, l'ironie d'affirmation consiste à faire comme si on pouvait donner une image précise de ce qui est essentiellement indécomposable, immesurable et incompréhensible, à donner à voir ce qui est à jamais invisible en faisant comme si c'était tout à fait connaissable, à montrer comme une mécanique, mais une mécanique burlesque, ce qui est généralement tenu

pour l'exemple par excellence du mystère sublime de la vie. — l'idée de la quatrième dimension, telle que Duchamp la reprend de Pawlowski, est une idée essentiellement ironique de la réalité, puisque les apparences cachent et manifestent des "choses en soi" qui sont dans un espace doué d'une dimension en plus, et que ces «choses en soi» à leur tour manifestent et cachent des réalités d'ordre supérieur (**mais l'humour, contrairement à ce que beaucoup croient, ne s'oppose pas nécessairement à l'ironie** [[qui elle non plus ne va pas forcément avec le rire, mais plutôt avec le sourire [qui, contrairement à ce que laissent entendre les mots, n'est pas l'amorce du rire]] : «l'ironisme d'affirmation», dans lequel on fait l'idiot, comme si on ne voyait pas les objections, est peut-être même la forme humoristique de l'ironie : l'humour comme l'ironie procède du doute, de la non adhésion, de l'incroyance, mais alors que dans l'ironie commune et même dans l'ironie socratique ce doute est rendu sensible (on fait entendre ses points d'interrogation : on s'oppose en douceur mais on s'oppose quand même), l'humour prend une forme affirmative, il feint de croire et d'être parfaitement d'accord ; en outre, il est latéral, jamais frontal, les humoristes s'interdisent l'expression des sentiments d'opposition directe comme l'indignation, la colère, le mépris, la haine, **systematiquement ils déplacent les questions** - ceci étant, les inventions humoristiques de Duchamp sont plus dérangelantes que celles de Pawlowski, parce qu'on est forcé d'y croire ; mais les conceptions exposées dans le Voyage ... donnent à réfléchir plus

longuement et ... substantiellement)



Cette «ironie d'affirmation» est essentiellement liée à l'invention de possibilités impossibles, totalement inédites, «scientifiquement incorrectes» et même incongrues, d'objets-images saugrenus, qui interloquent et forcent à penser, objets contradictoires, à la fois physiques et symboliques (broyeuse de chocolat), masculins et féminins (Rose Sélavy), intérieurs et extérieurs (la mariée, la glissière), ouverts et fermés (porte à la fois ouverte et fermée), immobiles et en mouvement (roue de bicyclette), à deux et à trois dimensions (*With my tongue in my cheek*) — donc à l'imagination d'alternatives, tant «scientifiques» qu'artistiques (l'humour est créateur : celui de Duchamp comme celui de Pawlowski est inséparable de ses "inventions", et du fait que toutes ses réalisations sont des inventions) — pour être précis, il faut faire place à la notion que Duchamp se faisait du **Possible**, dont il écrit⁴ : «*La figuration d'un possible. / (pas comme contraire d'impossible / ni comme relatif à probable / ni comme subordonné à vraisemblable) / Le possible est seulement / un «mordant» physique [genre vitriol] / brûlant toute esthétique ou callistique*» ainsi que «*toute cette représentation est le dessin (en moule) d'une réalité possible en distendant un peu les lois physiques et chimiques*»⁵ — la Mariée, qui est - la présentation d'un Possible à l'état de repos⁶ repose sur une physique farfelue, vaguement symbolique, dans laquelle l'unité de longueur peut s'étirer, où règne un «*adage de spontanéité*» (le célibataire broie son chocolat lui-même), où la densité est oscillante⁷, le métal émancipé, où le gaz issu de «*moules mâliques*» prend la forme de paillettes qui passent

de l'état de paillettes plus légères que l'air, à «*idée fixe ascensionnelle*» à «*un éparpillement liquide*», une «*vapeur d'inertie*» («*une chiffé, quoi !*⁸) qui à son tour passe par une «*broyeuse de chocolat*» dont les «*rouvages lubriques*⁹» le transforment en «*témoins oculistes*», où la mariée, «*moteur aux cylindres bien faibles*», accrochée à un «*pendu femelle*» et comportant une «*guêpe*», est mue par «*l'automobile*», qui est une «*puissance timide*» et engendre une «*voie lactée couleur chair*»... -

la 4^e dimension = le Possible, comme ensemble continu des possibles, étendue des possibles = mouvement immobile = «*régime de la coïncidence*» (dans la 4 dim, les «*choses*» n'ont plus de dimension, le semblable devient identique¹⁰ les chaises transatlantiques de dimensions différentes, et, surtout, «*L'ensemble innombrable des images virtuelles d'un objet quelconque dans l'espace géométrique à 3 dimensions constitue un continu à 4 dimensions*»¹¹ ; dans l'étendue 4 dim un corps et son ombre sont deux images virtuelles d'une même réalité) = monde des Idées conçu physiquement

la pataphysique étant «la science des solutions imaginaires», l'œuvre voulue hors de l'art de Duchamp aurait mérité l'approbation de Jarry (Duchamp connaissait certainement Ubu roi, mais il en a refusé l'influence, dans les années 10, au profit de Brisset et Roussel, qui lui paraissaient plus ... extratout ; dans les années 50-60, celui qui apparaissait comme l'ex-auteur de La Mariée a été membre du collège de 'pataphysique) - Cf idée d'un «*Possible hypophysique*» (il faudrait dire «*pataphysique*» et «*pata-métaphysique*» - mais la «*pataphysique*» est aussi «*pata-métaphysique*»)¹² (à mettre en rapport avec le sens du possible dont parle Musil en propos d'Ulrich dans le premier tome de *L'homme sans qualités*)

L'invention de possibilités impossibles prend aussi la peu négligeable forme de nombreuses alternatives aux genres artistiques traditionnels, comme la «*sculpture d'adresse*» (pour le jeu de tonneau), la «*sculpture de voyage*», le «*tableau de fréquence*», le «*retard en verre*» (comme on dirait un poème en prose ou un crachoir en argent), le «*tableau de charnière*» (mètre pliant, livre, ...), la «*sculpture sonore*»¹³, le «*readymade*», le «*readymade réciproque*» (se servir de Rembrandt comme d'une table à repasser), le «*hasard en conserve*» (stoppages étalons), les élevages de poussière ou la «*poussière à l'envers*»¹⁴



L'humour du marchand de sel passe aussi régulièrement par le **rapprochement absolument incongru de termes que tout sépare** (la définition de l'analogie surréaliste reprise de Reverdy par Breton est typiquement humoristique¹⁵), l'un étant très haut l'autre très bas, comme l'amour et le fonctionnement d'un moteur (l'intérêt de D. pour les machines ne procède pas d'un quelconque «machinisme», il n'y voyait pas la vérité de la vie, comme les matérialistes du XVIII^e ou les futuristes, était plutôt dualiste façon Descartes, pour qui la machine corporelle et l'âme - esprit n'avaient rien de commun, mais ironique vis à vis de ce dualisme : l'âme a un corps, et l'automate corporel une pensée) : son thème fondamental, non loin de celui de Jarry dans *Le Surrmâle*, était la mécanique de l'amour, et il a consenti une énorme dépense d'esprit pour figurer le processus qui aboutit à l'abolition (provisoire) de tout esprit. Ses

9 DS p59
10 Cf DS p107
11 DS p 137
12 Notes p 50

objectifs se définissaient de manière contradictoire, par des **oxymores**, le plus central étant celui de la représentation immobile du mouvement, ou, plus radicalement, du mouvement immobile (c'est toute *La Mariée...*, mais aussi les chronophotographies de Marey, la roue de bicyclette ou les «rotoreliefs»).



C'est l'ironie humoristique d'un poète violemment paradoxal, très éloigné de se prétendre «poète», excluant tout lyrisme, voyant les aspects «naturalistes», repoussants des choses avant ou, du moins, en même temps que leur sublimité, exaltant le refoulé tout en rabaissant l'idéal, et très soucieux de ne pas être admis dans le ghetto de la Poésie : les ready made ont servi à traduire une vision machiniste, anti-idéaliste de l'être humain, tout comme les dessins, collages ou peintures mécanistes de Picabia, tout comme **Le Surmâle** de Jarry, mais sa conception de la machine humaine n'était pas mécanique. Duchamp avait comme Socrate une sorte de «démon», un esprit malin qui lui faisait prendre plaisir à scandaliser les poètes comme les artistes ou, plus généralement, ceux qui prétendent ne rien mettre au-dessus de l'Art et de la Poésie : dans un entretien tardif, il disait encore que mettre des poils à la Joconde était «*un geste iconoclaste et violemment sacrilège*» ; il pratiquait un **humour de calembours**, de mauvais jeux de mots, au premier abord **très mauvais** et **très vulgaires** : l'urinoir est une exception parmi les ready-made de Duchamp en ce qu'il suscite le dégoût, la répulsion, les autres ready-made ne sont pas provocants de cette manière, mais la plupart de ses contrepèteries développées («*Faut-il*

13 DS p47

14 DS p38

15 "Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique." cité par André Breton dans *Signe ascendant*, 1947.

mettre la moelle de l'épée dans le poil de l'aimée ? » ; «*L'aspirant habite Javel et moi j'avais l'habite en spirale*») sont assez scabreuses, ainsi que *La Mariée*, les objets à fonctionnement symbolique comme *l'Objet-dard* ou la *Feuille de vigne femelle*, ou encore *Etant donnés ...*, son œuvre posthume qui contraint les regardeurs à adopter une position voyeuriste et à scruter ce que les véritables voyeuristes essaient d'apercevoir (mais il ne cherchait pas la vulgarité pour la vulgarité, voulait «*la vulgarité indispensable seulement*¹⁶»). **Le thème constant de ses œuvres est le sexe. Soit l'érotisme**, si l'on veut, mais dans ses formes les plus nettement sexuelles (= un des interdits majeurs du bon goût, le même auquel Freud toute sa vie s'est heurté, ou D.H. Lawrence : on ne parle pas de ces choses-là, on les écrit encore moins et on ne les montre pas du tout - **par toutes ces manières de mettre les pieds dans le plat, Duchamp n'a cessé de se discréditer, se mettre hors la loi**, obliger la bonne société à le prendre avec des pincettes ou à ne pas l'accepter du tout : bien qu'il ait commencé par des dessins d'humour dans des journaux comme *Le Rire*, *Le Témoin* ou *Le Courrier français*¹⁷, son humour sort radicalement des limites de l'humour bourgeois, ose évoquer crûment ce qu'il ne tolère que de manière très allusive - tous les humoristes vivent de paradoxes, mais les grands se reconnaissent à la radicalité de leurs renversements du bon sens). Et il n'était pas moins violemment paradoxal en tant qu'artiste : rarement artiste a été aussi méprisant et sarcastique relativement à ses "collègues" et à ce qu'ils faisaient (il écrivait par exemple que "*Arrhe est à art ce que merdre est à merde. Arrhe / art = merdre /merde*"¹⁸)



L'humour de Duchamp est toujours lié au jeu avec les mots et avec ce que les mots seulement peuvent

convoyer : le Grand Verre, les readymades doivent être lus, ses œuvres ne sont jamais purement plastiques, les titres sont toujours importants, essentiels ; tout un appareil de notes était prévu pour accompagner *La Mariée ...* ; beaucoup d'œuvres sont seulement faites de mots, dépourvues de matérialité, sans passer du côté de la littérature pour autant ; les moulages érotiques des années 50 reposent sur des jeux de mots (*Peinture morte, Torture morte, Coin de chasteté, Feuille de vigne femelle...*) ; **ses œuvres sont toujours à prendre aussi comme des livres, et ses livres** (La «boîte verte» — Rose Sélavy — La «boîte blanche» — «À l'infinifitif») **sont également des œuvres**, inséparables d'œuvres (les uns, œuvres - livres, comme les autres, livres - œuvres, sont ce qu'Esteban Hornwine nomme des «livres monstres». Mais Duchamp n'était pas un écrivain, il n'aimait pas écrire, et quand il le faisait c'était toujours bref. Il n'éprouvait pas une moindre répugnance pour les drogués des mots que pour les drogués de la térébenthine : tous ceux qui, à la faveur de l'art ou de la littérature, oublient de penser. D'autre part, **ses jeux avec les mots sont de quelqu'un qui est extérieur au langage**, pour qui le langage n'est qu'une possibilité d'expression, arbitraire et insuffisante, à laquelle on peut substituer d'autres «mots». Les contrepets — calembours développés qu'il affectionnait particulièrement (*Rose Sélavy et moi esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis — À charge de revanche ; à verge de rechange — abominables fourrures abdominales*) relèvent aussi de la manifestation de la quatrième dimension, conçue

16 Cf Notes p50

17 Cf Etant donné n°4, article de Liliane et Michel Durant-Dussert

18 DS p37

comme l'ensemble des virtualités d'une forme, quelles que soient leurs mesures : ces permutations de sons et de lettres manifestent l'identité de sens qui semblent sans rapports que sonores et qui s'anamorphosent mutuellement. Il est remarquable qu'une des rarissimes influences qu'il ait revendiquées ait été celle des livres fous, entièrement fondés sur des suites de calembours et absolument inclassables, de **Jean-Pierre Brisset** (1837-1919 ; celui que Jules Romains a fait proclamer "prince des penseurs" est parti du principe selon lequel «*toutes les idées énoncées avec des sons semblables ont une même origine et se rapportent toutes, dans leur principe, à un même objet*» pour établir que **l'homme descend de la grenouille** —¹⁹— **dans sa thèse comme dans ses «démonstrations», cette «théorie» n'a rien à envier à celle qui assimile la consommation du mariage au fonctionnement d'un moteur qui est également un viol collectif par des célibataires morts qui n'entrent jamais en contact avec la mariée...** — cette affinité avec l'auteur de *La Science de Dieu* manifeste également une affinité avec ce phénomène très étrange d'un **humour** qu'il faudrait dire... **sans humour** : Breton, dans la notice de présentation consacrée à Brisset dans l'*Anthologie de l'humour noir*, écrit que «*la volonté qui y préside ne peut en aucun cas passer pour humoristique*», et parle à son propos «*d'humour de réception*», par opposition à l'humour «*d'émission*» de la plupart des autres poètes choisis). Et où trouve-t-on des jeux avec les mots qui soient comparables aux trouvailles duchampiennes ? chez des poètes-artistes marginaux, également inclassables, comme Fargue, Desnos, Leiris, Michaux, Joyce, Queneau, Tardieu, Perec, Dupuy, Hains, Novarina.



Duchamp se définit quelque part comme un «car-tésien défroqué», et l'extrême finesse de son humour passe en effet par un filtre «géométrisant» : il parle de choses brûlantes et inconvenantes en termes parfaitement froids (en cela il a été précédé par, au moins, Swift, Lichtenberg, Jean Paul, Abbott, Lewis Carroll, Alphonse Allais, Alfred Jarry, Raymond Roussel, Pawlowski, et suivi par Raymond Queneau, Boris Vian, Noël Arnaud, Carelman, Ladislav Novak, François Morellet ou Glen Baxter). Il avait une **volonté nettement affirmée d'an-esthésie** = de sortir de l'Esthétique, d'échapper au règne du goût. Il parlait d'*esthétique d'indifférence* : les readymades étaient choisis de manière à n'être ni beaux ni laids, mais esthétiquement neutres ; pour tout ce qu'il devait réaliser, il adoptait une facture impersonnelle, sans «touche», sans talent, un parfait anonymat d'exécution (le choix d'objets fabriqués industriellement est aussi une forme de réalisation impersonnelle) ; sa démarche intellectuelle était d'allure scientifique²⁰ «*Peinture de précision et beauté d'indifférence*», ainsi que²¹ exige de «*clarté*» ; *La Mariée* ... se présente comme un modèle machinique du processus conjugalosexuel, un modèle de type technico-scientifique, donc, même s'il fait intervenir des forces aussi peu physiques que la «*condescendance*» ou «*l'automobile*». Cette anesthésie est elle - aussi contraire à une exigence essentielle du bon goût : en matière d'art on veut de la subjectivité, du sensible, de «l'art», justement (il semble que feindre l'indifférence et l'inconscience soit une attitude commune à tous les humoristes stricto sensu : pour pouvoir sortir les pires énormités, pour mieux se vautrer dans le mauvais goût, ils affectent de ne rien sentir ; à la faveur de la neutralisa-

tion apparente des réactions habituelles, disent les vérités les plus interdites - en les présentant comme des racontars incroyables, par exemple). **L'humour de Duchamp suppose une culture scientifique**, et la modestie qui en est inséparable et amène à considérer les plus grandes ambitions de la connaissance comme dérisoirement prétentieuses, mais il suppose également une absence totale de scientisme, c'est-à-dire de foi en la science. L'humour de Duchamp est lié à son **agnosticisme** comme ceux de Voltaire ou de Swift étaient inséparables de leur relativisme et de leur scepticisme (avec le Surréalisme finit peut-être un certain humour apolitique et anhistorique, lié à la science et à l'agnosticisme : Duchamp n'est pas incompatible avec Anatole France). Quant au **merveilleux scientifique ou para-scientifique**, celui de la physique amusante, celui qu'exaltent les romans de Jules Verne, celui des dessins de Robida, celui des hauts équilibristes postmiraculeux de Roussel (et de Pawlowski), celui de certains films de Méliès, il est omniprésent.



L'humour de Duchamp est de quelqu'un... qui est bien décidé à ne pas s'ennuyer : *«Les capitales du vieux Continent ont travaillé pendant des centaines d'années pour trouver ce qu'est le bon goût et on peut dire qu'elles en ont trouvé le zénith . mais comment se fait-il que ces gens ne comprennent pas combien tout cela est rasant ? »²²*. Il revendiquait la paresse comme un droit et même comme un devoir : ses readymades sont la forme la plus paresseuse du geste d'appropriation interprétative de la (nouvelle) imagerie mécanique, dont Picabia aussi bien s'est rendu coupable dès 1913 (mais il était conscient

20 cf Notes p42

21 cf Notes p 45

de la nécessité de ne pas abuser de ce procédé de création, et il a délibérément limité — à une quinzaine — le nombre des readymades).



C'est un **humour de surplomb**, qui suppose une très grande distance vis-à-vis de toutes les directions artistiques et poétiques de son époque, comme vis-à-vis des milieux artistiques et littéraires (les visions humoristiques du monde sont des visions pas du tout naïves, de second degré, en réaction à l'enflure qui en apparaît comme le principe [du monde - sous forme par exemple de vanité, goût des honneurs, des uniformes et livrées, ...]). **Un humour noir et blanc**, de joueur d'échecs : inventeur de coups imparables – ce qui ne va pas sans violence, sans le terrorisme de la logique, et ce qui ne veut pas dire qu'il n'avait pas de cible, de véritable ennemi : toute son œuvre est génialement calculée pour mettre échec et mat tant la naïveté idéaliste de l'époque symboliste que l'hypernaïveté pornographique de l'époque américaine, en passant par toutes les formes de demie intelligence qu'il décompose sans même les affronter. Son amitié des dernières années avec Dali est à comprendre dans cette perspective aussi : l'autoproclamé mais peu contestable génie aux moustaches hidalgotes était également un humoriste absolu (beaucoup plus que Breton), et lui - aussi inventeur de possibilités impossibles mais imparables. Duchamp avait une conscience particulièrement vive de **l'arbitraire de tout ce qu'on tient pour naturel**, de la relativité de ce qu'on tient pour absolu : *« j'en vins à penser qu'un artiste pouvait employer n'importe quoi, - un point, une ligne, le symbole le plus ou le moins banal, pour exprimer ce qu'il voulait dire²³ »*



L'humour de Duchamp est inséparable de son «intellectualisme» = son intérêt pour les idées, et son dégoût de l'art «rétinien», qui ne donne pas à penser. Il jouait volontiers avec les mots, mais il leur préférait nettement les idées (c'est pourquoi il ne peut pas être considéré comme un écrivain ou un littéraire, même s'il a finalement pas mal écrit). En bon cartésien, il avait besoin de précision et de clarté²⁴. Sa polémique constamment reprise contre le goût tient à ce que **le goût, comme d'ailleurs le dégoût, détournent de l'intellect**, ramènent au physique, **asservissent** au physique, au sensuel. Le goût était à ses yeux une habitude, et toute habitude était mauvaise parce qu'empêchant la disponibilité à de nouvelles idées (...vous ne pouvez choisir (les ready-mades) avec votre propre goût. Le goût est le grand ennemi — puis il donne l'exemple d'une vieille peinture démodée qu'il a signée²⁵). D. a toujours voulu faire un art «métaphysique», intelligent et intellectuel, non «rétinien», renouant avec la tradition interrompue au XIX^e siècle (par Courbet, symboliquement) d'un art subordonné à la poésie et à la religion. Comme l'Ulrich de Musil, c'était un **«homme du possible»** (pour qui *«le possible est un infra mince»*). (l'humour n'est jamais «naturaliste», c'est une attitude dans laquelle on s'efforce de tout prendre de manière non naturelle, un intérêt pour les Idées, les possibilités ; neutraliser le rapport esthétique aux œuvres est une opération typique de l'humour, toujours «intellectualiste», au sens où les humoristes privilégient les idées, la pensée, les comparaisons, et tiennent l'admiration, le ravissement, plus encore

l'adoration, pour des obstacles). Il y a chez Duchamp plus de **préméditation** (mais aussi de postméditation !) que chez la plupart des autres dadaïstes, dont plusieurs avaient beaucoup d'humour (surtout Arp, Ernst, Schwitters) quand d'autres, comme Picabia ou Tzara avaient un goût de la provocation et un parti pris de, en ne prenant rien au sérieux, semer la plus grande confusion, qui leur en tenait lieu. Remarque curieuse (d'abord pour celui qui la fait) : **la corrélation de l'intellectualisme, de l'hostilité à l'art et de l'ironie la plus cinglante se retrouve aussi chez Platon ou chez Pascal**, qui furent tous deux également des «artistes» au sens où ils écrivaient de manière à être lus avec plaisir, et des humoristes satiristes, experts à ridiculiser leurs ennemis (les Jésuites ne se sont jamais remis des *Provinciales*, et Platon, par Socrate interposé, s'est, à proprement parler, payé la tête de tous les grands sophistes du siècle). Autre remarque, guère moins curieuse : l'intellectualisme si accentué de Duchamp allait avec une véritable **horreur des généralisations**, qui allait jusqu'au désir de ne plus pouvoir généraliser, de «*perdre la possibilité de reconnaître deux choses semblables*»²⁶ : dans une lettre, à propos de la mort de la femme d'un ami, il écrivait «*Nous jouons tous un misérable jeu et les généralités et les généralisations sont l'invention de tricheurs en chambre*» (là -aussi nous apercevons un trait de personnalité qui est souvent présent chez les humoristes, bien que personne ne le dise, et qui doit être nommé du mot bien oublié (sans doute parce qu'il n'a pas encore été forgé) d'**honnêteté poétique** : les humoristes sont, par exemple, bien plus honnêtes que la plupart des romanciers, car leurs mensonges n'essaient pas d'en faire accroire, alors que les romans, contrairement à ce que prétendait le romancier Aragon, sont trop souvent des mensonges qui mentent aussi sur ce qu'ils sont)



Une des non moindres manifestations de la finesse humoristique de Duchamp est son attention au minime,

aux toutes petites énergies, à «l'infra-mince». Exemples : «*La chaleur d'un siège (qui vient d'être quitté) est infra-mince*» — «*Portillons du métro : les gens qui passent au tout dernier moment par infra-mince*» — «*L'échange entre ce qu'on offre aux regards [toute la mise en œuvre pour offrir aux regards (tous les domaines)] et le regard glacial du public (qui aperçoit et oublie immédiatement)*. Très souvent cet échange a la valeur d'une séparation infra mince (voulant dire que plus une chose est admirée ou regardée moins il y a sépa.inf.m. ?)» — «*Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale, les 2 odeurs s'épousent par infra mince (infra mince olfactif)*» - «*Peinture sur verre vue du côté non peint donne un infra mince.*»²⁷ (cette notion est extrêmement délicate à approcher, et personne, à notre connaissance, ne s'y est encore risqué, mais il sera peut-être utile aux futurs investigateurs de remarquer que l'ultra-finesse semble caractéristique de l'humour au sens propre : c'est du moins ce qu'a dû penser Jean Paul, qui, dans les chapitres consacrés à la poésie comique et à la poésie humoristique de son *Cours préparatoire d'esthétique*, a consacré une section à la finesse)



Duchamp était extrêmement attaché à sa liberté, et l'humour était pour lui un **moyen radical de libération**, la voie pour sortir des sentiers battus aussi bien par les artistes que par les penseurs et par les poètes contemporains : — son extrême délicatesse a été son guide et son sauf-conduit au pays de l'*infra mince* — la prise en considération du goût et du dégoût l'aurait amené à se subordonner à l'attente des éventuels «clients», et il a toujours voulu rester entièrement libre à cet égard, ne jamais vivre de son art, ne jamais devenir un artiste «professionnel» — les calembours et contrepets détachent les signifiants des signifiés auxquels ils sont ordinairement associés, sont donc une manière de se libérer d'une de nos croyances les plus profondes, la croyance au langage (il avait réfléchi à différentes manières de créer un langage absolument nouveau) — il avait la manie de prendre le contre-pied de l'idéalisme régnant, faire précisément la chose qu'il faut le plus ne pas faire, pousser l'esprit de contradiction jusqu'à l'absolu (en cela digne continuateur de Ducasse, Jarry, Apollinaire) — il ne méprisait pas les succès de scandale «*parce qu'un succès de scandale a une chance de survivre*»²⁸ — il a toujours fait preuve d'une très grande liberté d'esprit, qui a des précédents chez quelques poètes (Laforgue, Rimbaud, Ducasse, Corbière, Mallarmé, Allais, Jarry, Roussel ou Apollinaire), mais était rarissime chez les artistes (à l'époque Satie, Kupka, Picasso, puis Arp, Ernst, ...) (de ce point de vue notre époque semble très différente : il y a en apparence plus d'esprits libres, et ils sont mieux accueillis. Mais à y regarder de près, ils présentent souvent les dehors seulement de la liberté d'esprit, sans justement l'humour ni l'exigence artistique : ce sont des esprits asservis à certains styles de liberté)



Il était extrêmement attaché à la vérité, et l'humour était pour lui un moyen de révélation : il s'agissait de manifester à la fois le dessus et le dessous des choses, de «compléter» leur côté rétinien obscène comme leur côté idéal. Il était convaincu du caractère essentiel de la sexualité et du caractère dérivé de l'art, comme Freud (mais aussi comme Brisset), et il avait besoin de réagir à la «blancheur» symboliste, mais il l'admirait, par ses immenses représentants (Laforgue, Mallarmé), et il est toujours resté symboliste. Les «œuvres» de ce singulier «**dénudeur**» font régulièrement entr'apercevoir des vérités abyssales, mais mine de rien, déguisées en plaisanteries (ce dernier aspect est peut-être lui aussi caractéristique de l'humour en général, et même lorsqu'il ne vise qu'à faire rire, la drôlerie naît précisément de l'incongruité des révélations : mais il y a des révélations convenues, et des formes d'humour éculées). Le terme de révélation est à prendre au sens fort : il y a une **portée religieuse** de l'humour et de l'art de Duchamp, comme il y avait une portée religieuse de l'humour de Pawlowski. Leurs réflexions sur la quatrième dimension ont été des manières de reprendre les questions religieuses fondamentales d'une manière entièrement laïque et mécréante : la quatrième dimension, leur quatrième dimension, a été, si une telle formulation n'entraîne pas avec elle encore trop de croyance, le **Dieu des mécréants**. On peut en effet développer la suite d'équations suivante : 4^e dimension = monde de la conscience = monde de l'esprit = monde des esprits = dimension spirituelle par opposition au monde matériel = monde suprasensible par opposition au monde sensible = au-delà = présent perpétuel = ce **très**

clair objet de la quête mystique, mais par quelqu'un qui ne croit pas que l'on puisse l'atteindre.



Pour ne pas finir sur une note trop grave, il faudrait peut-être souligner la **composante «populaire» de l'humour de Duchamp** (qui à cet égard ressemble à celui de Rabelais ou à celui de Jarry, les deux auteurs qu'il cite pour illustrer l'idée de la préexistence de l'esprit dada à dada, ou encore à celui de Pawlowski) : concevoir l'amour sublime et sacré dans sa réalité physique avant tout (dans le fonctionnement de la machinerie représentée par le grand Verre il y a des moments correspondant de manière transparente au désir, côté mâles et côté mariée, ainsi qu'à l'excitation, à l'érection, à la production de sperme, au regard fasciné, aux sécrétions vaginales, aux caresses, aux soupirs, au vertige, à la perte de conscience, à la pénétration, au va et vient, à l'éjaculation, à l'orgasme) et comme une occasion de rigolade relève typiquement de la «culture populaire», qui n'est pas du tout romantique ; il a montré ses «rotoreliefs» au concours Lépine ; ses contrepets et ses calembours ne seraient pas trop déplacés dans l'Almanach Vermot ; il a donné comme une des origines probables de l'idée de la Mariée ces images de noces en carton sur lesquelles on était invité à lancer des balles, dans les noces campagnardes d'autrefois.

Apollinaire écrivait en 1912 qu'il «*sera peut-être réservé à un artiste aussi dégagé des préoccupations esthétiques, aussi préoccupé d'énergie que Marcel Duchamp, de réconcilier l'art et le peuple.*», et Duchamp faisait aimablement remarquer à ce propos qu'il arrivait à Apollinaire

d'écrire n'importe quoi, mais ce n'était peut-être pas tout à fait n'importe quoi : il suffit d'ajouter que nous vivons dans un monde où le peuple, paria du monde globalisé, a disparu, pour que sa prophétie puisse être considérée comme accomplie.

Étienne Cornevin (1950)

- Professeur de philosophie dans un lycée Pierre et Marie Curie
- Docteur ès lettres (et néant) pour cause de volumineu-

ses écritures plus ou moins universitaires sur :

*Figures et Esthétiques de l'art contemporain en
Tchécoslovaquie (1989)*

- Concepteur indépendant d'expositions et commissaire
événementiel de polices expositionnelles

- Traducteur de quelques langues centr'exotiques

- Enseigne l'histoire de l'(h)art et la chasse aux livres
monstres (avec ou sans permis) au département Arts
de Paris 8

- Tient la tête des *Éditions du Céphalophore entêté*
(décolées en 2002)

- Auteur de nombreux catalogues, de non moins nombreuses
études parues dans diverses revues, et de plu-
sieurs livres poético-philosophiques dont, parmi
ceux qui ont opté pour l'état anthume, le *Manuel du
chasseur de livres monstres* (2002)

- Rédak chef de la revue d'(h)art incontemporain
Nouvelles Hybrides (n°1 juin 2003, n°2 décembre
2003, n°3 septembre 2004)

Hôtel-Rivet est une publication
de l'École Supérieure des Beaux Arts de Nîmes.

Directeur de la collection :
Dominique Guthertz

Hôtel-Rivet
10 Grand'Rue
30000 Nîmes
04 66 76 70 22
esbanimes@netcourrier.com



N°d'Editeur : 04
Dépôt légal à parution
ISBN 2-914215-03-7

Achévé d'imprimer en décembre 2004

AGM Nîmes

Conception et réalisation :
Nigo / ESBAN

Publié avec le soutien de la D.R.A.C. Languedoc - Roussillon.

4/ D U C H A M P

HUMOUR PARIA (le dimanche exclusif) / HÔTEL-RIVET

Raymond