

## **Ana Godinho**

Instituto de Filosofia da Linguagem FCSH

### **La musique avant toute chose<sup>1</sup>**

We will analyse the plan that began to be drawn in Duchamp's work between 1911 and 1915 and that will go through all his life – “La musique avant toute chose” (Verlaine). Plan of music composition that according to his words open to a new way of creation. Our research is based on *Sonate*, *Erratum Musical*, *Musical Sculpture* and *À bruit secret (Hidden Noise)*. We will try to show how the new way of composing of Duchamp accompanies and leads to the idea of the ready-made (sonorous ready-made). On the other hand, we will see how, by introducing chance and eliminating interpretation, Duchamp's new conception of composition will influence the music of the second half of the twentieth century.

Keywords: Duchamp, music, composition, *Erratum Musical*, ready-made

Qu'a-t-il voulu faire, Duchamp, dans *Sonate* ? Qu'a-t-il voulu faire ensuite, dans un premier puis dans un deuxième *Erratum musical*, enfin dans *Sculpture musicale* ? Originales et précises, ses compositions (musicales) soulèvent beaucoup de questions.<sup>2</sup>

Entre 1911 et 1915, Duchamp a composé trois pièces musicales, en suivant des procédés remarquables par leur totale nouveauté. Il rejettera et refusera les contraintes imposées à la composition et à l'exécution, et il ouvrira le champ musical à de nombreuses combinaisons acoustiques nouvelles et imprévisibles. Les sons en général et, en particulier, les

---

<sup>1</sup> “La musique avant toute chose”, vers de Verlaine dans *Jadis et Naguère*.

<sup>2</sup> Dans cette analyse on cherche des connexions avec le sujet de la rencontre “Palavra Corpo Música”.

sons quotidiens pourront également devenir des “objets trouvés”, “mis à nu”, *ready-made*. Et, bien qu’il ait affirmé que la musique ne l’intéressait pas particulièrement, on ne peut pas ne pas penser que toute sa démarche créatrice, y compris en musique (présentée sous forme de dessins, de peinture, de *ready-made*, de sculpture, d’écrits, de jeux de mots, d’aphorismes et de partitions), s’est nourrie autant d’un besoin de liberté à l’égard de sa famille et du monde extérieur, que d’une critique radicale des règles, des définitions et des catégories bien établies du monde de l’art. Comme on sait, sa force créatrice s’étendra bien au-delà de ce qui était communément accepté. L’artiste, selon Duchamp, ne sait guère ce qu’il fait, mais il sait qu’il y a une “matière grise” (à laquelle l’art doit avoir recours) et que “sens et non-sens sont deux aspects de la même chose et le non-sens a le droit de vivre.”<sup>3</sup>

La musique, telle que Duchamp la “fabrique”, en tant que transformatrice de petites énergies, créera du nouveau, dans un jeu ouvert dans un espace “entre” d’indiscernabilité, espace équivoque et paradoxal. Grâce à un alphabet musical nouveau ainsi qu’à la création d’instruments inédits,<sup>4</sup> la musique sera elle-même porteuse des matériaux et les conditions de possibilité de sa propre composition et exécution (jusqu’à ce que cette dernière soit considérée inutile).

Là, dans une espèce d’impossibilité sonore ou d’amnésie auditive, on aboutit à une “composition” précise, autonome et libre, musicale sans “musicianité”.<sup>5</sup>

Pour Duchamp, la musique est un “couloir”, un passage infra-mince possible, inaudible, inachevable et imperceptible. Un milieu, un “geste”, une “idée heureuse” qui, par “hasard”, aléatoirement, rendra compte de la richesse imprévisible et inépuisable du monde des sons.

---

<sup>3</sup> Extrait de l’avant-propos de Paul Matisse à *Notes* de Marcel Duchamp in Champs Flammarion, 1999 (desormais *Notes*).

<sup>4</sup> Voir, par exemple, les “intonarumori” (en italien littéralement “joueur de bruits”) qui est un type d’instrument de musique créé par le compositeur futuriste Luigi Russolo en 1913.

<sup>5</sup> “L’accordeur – Faire accorder un piano sur la scène – EEEEEEEEE / EEEE ou Faire un cinéma de l’accordeur accordant et synchroniser les accords sur un piano, ou plutôt synchroniser l’accordage d’un piano caché – ou Faire accorder un piano sur la scène dans obscurité. Le faire techniquement et éviter toute musicianité.” – Duchamp, *Notes*, 121.

Et seul le spectateur ou l'auditeur "achèvera", corrigera l'inachevable. A Otto Hahn, il dira qu'il n'est pas contre la musique mais, en réalité, il tolère mal un certain type de musique sensorielle, viscérale, à l'instar de la peinture rétinienne. La musique n'est pas une activité supérieure, mais, comme les autres formes artistiques, elle n'est qu'un moyen de produire, sans interpréter, cette "apparition" qui permet qu'une chose ne soit plus une chose et qu'elle soit, en même temps, ce qu'elle est à l'instant où elle est.

1. Nous commencerons avec *Sonate* (1911),<sup>6</sup> peinture à l'huile, dans un style qui renvoie à Cézanne, au fauvisme et au cubisme. Sur la toile, la mère de Duchamp et ses trois sœurs surgissent – Suzanne qui lit, pendant que Yvonne et Magdeleine jouent de leurs instruments et que la mère semble écouter (on sait que leur mère était sourde à l'époque). On dirait une scène musicale familiale, calme et harmonieuse. Personne ne regarde directement personne. À propos de ce tableau, Duchamp dira qu'il marque une rupture dans son évolution. C'est sa première tentative de trouver la voie qui l'éloignera de la peinture (en s'approchant de la musique). Avec ses tons pâles et tendres, ses contours anguleux, c'est toute une "atmosphère évanescence" qui enveloppe *Sonate*.

2. *Erratum musical* est une première composition de 1913, pour trois voix, ajoutée plus tard à la Green Box (que Duchamp présentera en 1934). Plus simplement que dans la deuxième composition, Duchamp introduit le hasard, par trois fois. Les notes musicales inscrites sur 25 petits morceaux de papier, sont tirées au hasard d'un chapeau. Elles s'accompagnent d'un texte que les trois voix doivent répéter : "Faire une empreinte marquer des traits une figure sur une surface imprimer un sceau sur cire"<sup>7</sup> (définition d'"imprimer" extraite du Littré).

Duchamp a écrit la pièce pour ses deux sœurs et pour lui-même : Yvonne, Magdeleine et Marcel (notons que la musique était une pratique constante chez les Duchamp, que Marcel prolongera bien au-delà de sa

---

<sup>6</sup> Notre analyse porte sur quelques exemples. Nous en avons laissé d'autres – par exemple : *Magdeleine au piano* (1900), *Avoir l'apprenti dans le soleil* (1914) – pour analyse future.

<sup>7</sup> Duchamp, *Duchamp du signe. Écrits*, 53 (désormais DDS).

famille, comme en témoignent ses amitiés avec Ribemont-Dessaignes, Varèse, Cage, Satie).

Les trois voix sont séparées et dans la partition il n’y a pas d’indication de l’auteur qui signale l’exécution en solo ou en trio. Pourtant on indique qu’il faut répéter trois fois.

Selon l’étymologie, *erratum* veut dire “se tromper”, “erreur”, “choses erronées” (errata). Ici, “erreur musicale”, “erreur d’impression”, “titre”, “chose à corriger”, choses à corriger ou à réparer. L’errata servait à corriger ce qui manquait à un écrit, à quelque chose d’imprimé, à une partition. Duchamp signale l’erreur trois fois pour trois voix. Mais, en même temps, un errata sert à corriger une faute préalable reconnue qui n’est pas encore corrigée ; et elle ne le sera que lorsque le lecteur fera usage de l’errata, le mettant devant le texte original. Le hasard sera-t-il l’erreur ? Qu’est-ce que cette erreur musicale ? La mélodie, que nous appelons aujourd’hui stochastique est-elle une erreur musicale ou bien la correction d’une musique trop tonale ? Duchamp ne semble-t-il pas faire une sorte de “réparation”, de “correction” jamais complète, d’une musique avec laquelle, par ailleurs, il rompt radicalement ?

C’est bien le hasard (non l’artiste) qui compose cette composition qu’il a brisée. Avec cette perspective infinitésimale, des possibilités inépuisables s’ouvrent. 25 notes possibles, tirées une à une d’un chapeau, s’ouvrent vers d’autres choses. Sans mélodie, sans harmonie, dénuée de rythme, c’est une composition sans intérêt, sans repères, indifférente aux conventions théoriques et aux contraintes temporelles. A cette époque, l’intention était d’oublier la main, parce que “l’idée du hasard, auquel beaucoup de gens pensaient à cette époque-là, m’avait également frappé. L’intention consistait surtout à oublier la main, puisqu’au fond même votre main c’est du hasard. Le hasard pur m’intéressait comme un moyen d’aller contre la réalité logique (...)”.<sup>8</sup>

Trois<sup>9</sup> fragments de hasard, comme un zoom extrême sur le chaos, se multiplient en se projetant sur tous les autres. Trois ou trois millions, “j’ai décidé 3 pour obtenir ce que je voulais”. Ce sont 3

---

<sup>8</sup> Duchamp, *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, 123 (désormais ETP).

<sup>9</sup> Cf. ETP, 69 : “Pour moi, le chiffre trois c’est le reste, la multiplicité (...)”. Voir aussi *La Revue Musicale*, 16-17.

inscriptions imprévisibles, neutres, sur le vide provoqué par le hasard. Espèce de machine qui choisit indifféremment ce qu'elle dicte à celui qui imprime tel signe, tel son. En écartant la main, Duchamp écarte la logique<sup>10</sup> comme on lance des dés. Ou bien il la rend stochastique, sans style, indifférente, anesthésique. Aujourd'hui, on dirait qu'il s'agit de fabriquer un algorithme à fonction aléatoire de notes qui s'inscrivent ou naissent au hasard. Le premier *Erratum* semble très simple, alors qu'il ne l'est pas. En l'extrayant du hasard, Duchamp construit une machine musicale inexpressive, comme "un 'mordant' physique [genre vitriol] brûlant toute esthétique ou callistique",<sup>11</sup> afin d'"obtenir une autre ouverture sur d'autres paysages pour ainsi dire". Avec une partition possible, qui n'est pas "le contraire d'impossible", il brise les formes, décompose et sépare l'audible du rétinien, en finit avec l'interprétation, en ayant recours à la matière grise.

Je me suis trouvé engagé dans une autre forme d'expression où la peinture perd de sa priorité.... L'idée pour moi a été, à ce moment-là, de faire intervenir la matière grise en opposition à la rétine... Et c'est ce qui est arrivé, ce qui m'est arrivé à ce moment-là en 1912 ou 1913 avec l'idée de vouloir changer ou du moins me débarrasser de l'héritage rétinien des cent dernières années.<sup>12</sup>

3. Différemment de la première, la deuxième composition sur 8 pages porte le titre suivant : *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*. Sous-titre : *Erratum Musical*. Elle aurait été composée pour piano mécanique, orgues mécaniques et d'autres instruments nouveaux, la même année que le premier *Erratum*, mais n'a jamais été publiée

---

<sup>10</sup> "L'art n'a pas d'excuse biologique. Ce n'est qu'un petit jeu entre les hommes de tous les temps : ils peignent, regardent, admirent, critiquent, échangent et changent. Ils trouvent là un exutoire à leur besoin constant de décider entre le bien et le mal. Logiquement, j'aurais donc dû détruire mes notes mais la logique n'étant pas non plus biologique, on se perd dans un dédale de conclusions illogiques pour arriver à un 'séalisme' irrationnel" – "Marcel Duchamp, maintenant et ici", 20.

<sup>11</sup> DDS, 104.

<sup>12</sup> Cf. [https://www.toutfait.com/issues/volume2/issue\\_4/interviews/md\\_guy/md\\_guy\\_f.html](https://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/md_guy/md_guy_f.html). Interview de Marcel Duchamp à la Radiotélévision canadienne, 17 juillet 1960.

intégralement. En 1960, John Cage<sup>13</sup> l’obtint et, l’ayant refaite, la présenta à la rétrospective de Duchamp au Musée de Philadelphie en 1973, en la nommant “a moving freight train”. Ici, Duchamp décrit, de façon plus complexe, avec un mode d’emploi verbal, graphique et numérique, ce qu’il prétend pour un instrument précis (“appareil enregistrant automatiquement les périodes musicales fragmentées”),<sup>14</sup> avec un “alphabet musical nouveau”, en supprimant l’“intermédiaire virtuose” et en considérant, par ailleurs, l’exécution inutile.

Le deuxième *Erratum* est plus complet et plus complexe que le premier. Au lieu de 3 périodes de 25 notes, on choisit 15 séries à partir de 89 notes possibles contenues dans un vase. On fait tomber des boules sur lesquelles on a inscrit un chiffre correspondant à une note, sur une suite de wagonnets qui se déplacent à des vitesses variables, recevant chacun une ou plusieurs boules, jusqu’à l’évidement du vase. A ce moment-là, la composition est “inscrite” et peut être jouée. Les chiffres romains sont les notes. Et chaque chiffre représente la place de la note, en partant de la gauche de la partition. Probablement constante, la durée de l’exécution pourra varier. Un “mode d’emploi” de l’appareil accompagne la partition et explique le mécanisme du choix des notes. On désigne l’appareil : piano mécanique, orgues mécaniques et d’autres instruments nouveaux. On crée un alphabet musical qui permet des “descriptions modèles (à développer)”.

On y trouve les mêmes caractéristiques générales, la même “idée de fabrication” du premier *Erratum* : de nombreux rapports possibles obéissant aux “lois du hasard”, des rapports et des opérations sans rapport, amnésiques, variables, au tempo constant ou pas, à l’absence de rapports d’harmonie, de mélodie ou de rythme et à la prolifération de coïncidences.

---

<sup>13</sup> Le manuscrit de cette deuxième composition a été découvert dans les dossiers de Cage en 1960 : “L’une des derniers œuvres qui me soient parvenues est un projet musical de Marcel Duchamp. Il m’a été donné par Tenny Duchamp et part de l’hypothèse d’un train de marchandises dont plusieurs wagons passent sous un tunnel ; le train ne reçoit pas de fret, ou de liquide, mais des notes. Cela permet une distribution de notes sur différentes octaves, et la production de gammes nouvelles de sons musicaux”. Cage, *Pour les oiseaux, Entretiens avec Daniel Charles*, 195.

<sup>14</sup> DDS, 53.

Ce sont des compositions inachevées qu'on ne peut pas traduire. L'idée d'un alphabet musical nouveau apparaît. Inexpressif, amorphe, il ne requiert pas d'interprétation : il est impossible d'y repérer une tonalité fondamentale ou un thème quelconque. En fait, cette musique ne veut ni être écoutée ni être jouée ; elle ne peut, peut-être, qu'être oubliée. Les décisions prises ou à prendre lors de la composition ou de l'exécution resteront "du domaine de l'intuition". Mais les sons et les mots tirés d'un chapeau ou d'un vase auront une durée<sup>15</sup> car on perd justement la possibilité de reconnaître "2 choses semblables – 2 couleurs, 2 dentelles, 2 chapeaux, 2 formes quelconques. Arriver à l'impossibilité de mémoire visuelle suffisante pour transporter d'un semblable à l'autre l'empreinte en mémoire. – Même possibilité avec les sons ; des cervellités".<sup>16</sup>

Cette possibilité de faire durer les sons, qui vient d'une impossibilité de la mémoire, d'un oubli, n'a pas "d'explication rationnelle", il lui manque un "chaînon". Le mécanisme de production est inexpressif, indifférent et énigmatique. La "relation arithmétique"<sup>17</sup> (ou "coefficient d'art") est secrète : c'est une "expression personnelle", inachevée et insaisissable. La partition ainsi "fabriquée" crée une "anesthésie" auditive comportant une différence qui permet, comme on l'a vu, à la fois qu'une chose ne soit pas une chose et qu'elle ne soit que ce qu'elle est au moment où elle est, c'est à dire, cette machine musicale, ainsi faite (composée avec les "stoppages étalons"), tout comme le *ready-made*, rendra compte du "phénomène de la transmutation" sonore. Aujourd'hui, ses partitions sont lues et jouées,<sup>18</sup> mais l'interprète, le lecteur ou l'auditeur devront faire eux-mêmes la musique, devront prendre leurs propres décisions selon leurs propres relations arithmétiques. Nous ne

---

<sup>15</sup> Cf. DDS, 47, *Sculpture Musicale*.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Cf. DDS, 187, "Le processus créatif".

<sup>18</sup> Voir les images des partitions de Duchamp sur les sites suivants : [https://www.toutfait.com/issues/issue\\_2/Articles/p\\_5.html](https://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/p_5.html); [https://www.toutfait.com/issues/issue\\_2/Articles/p\\_6.html](https://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/p_6.html); [https://www.toutfait.com/issues/issue\\_2/Articles/lotringer.html](https://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/lotringer.html). Voir aussi Kotik e S.E.M. Ensemble : *The Entire Musical Work of Marcel Duchamp*.

sommes plus en 1920,<sup>19</sup> quand le scandale éclata lors de la présentation du premier *Erratum*.

Duchamp voulait trouver sa voie personnelle, plutôt que devenir l'interprète d'une théorie connue. Il refusait la tradition et voulait en finir avec une certaine expression et avec certaines sensations et formes ; il voulait surtout en finir avec l'investissement affectif, le goût et l'interprétation. Et il voulait le faire toujours avec des objets inachevés, auxquels on avait ôté l'utilité, aux formes dont il avait enlevé ce qui ne leur appartenait pas. Leur retirant toute chance d'être écoutés, regardés, ressentis. Le XXe siècle ne verra plus de la même façon le processus créatif, et la composition.<sup>20</sup> Mais pour Duchamp "l'art est la seule forme d'activité par laquelle l'homme en tant que tel se manifeste comme véritable individu. Par elle seule il peut dépasser le stade animal parce que l'art est un débouché sur des régions où ne dominent ni le temps, ni l'espace".<sup>21</sup> Nous avons donc besoin d'"aiguiser l'ouïe (forme de torture)"<sup>22</sup> et d'un "intermédiaire / Mise à nu – ("en forme" de piano) – les 3 fracas –".<sup>23</sup>

4. On pense que de la même période (de 1913 jusqu'à 1920, d'après Arturo Schwarz) date *Sculpture Musicale* ("Sons durant et partant de différents points et formant une sculpture sonore qui dure"),<sup>24</sup> exemple de ce qu'on désignera plus tard par de multiples expressions : musique sans notes, instructions pour une pièce, "notation" verbale, etc. Ce sont juste des indications verbales visant à créer une sculpture sonore (jouée par John Cage).

Mais, qu'a-t-il écrit, Duchamp, sur ce bout de papier ?

Une sculpture musicale, sonore qui nous dit que des sons aléatoires, libres, en eux-mêmes infinis, partant ou venant de sources différentes, mis

---

<sup>19</sup> *Erratum Musical* fut publiquement joué pour la première fois par l'artiste Dada Marguerite Buffet, à la *Manifestation of Dada* le 27 Mars 1920. Le public a réagi avec une grande hostilité.

<sup>20</sup> Voir les travaux de John Cage, Morton Feldman, Cornélius Cardew et les audio-installations et l'art sonore d'aujourd'hui.

<sup>21</sup> Cf. ETP, 104.

<sup>22</sup> DDS, 156.

<sup>23</sup> Notes, 39.

<sup>24</sup> DDS, 47.



en résonnance les uns avec les autres, créent quelque chose qui dure, une forme d'air, des ondes qui ensemble sculptent des sonorités. "Sculpture originale", mouvante, de voyage, d'adresse, etc. Des choses de hasard, musicales, des *erratum*-partitions, qui transportent des "inscriptions", des sortes d'"empreintes en mémoire", des "notes marginales" à "figurer sculpturalement",<sup>25</sup> dans une "réunion indécise",<sup>26</sup> selon une espèce de langage secret. Ce sont des objets rares, "jeux de mots" et recherches sonores qui durent – comme un son d'une touche dure, puisqu'elle a été jouée il y a déjà un certain temps, ayant laissé le pied appuyé sur la pédale, ou comme dure le bruit du "sifflotement (dans la marche) par frottement de 2 jambes [qui] est une séparation infra mince signalée par le son (ce n'est pas ? un son infra mince)".<sup>27</sup> Des raretés qui ne durent peut-être qu'"une seconde d'intervalle",<sup>28</sup> et qui donnent à voir ce qu'il y a de nouveau dans la chose et qui n'avait pas été entendu auparavant, "à chaque fraction de la durée (?) se reproduisent *toutes les fractions futures et antérieures* – toutes ces fractions passées et futures coexistent donc dans un présent qui n'est déjà plus ce qu'on appelle ordinairement l'instant présent, mais une sorte de présent à étendues multiples –".<sup>29</sup>

Dans cette fraction qui dure, des ondes musicales résonnent et se propagent en se transformant et en s'auto-régénérant. Elles durent, se conservent et existent parce que, d'une certaine façon, elles se corrigent (*erratum*) par une "nécessité de la continuité idéale".<sup>30</sup> Les "sculptures sonores", les phrases musicales, durent et se reposent pour "gagner du temps"<sup>31</sup> et être clairement écoutées.

Comment expliquer "un *possible* du Repos qui se développe"<sup>32</sup> et qui se transforme ? En présentant ou en fabriquant un repos sculpté en mots sonores et ordinaires :

---

<sup>25</sup> DDS, 57.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 41.

<sup>27</sup> Notes, 22.

<sup>28</sup> *Ibidem.*

<sup>29</sup> Notes, 84.

<sup>30</sup> DDS, 48.

<sup>31</sup> Notes, 46.

<sup>32</sup> Cf. Gil et Godinho, *O Humor e a Lógica dos Objectos de Duchamp*.

[...] en termes ni techniques ni poétiques : trouver la vulgarité *indispensable* telle qu'elle perde sa teinte vulgaire

1. Emploi de mots vulgaires / éviter les mots métaphoriques ou généraux (...)
2. Idée prédominante et langage seulement comme son instrument (de précision)

a - *Idée elle-même de précision*

et b. langage transparente.<sup>33</sup>

En expérimentant un alphabet musical et de nouvelles empreintes, on produit “une ouverture vers d'autres paysages”, on découvre que la matière grise se libère. Depuis la couleur pâle et l'atmosphère évanescence de *Sonate*, jusqu'au son infime qui dure dans *À bruit secret*, on opère une rupture bien précise et on crée de la musique capable de transformer les petites énergies gaspillées, en imprimant un nouveau plan musical. Le “même” se transforme en son contraire sans qu'on ait à décider s'il s'agit encore du même ou déjà d'un autre. Passage (qu'on verra dans *Passage de la vierge à la mariée* (1912) et surtout dans *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923) – un “même” qui est un “non-sens [...] ouvrant vers d'autres directions” au dire de Duchamp lui-même...) donc, ou ouverture infime, inframine, qui définit clairement et précisément un repos de l'audition, de la vision, de l'odeur, du toucher, etc. On aiguise la sensation, ce qui permet au sculpteur/artiste/Duchamp d'arriver au *ready-made*.

Imprimer la matière libère. C'est imprimer dans une langue nouvelle et secrète le mouvement qu'un corps transmet à un autre corps, imprimer dans l'esprit, dans l'imagination; c'est imprimer chaque geste (“cette expérience fut faite en 1913 pour emprisonner et conserver des formes obtenues par le hasard, par *mon* hasard”),<sup>34</sup> dans un libre jeu, avec un matériau complexe qui se trouve dans un bruit inconnu, ou dans le bruit de la roue de bicyclette qui tourne sur un tabouret. Imprimer pour développer et propager des rapports nouveaux, des dissonances et des consonnances, ensemble et séparées, côte à côte, jusqu'à ce qu'on arrive à “une espèce de rendez-vous”, comme c'est le cas quand nous “arrivons” à *À bruit secret*.

---

<sup>33</sup> Notes, 50.

<sup>34</sup> DDS, 225.

5. En 1916, Duchamp “inscrit” *À bruit secret*, comme on fait pour un *ready-made*. À son propos, il dira :

Tel est le titre de ce *ready-made aidé* : une pelote de ficelle entre deux plaques de cuivre réunies par quatre longs boulons. A l’intérieur de la pelote de ficelle, Walter Arensberg ajouta secrètement un petit objet qui produit un bruit quand on le secoue. Et à ce jour je ne sais ce dont il s’agit, pas plus que personne d’ailleurs. Sur les plaques de cuivre, j’inscrivis trois courtes phrases dans lesquelles des lettres manquaient çà et là comme une enseigne au néon lorsqu’une lettre n’est pas allumée et rend le mot inintelligible.<sup>35</sup>

En conciliant l’inconciliable il introduit à nouveau le hasard. C’est une action unique, la sculpture est rare, elle s’autorégénérera, le geste vaut par lui-même, on répète les mots incompréhensibles inscrits sur les deux faces du cube, afin d’éviter la répétition. Pour qu’il n’y ait ni habitudes, ni goût, ni audition ni vision rétinienne, on retirera des lettres, on créera des intervalles, des sens et des non-sens. Sans “musicianité”, les sons et les bruits isolés resteront à jamais secrets, étant cachés dans des mots inintelligibles. Duchamp ne voudra jamais savoir ce qui se trouve à l’intérieur. Encore une fois une espèce de réparation, de correction, *erratum*, *restitution* jamais *ad integram* d’une musique-bruit accompagnée de mots. Un autre corps nouveau et un autre instrument (verbal, abstrait, idéale), lesquels exigent une nouvelle oreille musicale, précise et “froide”. Encore une fois des manifestations de forces réunies (*Grand Verre* et *Étant donnés*) qui brisent “les canons” et qui élargissent les manières de faire et de créer.

Tout cela afin de parvenir à autre chose, à une invention qui ne s’explique pas, qui n’est inscrite nulle part (Duchamp dira que ses objets n’ont pas de place dans le monde de l’art), qui n’est ni visuelle ni cérébrale, mais toute-faite, de façon claire et transparente. Devenu maintenant bruit secret, méconnaissable, métallique, qui ne se produit que si on décide de saisir l’objet. Boîte à musique, caisse de résonance d’“objet trouvé”, “mis à nu”, “TIRELIRE (OU CONSERVES)”.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> DDS, 226.

<sup>36</sup> DDS, 49.



espace nouveaux (“réduire, réduire, réduire, était mon obsession”).<sup>42</sup> Et il fallait le faire “en brûlant toute esthétique”.

Parvenir au vide, en suspendant les mots, les sons et les couleurs et en les libérant de tout résidu, voilà qui lui permit d’arriver à une certaine surdité – “Musique en creux”,<sup>43</sup> à une certaine inopacité, comme on peut le voir dans la deuxième étude pour la *Mariée* :

Supposant plusieurs couleurs - sources lumineuses (de cet ordre) exposées en même temps le rapport optique de ces différentes sources colorantes (...) *il y a une certaine inopacité, une certaine considération froide, ce colorant n’affectant que des yeux imaginaires.*<sup>44</sup>

D’autres organes et d’autres corps seront donc nécessaires pour atteindre à cette vie libre de “respirateur”, plutôt qu’“artiste” qui peut maintenir l’équilibre de “l’homme absolument décortiqué” que Duchamp prétend être. Bien sûr, Duchamp n’est pas étranger aux instruments de mesure et de précision qu’Étienne Jules Marey, au milieu du XIXe siècle, (inventeur, photographe, savant très admiré par Duchamp qui l’a connu et qu’il cite), développa, car on trouve des indications de cette influence :

[...] quand l’œil cesse de voir, l’oreille d’entendre, et le tact de sentir, ou bien quand nos sens nous donnent des apparences trompeuses, les appareils inscripteurs sont comme des sens nouveaux d’une précision étonnante. Ils mesurent les infiniment petits du temps, les mouvements les plus rapides et les plus faibles, les moindres variations des forces ne peuvent leur échapper. Ils pénètrent l’intime fonction des organes.<sup>45</sup>

Quel genre de musique Duchamp composait-il ?

Il composa avec le hasard et avec des sons, des mots, des couleurs, des nombres, des choses semblables, des figures quelconques, de nouvelles relations – abstraites – “c’est-à-dire qui n’aient pas de référence

---

<sup>42</sup> DDS, 171.

<sup>43</sup> Notes, 146.

<sup>44</sup> DDS, 118.

<sup>45</sup> Cité par Munot et Nève dans *Une introduction à la phonologie*, 20.

concrète”. Mais les sons premiers (qui “ont la même possibilité” de transport), inaudibles et méconnaissables, sont à même de générer des partitions, des énoncés, des phrases, des *ready-made*, qui sont des inscriptions “mouvantes” laissant une impression (“empreinte”) dans l’instant présent qui coïncide et coexiste avec le passé et le futur.

[...] Le verre en fin de compte n’est pas fait pour être regardé (avec des yeux ‘esthétiques’) ; il devait être accompagné d’un texte de ‘littérature’ aussi amorphe que possible qui ne prit jamais forme ; et les deux éléments verre pour les yeux, texte pour l’oreille et l’entendement devaient se compléter et surtout s’empêcher l’un l’autre de prendre une forme esthétique-plastique ou littéraire.<sup>46</sup>

Bref, quelque chose comme un *ready-made* total.

### **Bibliographie:**

- Cage, John. *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*. Paris : L’Herne, 2002.
- Duchamp, Marcel. *Duchamp du signe. Écrits*. M. Sanouillet e E. Peterson (eds.), Paris : Flammarion, 1975.
- . *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*. Paris : Belfond, 1997.
- . *Notes*. Paris : Champs Flammarion, 1999.
- Gil, José e Godinho, Ana. *O Humor e a Lógica dos Objectos de Duchamp*. Lisboa: Relógio D’Água, 2011.
- La Revue Musicale* Volume 7. Numéro 16-17. 15 août 1907.
- Lebel, Robert. “Marcel Duchamp, Maintenant et Ici,” *L’Oeil*, n.º 149 (Mai 1967), pp. 18-23.
- Munot, Ph. et Nève, F-X. *Une introduction à la phonologie*. Liège : Éditions du CEFAL, 2002.
- Verlaine. *Œuvres poétiques complètes*. Paris : Gallimard, “La Pléiade”, 1977.

---

<sup>46</sup> DDS, 34.