

Pascal GOBLOT

La Légende du Grand Verre

INTRODUCTION

Le texte ci-dessous rassemble trois extraits du scénario *La Légende du «Grand Verre»*, film de long-métrage en préparation de Pascal Goblot.

On y découvre le riche collectionneur Charles Wilson ; Samuel Tower, artisan à qui Wilson a commandé la fabrication d'une réplique du *Grand Verre* ; Nicholas Bates, éminent exégète de l'œuvre de Duchamp, qui a servi d'intermédiaire entre les deux hommes ; et enfin Laura, témoin de cette histoire.

Les propos tenus ici n'engagent que leurs auteurs, c'est-à-dire les personnages de la fiction. La théorie esquissée par Samuel Tower n'est pas nécessairement celle de l'auteur du scénario. Celui-ci la considère avec intérêt, comme

Int. Philadelphia Museum of Art, salle du Grand Verre) – jour

John¹ est assis sur son banc, indifférent. C'est la fin de l'après-midi. Le soleil rasant pénètre par l'ouverture de la façade Ouest. Samuel Tower met la main devant ses yeux. Il est ébloui. Le Grand Verre est là, illuminé à contre-jour. Fondu au blanc.

Ext. Rue New York (Brooklyn) – jour

Une voiture avec chauffeur est stationnée au pied d'un immeuble.

Int. Atelier Samuel Tower – jour

De grandes photos sont accrochées sur une corde à linge. Elles montrent divers angles de l'atelier de Duchamp à New York, le Grand Verre intact lors d'une exposition, brisé dans différentes situations, puis à Philadelphie lors de son installation, enfin les répliques de Londres et de Stockholm². Sur l'une de ces photos, on voit Duchamp jouant aux échecs avec une femme nue. Sur la table, la Boîte verte est ouverte. Une roue de bicyclette traîne dans un coin. Le verre repose et se couvre de poussière. Trois cônes sont déjà vernis³.

une hypothèse parmi d'autres, ni plus ni moins intéressante que la plupart des théories qui circulent sur le *Grand Verre*, le principe étant que la valeur d'une interprétation repose sur l'élégance de sa mise en scène et sur le fait qu'elle n'est pas contredite par la réalité.

Contrairement aux personnages de la fiction, l'auteur du scénario n'est pas à la recherche d'une vérité du *Grand Verre*, mais tente de décrire la quête de cette inexistante vérité.

On pourrait dire que les extraits ci-dessous ne contiennent ni erreurs, ni trop d'inexactitudes. Les notes qui accompagnent le dialogue ne comportent en revanche que des informations vraies et indiscutables.

Tower recouvre une zone du verre d'une feuille d'argent⁴. Il est en grande discussion avec Charles Wilson.

Samuel Tower

Toutes les œuvres fonctionnent les unes avec les autres. Les ready-mades, le *Grand Verre*, les jeux de mots, il faut trouver le bon assemblage...⁵ (*Il montre la Boîte-en-valise.*)

Charles Wilson

Vous croyez que c'est pour ça qu'il tenait à ce que ses œuvres restent ensemble, comme à Philadelphie... ou dans cette *Boîte* ?

Samuel Tower

Oui. Duchamp a eu deux mécènes importants, les Arensberg qui ont financé le *Grand Verre*, et Katherine Dreier. En 1921, les Arensberg partent en Californie. Ils vendent le *Grand Verre* à Dreier. Elle était déjà la propriétaire d'autres œuvres majeures de Duchamp : sa dernière toile peinte, *Tu m'*, de 1918, l'esquisse en verre des *Témoins oculistes* qu'il fait à Buenos Aires, et les 3 *Stoppages étalon*. Pendant quasiment trente ans, ces quatre œuvres sont restées ensemble, cela devait revêtir pour Duchamp une signification particulière⁶.

(Quelques séquences plus tard.)

Int. Salle de montage

Une archive est diffusée sur un écran.

Intervieweuse de la BBC⁷

Vous avez attaqué ce que vous appelez le peinture «rétinienne». Pouvez-vous définir cela ?

Marcel Duchamp

Oui, naturellement. Depuis Courbet, tout a été rétinien, c'est-à-dire que vous regardez un tableau pour ce que vous voyez, ce qui parvient sur votre rétine, vous comprenez ? Vous n'y ajoutez rien d'intellectuel, rien d'autre que le visuel n'est en jeu... je veux dire le côté visuel de la peinture. [...] Vous devez regarder et enregistrer ce que vos yeux vont voir ; c'est pourquoi j'appelle cela «rétinien». Depuis Courbet, tous les impressionnistes ont été rétiniens, tous les fauvistes ont été rétiniens, les cubistes ont été rétiniens. D'accord, les surréalistes ont un peu changé ça, et Dada aussi, en disant : «Pourquoi devrions-nous seulement nous intéresser au côté visuel de la peinture ? Il pourrait y avoir autre chose...»

Int. Atelier Samuel Tower – petit matin

Tower dort, affalé sur un fauteuil. Un rayon de soleil matinal pénètre dans l'atelier. Il se reflète sur les Témoins oculistes dans le panneau inférieur, traverse la loupe de À regarder d'un œil..., le petit verre de Buenos Aires, pour rebondir sur une bouteille vide posée sur porte-bouteille. L'éclat de soleil tombe sur la paupière de Tower. Il cligne des yeux. Il se réveille, ébloui. Il met la main devant ses yeux et regarde la bouteille. Une goutte chute du goulot et tombant par terre produit un petit arc-en-ciel. Tower regarde la goutte, la bouteille, le petit verre... Son regard reconstitue machinalement le trajet du rayon de soleil. Au fur et à mesure, l'œil de Tower devient plus intense. Il se redresse d'un bond et se précipite vers Tu m'. La main lui désigne le goupillon à bouteille, planté au milieu de la toile. Il se retourne précipitamment pour fouiller dans une pile de livres anciens. Il sort un ouvrage relié, c'est un traité d'ophtalmologie par Wecker et Masselon⁸. Son regard se fixe et se fige.

Ext. Esplanade de Philadelphie – jour

Les Rocky Runners⁹ montent et descendent les marches. Tower passe.

Int. Philadelphia Museum of Art, couloir des archives – jour

Tower suit la conservatrice dans un couloir.

Int. Philadelphia Museum of Art, département des archives

Dans une petite pièce sans fenêtre, Tower consulte des documents dans des emboîtages verts. De l'un d'eux, il sort une charte d'oculiste. Il l'examine avec soin. Gros plan du nom des fabricants de la charte : Wecker et Masselon.

Int. Atelier Samuel Tower – jour

Le panneau supérieur du Grand Verre est monté sur son support et Tower bascule le panneau inférieur. Il reste encore de la matière argentée autour des Témoins oculistes. Tu m' est accroché au mur. La plupart des travaux préparatoires au Grand Verre sont disposés dans l'atelier. Une bouteille d'alcool est sur la table, une autre – vide – est plantée sur le porte-bouteille. Bates est assis dans un fauteuil. Il lit un journal. Tower se redresse. Bates replie son journal.

Nicholas Bates

Vous m'avez demandé de venir. (*Tower referme la porte et se dirige vers le Grand Verre, quasiment achevé.*)

Samuel Tower

Oui. J'ai beaucoup repensé à votre théorie sur la famille. Je pense que ce n'est pas complètement vrai. Je crois qu'il y a autre chose, de bien plus important...

Nicholas Bates

Comment cela ?

Samuel Tower

Certains spécialistes ont déjà remarqué que «gaz», pouvait renvoyer à *to gaze* (regarder) ou encore *Geist*, en allemand, qui veut dire «esprit». En tout cas, le Gaz d'éclairage pourrait être un rayon lumineux ou un regard qui circule. D'abord les 3 *Stoppages étalon*, puis les *Tamis*. Ils reprennent très exactement le schéma de

la diffraction lumineuse de Fresnel. (*Tower sort un schéma d'optique ressemblant au dessin que font les Tamis associés à la barre verticale de la Broyeuse de chocolat*¹⁰. *Il le tend à Bates.*)

Nicholas Bates

C'est connu tout ça... Jean Suquet¹¹ et même Herbert Molderings¹² ne sont pas très loin de cette hypothèse.

Samuel Tower

Je sais. Mais regardez où tout cela finit : au cercle des *Témoins oculistes*. (*Il cherche dans son atelier un petit panneau de verre, première esquisse des Témoins oculistes.*) Duchamp en fait la première esquisse à Buenos Aires en 1918.

Nicholas Bates

L'original est au MoMA, son titre complet est *À regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure*¹³.

Samuel Tower

Mais cette réplique est tout à fait exacte, les brisures en moins... (*Il la compare aux Témoins oculistes du Grand Verre.*) C'est un peu différent, n'est-ce pas? Surtout cette loupe, entourée de cercles concentriques¹⁴. (*Bates prend le panneau de verre, Tower se dirige vers les photos du studio de Duchamp.*) À Buenos Aires, Duchamp a des chartes d'ophtalmologie, que l'on voit là... ou là... Celle-là est signée Wecker et Masselon, deux ophtalmologistes français de la fin du XIX^e siècle¹⁵. (*Il prend le traité d'ophtalmologie de Wecker et Masselon.*) Ils étaient les plus gros éditeurs de chartes pour mesurer l'acuité visuelle et détecter les maladies des yeux. (*Il tend le livre à Bates.*) Vous voyez? Des suites de lettres, une partition musicale, et même... ce nuancier de couleurs! (*Bates prend le livre et le regarde, fasciné*¹⁶.)

Nicholas Bates

C'est le nuancier de couleurs de *Tu m'*?

Samuel Tower

Oui, vous pouvez vérifier. (*Bates approche le livre de la réplique de Tu m'.*)

Nicholas Bates

À quoi sert cette charte?

Samuel Tower

Vous ne devinez pas?

Nicholas Bates

Non...

Samuel Tower

À diagnostiquer les daltoniens¹⁷!

Nicholas Bates

Incroyable...

Samuel Tower

Il s'amuse, n'est-ce pas? Ce nuancier, on le retrouve aussi sur les barreaux du lit de *Apolinère Enameled*. Mais uniquement dans l'original et la série d'Arturo Schwarz, parce que dans la *Boîte-en-valise*, l'image est en noir et blanc, mais les barreaux ont les trois couleurs primaires¹⁸. Le spectre lumineux est rétabli! (*Tower compare les couleurs de la reproduction de la Boîte-en-valise à celle d'une photo de l'original.*)

Nicholas Bates

Quand avez-vous découvert tout cela?

Samuel Tower

À force de gratter du verre, ou d'attendre que la poussière tombe... Mais surtout j'ai trouvé ça... (*Tower prend un coffret en bois et le tend à Bates.*)

Samuel Tower

Ouvrez-le! (*Bates ouvre le coffret. Il en sort un disque monté sur un manche. Des cercles concentriques noirs et blancs entourent une loupe de verre.*)

Nicholas Bates

Qu'est-ce que c'est?

Samuel Tower

Cela s'appelle un disque de Placido¹⁹.

Nicholas Bates

À quoi ça sert?

Samuel Tower

Ça sert à détecter une infection de la rétine. On le prend comme ça et on regarde les cercles dans l'œil du patient, «de l'autre côté du disque» (*Tower insiste sur cette phrase.*) Comme ceci... (*Il regarde l'œil de Bates. Les cercles concentriques se reflètent dans l'iris.*)

Samuel Tower

Regardez par vous-même. (*Il donne le disque à Bates et ouvre l'œil. Bates hésite, puis regarde dans le disque de Placido.*)

Nicholas Bates

(*Pour lui-même*) C'est exactement ça. Comme sur le petit verre de Buenos Aires. (*Il recule, regarde le disque puis ausculte à nouveau l'œil de Tower. Les cercles concentriques se reflètent également dans l'œil de Tower. Cela donne une image déformée des cercles par la rotondité de la pupille.*)

Nicholas Bates

(*Très excité*) Vous vous rendez compte? (*Il se dirige vers la Boîte-en-valise, en sort des reproductions.*) La *Rotative demi-sphère*, *Rotative plaques verre*... les *Rotoreliefs*... Tous les travaux d'optique ultérieurs de Duchamp reprennent exactement ce motif. (*Tower sourit.*)

Samuel Tower

Mais il y a mieux... En fouillant dans les notes, j'ai pu reconstituer le processus d'élaboration de tout l'espace célibataire. Il y a un élément qui manque, que Duchamp prévoit de mettre à différents endroits. (*Tower montre sur les notes.*) C'est une bouteille. Une bouteille de *Bénédictine* (*il désigne la bouteille de marque sur la table*), comme celle-là pour faire avancer et reculer le Chariot, une bouteille dans le Collecteur du gaz, ici, dans la zone des *9 Moules mâlic*...²⁰ (*Il prend la bouteille sur le porte-bouteille.*)

Nicholas Bates

(*Enthousiaste*) Il y a aussi le *Porte-bouteille* et sur *Tu m'*, encore, l'ombre du tire bouchon et le goupillon... qui sort de la toile. C'est connu, ça ne vaut pas ceci... (*Il brandit le disque de Placido.*)

Samuel Tower

À chaque fois la bouteille est là, mais seulement en négatif. Regardez le *Porte-bouteille* par dessus. (*Bates se penche, les anneaux et les pointes du Porte-bouteille s'alignent en un ensemble de cercles concentriques et de traits, identiques aux ellipses des Témoins oculistes*²¹.)

Nicholas Bates

Les *Témoins oculistes*! (*Tower pose sur la table des clichés déformés du Porte-bouteille qui donnent la forme des Témoins oculistes. Il monte sur un tabouret et commence à décrocher Tu m'.*)

Samuel Tower

Vous pouvez m'aider à le décrocher, s'il vous plaît? (*Tower et Bates décrochent Tu m'.*)

Nicholas Bates

Où voulez-vous le mettre?

Samuel Tower

Là... ici... il faut le tourner... voilà... comme ça! (*Tu m' est posé sur un escabeau, contre le mur, basculé à 90 degrés.*)

Samuel Tower

Ulf Linde a déjà remarqué que dans *Tu m'*, les ombres formaient le dessin du Soigneur de gravité, si on relie la pointe du tire-bouchon au porte-chapeaux, comme semble indiquer la main²². Ça laisserait supposer qu'il faille le placer au-dessus de la ligne d'horizon, pour le voir dans la transparence du verre. Venez voir. (*Bates et Tower retournent de l'autre côté du Grand Verre, Tu m' se met dans la transparence à la place du Soigneur de gravité, entre l'horizon et la Voie lactée.*)

Samuel Tower

Mais je ne crois pas à cette disposition. Toutes les ombres convergent vers un seul endroit, désigné par la main, le goupillon qui sort de la déchirure en trompe-l'œil. (*Il retourne vers Tu m' et dépose la toile par terre, toujours à 90 degrés.*)

Samuel Tower

En revanche, comme ceci, ça doit faire autre chose...

Nicholas Bates

Oui, la main désigne le franchissement de l'horizon... Le point de fuite du tableau tombe exactement sur la ligne... (*Bates se fige; il écarquille les yeux.*) Et le goupillon s'aligne avec le petit cercle des *Témoins*!

Samuel Tower

Cette bouteille... se lave avec un goupillon, se sèche sur un porte-bouteille, et finalement, est un œil! (*Tout en parlant Tower enfile la bouteille sur le goupillon de Tu m', la pose sur le Porte-bouteille, la reprend et revient vers Bates. Il lui tend la bouteille.*) Regardez dedans, que voyez-vous? (*Gros plan de l'intérieur, sur le cul de la bouteille.*)

Nicholas Bates

Une loupe! (*Tower éloigne le bras de Bates. Gros plan sur le goulot net.*)

Samuel Tower

Et là?

Nicholas Bates

Le petit cercle...

Samuel Tower

Exact! (*Tower tourne le dos à Bates et se met devant le Grand Verre.*)



Marcel Duchamp: Étude d'un disque avec spirales qui ressemble à ceux figurant dans *Anémic Cinéma* (1925-26), 1923 ou plus tard. Musée des Beaux-Arts, Rouen. En gouache avec traits de crayons et trous de compas sur papier blanc découpé de 50 x 52,8 cm avec le chiffre 3 inscrit au crayon en haut et en bas, ce dessin optique n'est pas répertorié dans le catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste. Acquis avec deux autres études similaires par le Musée des Beaux-Arts de Rouen en 2001, ils ont appartenu à Yvonne Lignières (née Bon), l'ancienne épouse de Raymond Duchamp-Villon. Son frère Jacques Bon en hérita, puis XXXX Mounier par la suite, qui les transmit à son fils Alain.

Photo: Catherine Lancien et Carole Loisel, © Musées de la Ville de Rouen.

Samuel Tower

Voilà donc ce que j'ai trouvé: ce qui manque pour faire fonctionner le *Grand Verre*, c'est un œil, celui du regard, et cet œil, c'est une bouteille... (Pour lui-même) D'ailleurs en français... bouteille... bout / œil... (Bates regarde alternativement la nuque de Tower et la bouteille qu'il a dans la main.)

Nicholas Bates

En avez-vous parlé à quelqu'un ?

Samuel Tower

(Toujours de dos) À qui voulez-vous que j'en parle ? Qui cela peut-il intéresser ? à part vous... et peut-être Wilson... (Bates tient la bouteille par le goulot comme une matraque et s'avance. Tower se retourne. Bates passe la bouteille dans l'autre main et la pose sur la table.)

Nicholas Bates

Ne lui en parlez pas tout de suite. Attendez le jour où vous lui livrez le *Grand Verre*. Vous lui expliquerez tout ça. Ce sera bien plus pertinent. (Tower se retourne

vers le *Grand Verre*. Bates vient se placer à côté de lui. Ils regardent le *Pendu femelle*.)

Samuel Tower

Vous avez sans doute raison. (L'atelier est plongé dans la demi-obscurité, le soir est tombé pendant la scène. Fondu au noir.)

(Quelques séquences plus tard.)

Int. Philadelphia Museum of Art, salle Duchamp - jour

Les rares ready-mades originaux, dans la vitrine du Philadelphia Museum of Art. Laura est assise sur le banc, à côté de John. Ils regardent le *Grand Verre*.

Laura

L'histoire pourrait s'arrêter là. Peut-être Samuel avait-il trouvé la solution, ou au moins une réponse satisfaisante. Quelqu'un d'autre s'était approprié sa découverte, mais après tout, l'essentiel n'était-il pas que la vérité sorte ? Qu'on sache désormais que la bouteille était l'œil des célibataires... Samuel en avait encore trouvé une preuve supplémentaire. En 1945, Duchamp avait fait la couverture d'un numéro spécial du magazine *View*. (Laura sort le magazine de son sac et le tient dans ses mains.) L'étiquette de la bouteille est une page du carnet militaire de Duchamp. La bouteille... le mot *view*... tout était sous nos yeux depuis cinquante ans... Et dans cinquante ans encore, qui se soucierait du nom de la personne qui avait trouvé ça²³ ? Samuel Tower ? Nicholas Bates ? Quelle importance ? Moi je savais. Je peux témoigner. J'étais là. Attaquer Bates ? Samuel savait bien qui gagnerait. Non, le plus sage était de faire ce qu'avait fait Samuel. (Fondu enchaîné.)

Pascal Goblot presents three excerpts from the screenplay of *La Légende du "Grand Verre,"* a feature-length film on which he is currently working. His cast of characters includes the wealthy collector Charles Wilson; Samuel Tower, a craftsman who Wilson has commissioned to build a replica of the Large Glass; Nicholas Bates, an eminent authority on the work of Marcel Duchamp who serves as an intermediary between the two men; and Laura, eyewitness to their intellectual exchanges. Weaving fact with fiction, Goblot offers several intriguing hypotheses concerning Duchamp's magnum opus and certain related artworks.





2a



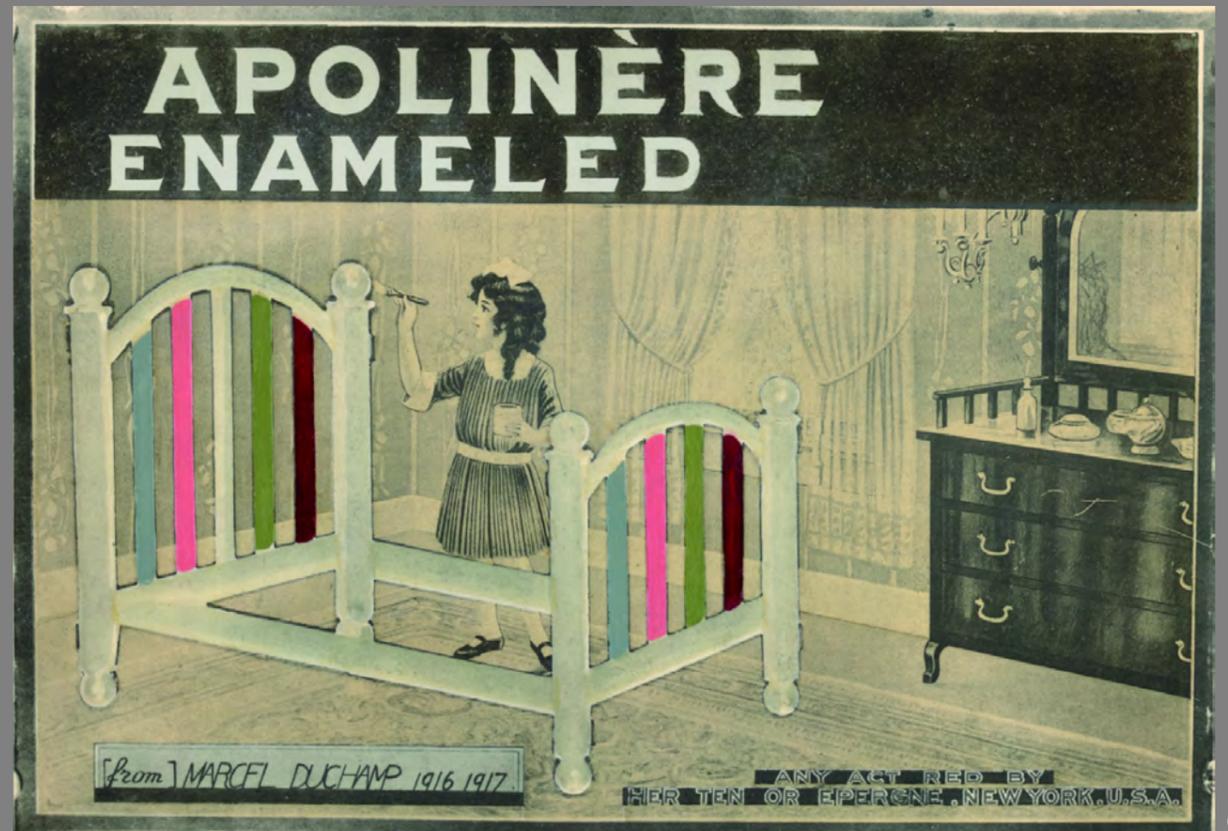
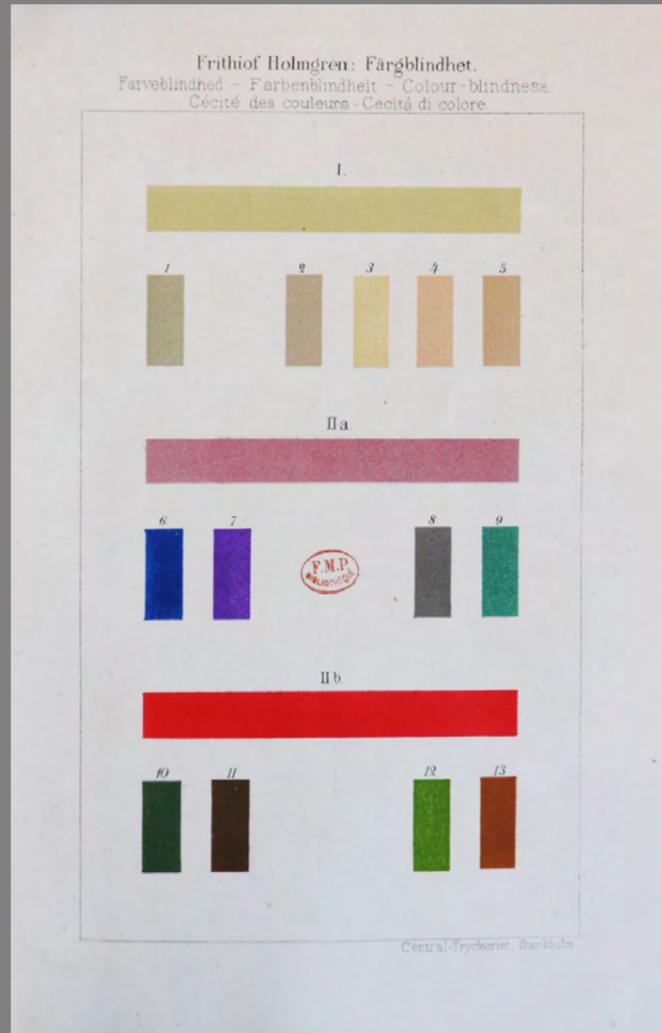
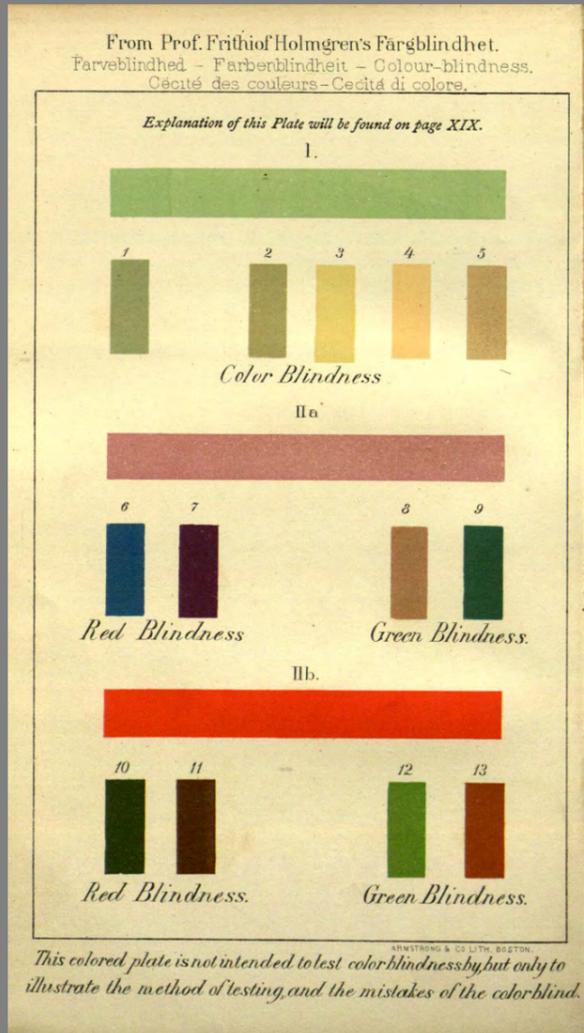
2c



2b



2d

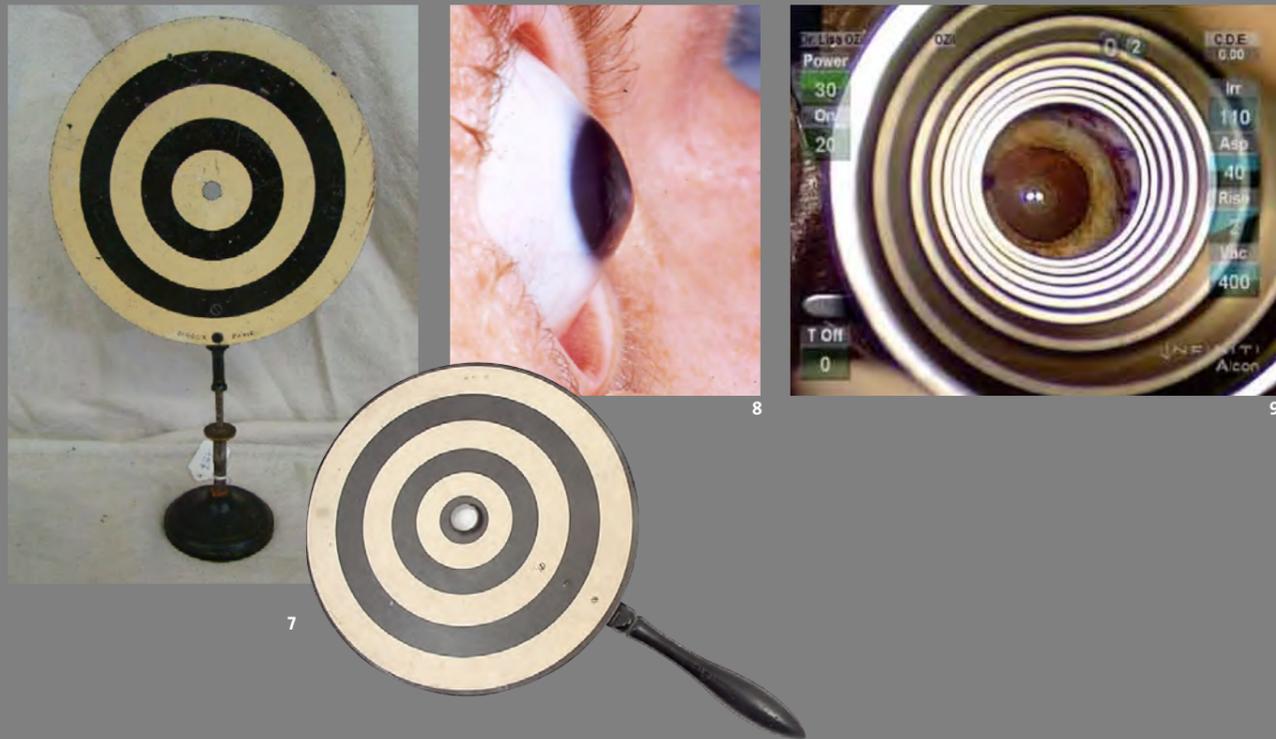


3

4

5

6



1 Marcel Duchamp : *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, en miniature, vers 1940. Yale University Art Gallery, New Haven (Connecticut), anciennement dans la collection de Katherine S. Dreier. Cette reproduction sur celluloid en phototypie colorée à la main fut confectionnée en vue de faire partie de la *Boîte-en-valise* (1935–41).

2 Man Ray : Quatre vues du bureau-bibliothèque de Katherine S. Dreier, 88 Central Park West, New York, mars–avril 1927. Fonds Man Ray, Cabinet de la photographie, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Man Ray photographia l'appartement de Dreier alors qu'il se trouvait à New York à l'occasion de la première de son film *Emak Bakia* (1926) et de son exposition personnelle *Recent Paintings and Photographic Compositions by Man Ray* (février–26 mars 1927) à la Daniel Gallery. Man Ray écrivait à Dreier le 28 avril 1927 : « Je suis de retour ; une grande quantité de travail s'est accumulée en mon absence, et je n'ai réussi à faire que quelques agrandissements des vues de l'intérieur. Je vous fais parvenir des tirages de tous les clichés qui étaient viables [...]. J'en trouve un ou deux acceptables. » Le 23 juillet, il ajoutait : « J'ai eu de grandes difficultés avec les photos de votre intérieur ; elles étaient fortement surexposées en raison d'un nouveau projecteur que j'employais et pour obtenir quelque chose d'utilisable, j'ai dû faire les tirages sur un papier spécial. » Les œuvres d'art identifiables sur ces photographies comprennent : (a) et (c) *Tête de femme* (1906) de Pablo Picasso (au sol devant le piano), *Forces of Spring* (1922) de David Burliuk (accroché au mur du fond, à côté de la bibliothèque) et *Tu m'* (1918) de Marcel Duchamp (au-dessus de la bibliothèque) ; (b) *Le Violon*

(1914) de Georges Braque (à gauche au-dessus de la bibliothèque), *Blauer Kreis* (1922) de Vassily Kandinsky (au centre au-dessus de la bibliothèque), *Léda* (vers 1920) et *Petite fille française (Le Premier pas [III])* (vers 1914–18) de Constantin Brancusi (au sol) ; et (d) *Stonington Harbor* (1923) de Dreier (au-dessus de la cheminée), *Proun 19D* (vers 1922) de El Lissitzky (à droite au-dessus de la bibliothèque) et *The White Heron* (1918–20) de Joseph Stella (au sol devant la cheminée).

3 Frithiof Holmgren : Charte colorée du test de Holmgren pour diagnostiquer le daltonisme. Cette méthode de dépistage fut publiée pour la première fois à Uppsala en Suède dans *Om färgblindheten : i dess förhållande till jernvägstrafiken och sjöväsendet* (1877). Nous présentons les planches des traductions américaine (à gauche) et française (à droite) de cet ouvrage.

4 Jakob Stilling : Autre version de la charte de couleurs pour diagnostiquer le daltonisme publiée dans le second volume d'*Über das Sehen der Farbenblinden* (1880). Le rapport entre ces bandes de couleurs et celles qu'Yvonne Chastel a peintes pour Marcel Duchamp dans *Tu m'* (1918) est frappant.

5 Marcel Duchamp : *Apolinère Enameled*, 1916–17. Philadelphia Museum of Art, Philadelphie. La version originale montre les trois premiers barreaux du lit dans une gamme de couleurs perçues par un daltonien comme identiques au vert.

6 Marcel Duchamp : *Apolinère Enameled*, version imprimée de la *Boîte-en-valise*, 1935–41. Archives Marcel Duchamp, Villiers-sous-

Grez (Seine-et-Marne). Notez la différence chromatique. Pour cette reproduction Duchamp avait donné aux barreaux du lit les trois couleurs primaires : bleu, rouge, vert.

7 Deux kératoscopes, généralement connus sous la désignation de « disques de Placido ». Cet instrument d'ophtalmologie était utilisé jadis pour diagnostiquer le kératocône, une malformation de la cornée qui peut apparaître durant l'adolescence.

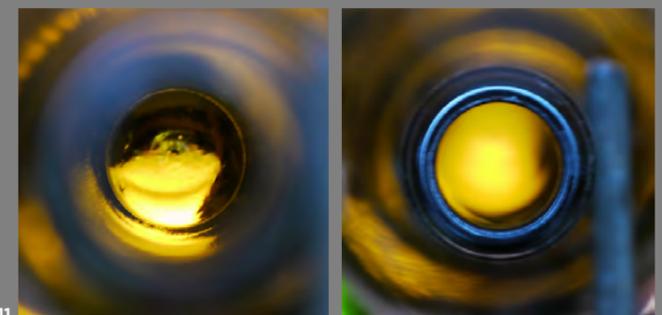
8-9 Yeux humains atteints du kératocône. Cette maladie dégénérative se traduit par une perte de la sphéricité de la cornée qui prend alors une forme conique. Elle peut susciter des distorsions majeures de la vision, conduisant à des images multiples, des stries et une hypersensibilité à la lumière.

10 Man Ray : Objets probablement photographiés à Paris dans son atelier, soit 31 bis rue Campagne Première, soit 8 rue du Val-de-Grâce, ou chez Marcel Duchamp à l'Hôtel Istria, 29 rue Campagne Première, 1923 ou plus tard. Fonds Man Ray, Cabinet de la photographie, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Dans cette image, numérisée directement à partir d'une plaque de verre brisée, on voit (de gauche à droite) : une casquette censée avoir appartenu à Marcel Duchamp et sur laquelle est imprimée la marque Sherwin-Williams Paints & Varnishes ; une autre étude par Duchamp d'un disque avec spirales qui ressemble à ceux figurant dans *Anémic Cinéma* (1925–26) et également d'un diamètre d'environ 50 cm et non répertoriée dans le catalogue raisonné de son œuvre ; la sculpture *By Itself I* (1918) de Man Ray ; une photo du verso de *À regarder*

der (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure (1918) de Duchamp, prise soit par lui-même, soit par Katherine S. Dreier ou Yvonne Chastel à Buenos Aires avant que l'œuvre soit brisée ; et un bocal en verre rempli de billes ressemblant à l'œuvre de Man Ray intitulée *New York ou Export Commodity* (1920, objet original perdu). En une occasion au moins, Man Ray attribua le titre *Follies of 1921* à cette photographie. Pour autant, les premières études de Duchamp pour ses disques avec spirales datent de 1923.

11 La vue à travers une bouteille de vin vide, depuis le goulot jusqu'au cul, fait apparaître – selon la mise au point – une loupe ou un cercle.

12 John (Hans) D. Schiff : *À regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure* (1918) de Marcel Duchamp sur le piano de la Chambre jaune chez Katherine S. Dreier, au Haven, West Redding (Connecticut), 17 septembre 1941. Marcel Duchamp Research Collection, Philadelphia Museum of Art Archives, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie. À la consternation de Duchamp, Dreier avait rebaptisé cette œuvre *Disturbed Balance*.

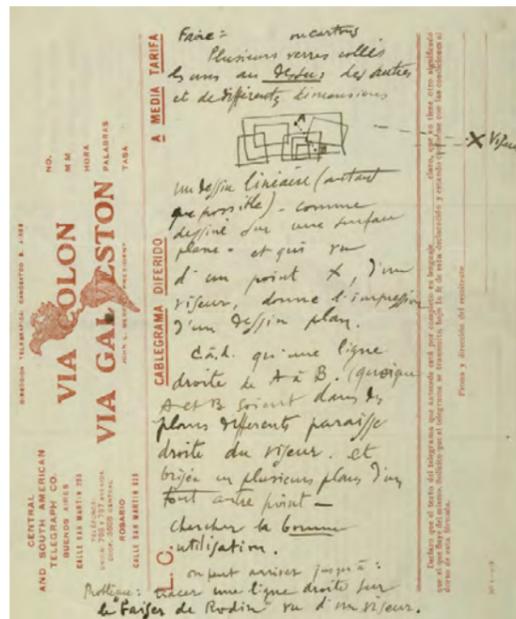




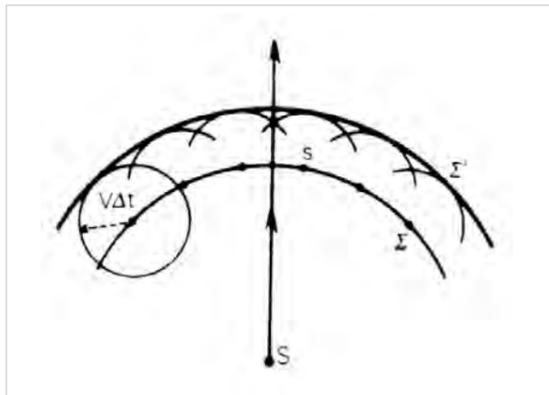
12

NOTES

1. John Wagner est le véritable gardien de la salle consacré à Marcel Duchamp au Philadelphia Museum of Art. Il est le personnage principal d'un précédent film *The Unknown Secret of Sylvester Stallone* (2008).
2. Il existe au total quatre répliques autorisées du *Grand Verre*. Deux ont été contresignées « pour copie conforme » au dos de la *Broyeuse de chocolat* par Duchamp : la réplique au Moderna Museet à Stockholm, faite par Ulf Linde en 1961 à l'occasion de l'exposition *Rörelse i konsten* (16 mai–3 septembre 1961) et celle qui est à la Tate Gallery à Londres, faite par Richard Hamilton en 1965 pour l'exposition *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp* (18 juin–31 juillet 1966). La première a été légèrement ébréchée en 1977 lors d'un prêt au Centre Georges Pompidou pour l'exposition *Marcel Duchamp* (31 janvier–2 mai) et ne circule plus ; le panneau inférieur de la deuxième a été refait en 1985, suite à un éclatement spontané du verre. Une troisième réplique, autorisée par Alexina, dite « Teeny », Duchamp, a été réalisée au Japon en 1980 pour l'exposition *Marcel Duchamp* (1^{er} août–6 septembre 1981) au Musée Seibu Takanawa à Karuizawa. Elle se trouve aujourd'hui au musée de l'Université de Tokyo. Enfin, Linde a fabriqué en 1991 une réplique spécialement destinée aux expositions temporaires. Cette dernière réplique a fait l'objet du film *Travelling Version* (2006).
3. Samuel Tower suit les indications de deux notes de la *Boîte verte* (1934) : « Élever de la poussière à sur des verres. Poussière de 4 mois, 6 mois, qu'on enferme ensuite dans un hermétique = Transparence / – Différences. chercher » et « Pour les tamis dans le verre – laisser tomber la poussière sur cette partie une poussière de 3 ou 4 mois et essuyer bien autour de façon à ce que cette poussière soit une sorte de couleur (pastel transparent.) Emploi du mica / Chercher aussi plusieurs couches de couleurs transparentes (avec du vernis prob') l'une au dessus de l'autre, le tout sur verre. / Mentionner la qualité de **poussière à l'envers** soit comme nom du métal ou autre. » Le personnage du film attend donc que la poussière tombe pour ensuite, à intervalle régulier, vernir les *Tamis* l'un après l'autre. Ce procédé permet de reproduire le dégradé d'opacité des *Tamis* sur le *Grand Verre*. Pour leur réplique respective, Hamilton et Linde n'ont pas procédé de la sorte. « Marcel raconte qu'il a élevé de la poussière pendant trois mois. Moi, je n'avais pas le temps de passer trois mois à élever de la poussière sur le verre... Mais j'ai mis le *Verre* avec le dessin sous mon lit, dans ma chambre où je vivais près de l'Université. J'avais un appartement à Londres, mais je vivais pour l'occasion dans une charmante pièce sale. Ainsi, la poussière s'élevait facilement sur mon *Verre* sous le lit. Particulièrement sous le lit, parce que vous avez toujours des trucs qui viennent avec la poussière... des poils pubiens... Ensuite il a été nécessaire de vernir. Mais j'ai réalisé, d'après la photo de Man Ray, *Élevage de poussière*, que l'image montre que Marcel a un peu triché. Il y a des marques de brosse. Il a bougé la poussière comme ça l'arrangeait. Mon élevage de poussière n'était pas entièrement satisfaisant parce c'était trop homogène. Alors j'ai pris un sac avec toute la poussière dedans, et je l'ai secoué au-dessus du panneau. J'ai pu un peu contrôler avec cette technique, en mettre un peu plus là ou là, comme j'avais pu le voir sur l'œuvre de Marcel » (entretien avec Richard Hamilton, juin 2005).
4. La technique pour obtenir les *Témoins oculistes* a une première fois été expérimentée par Duchamp sur *À regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure* (1918) à Buenos Aires. La surface du verre est d'abord recouverte d'une fine couche argentée par un miroitier, puis enlevée précisément à l'aide d'un grattoir, pour ne laisser que le dessin désiré. Hamilton a utilisé une autre technique pour la version de la Tate Gallery : « C'était un problème puisque la façon de faire de Marcel, c'était d'avoir l'argenté déposé, comme un miroir, sur le dos du *Verre*. Après il a dessiné les lignes au dos de l'argenté, puis il a gratté l'argent avec une lame de rasoir. Cela a dû prendre des mois, une fois le dessin fait, juste pour enlever l'argent. Je savais que je n'avais pas assez de temps. Marcel m'a raconté que Man Ray est venu dans son studio quand il travaillait dessus et qu'il a dit : "Je vais t'aider, ça va aller plus vite." Et Marcel lui a dit : "Non ! Non merci." Je peux imaginer Man Ray avec une lame de rasoir, il aurait facilement pu causer un désastre ! Et Marcel aurait recommencé. Alors j'ai dû trouver une autre solution, et celle que j'ai trouvée fut de faire un dessin et d'en faire une transparence, une photographie sur transparent de la même taille. J'ai exposé ça sur une sérigraphie, et j'ai mis la sérigraphie au dos du verre. Après avoir argenté le verre, j'ai mis du vernis, puis de l'acide, qui a enlevé le surplus d'argent immédiatement. Ainsi, je pouvais faire ça en quelques minutes, une fois que j'avais la sérigraphie. C'était une très bonne manière de faire ! Je pense que ça a un peu irrité Marcel parce qu'il a dit : "Richard est comme Man Ray, il essaie de faire les choses trop vite. Il prend la voie facile. J'ai pris la voie difficile." Mais il n'avait sans doute pas la même compréhension que moi de la sérigraphie. Alors que moi je l'utilisais pour imprimer depuis de nombreuses années » (entretien avec Richard Hamilton, septembre 2005). Sur l'image du *Grand Verre* intact, lors de l'*International Exhibition of Modern Art* (19 novembre 1926–10 janvier 1927) au Brooklyn Museum, on peut distinguer, sur les photos originales ainsi que sur celle publiée par Duchamp dans la *Boîte verte*, qu'il reste des traces de miroir non gratté. Il semblerait que ce laborieux travail ait fini par décourager Duchamp. Ces traces ont été enfin effacées, sans doute lors de la réparation du *Grand Verre* par Duchamp en juin et juillet 1936.
5. Tower se fonde sur la note 184 dans *Marcel Duchamp, Notes* (1980). L'une des hypothèses de Tower est que le *Grand Verre* fonctionne comme indiqué et que, selon qu'elles soient transparentes, sur verre, ou opaques, sur toile ou en volume, les autres œuvres s'agencent entre elles dans l'espace pour donner une composition unique avec le *Grand Verre*, regardé depuis un certain point de vue. Cette idée est à prendre en même temps de manière métaphorique et littérale. Il est vraisemblable qu'elle est réellement à l'œuvre dans certains cas, de manière purement intellectuelle dans d'autres, et enfin réduite à l'état de simple intention dans de nombreuses situations. La note 184 est remarquable à bien des égards. Elle est rédigée à Buenos Aires, comme l'atteste l'en-tête du papier télégraphique, soit entre 1918–19. Elle est donc contemporaine de *À regarder...* Ceci appuie très fortement l'hypothèse de Jean Clair, qui fait de *À regarder...* un gnomon de peintre perspectiviste. Voir Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Éditions Gallimard, coll. Art et artistes, Paris, 2000, p. 84.



6. À cette liste, il convient de rajouter *In Advance of the Broken Arm* (version de 1945). Paul B. Franklin a précisément retracé le parcours des œuvres dans les différents logements de Katherine S. Dreier et m'a fait remarquer que *Léda* (vers 1920) de Brancusi visible à travers le *Grand Verre* dans le jardin de Dreier à Laurel Manor, Milford (Connecticut), sa dernière maison, était également exposé à proximité du *Grand Verre* lors de l'*International Exhibition of Modern Art* au Brooklyn Museum. Il est amusant de noter que *Léda* est aussi le nom de la femelle d'un couple de cygnes, dont le mâle se nomme Zeus, qui occupe la petite mare du Square Vedrel à Rouen, juste en face de la maison habitée par la famille Duchamp. Voir Patrice Quéréel, *Prendre Duchamp (Marcel)... à R(r)ouen*, Éditions Page de Garde, Caudebec-les-Elbeuf, 2000, p. 98. Ainsi, visible à travers la fenêtre de la maison, en avant plan du Musée des Beaux-Arts, et au pied d'une petite chute d'eau, cette autre *Léda* rouennaise a pu faire écho, pour Duchamp, à celle de Brancusi chez Dreier. Notons aussi qu'il est probable que Dreier ait été au courant de l'existence de ce couple de cygnes lors de son voyage à Rouen avec Duchamp le 16 novembre 1919.
7. Joan Bakewell, entretien avec Marcel Duchamp pour *The Late Show Line Up*, BBC Television, 5 juin 1968, retranscrit dans Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp: l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, trad. par Denis-Armand Canal, Hazan, Paris, 1999, p. 300.
8. Louis de Wecker et Michel-Julien Masselon, *Échelle métrique pour mesurer l'acuité visuelle*, Octave Doin, Paris, 1899.
9. Chaque jour, des sportifs amateurs montent et descendent les escaliers du Philadelphia Museum of Art, en hommage à *Rocky* (1976), le film de John G. Avildsen.
10. Il s'agit du dessin en haut à droite, représentant un phénomène de diffraction lumineuse.
11. Voir Jean Suquet, *Le Grand Verre rêvé*, Éditions Aubier, [Paris], 1991.
12. Voir Herbert Molderings, *L'Art comme expérience: les «3 Stoppages étalon» de Marcel Duchamp*, trad. par Anne-Marie Geyer, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. Passerelles, Paris, 2007.



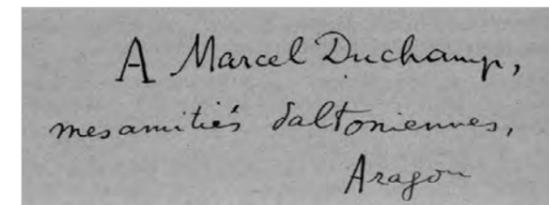
13. À la suite de la mort de Dreier en mars 1952, Duchamp a dispersé les œuvres qui se trouvaient chez elle. Le *Grand Verre* a été envoyé au Philadelphia Museum of Art. Les 3 *Stoppages étalon*, *À regarder...* et bien d'autres œuvres de Duchamp ont été confiés au Museum of Modern Art à New York. *Tu m'* et *In Advance of the Broken Arm* ont été légués à la Yale University Art Gallery à New Haven (Connecticut).
14. La différence majeure est le placement du petit cercle des *Témoins oculistes* qui ne correspond pas exactement à la loupe de *À regarder...* Dans l'œuvre de Buenos Aires, la loupe est située au-dessus de la ligne qui joint les extrémités des ciseaux, alors que dans le *Grand Verre*, le petit cercle occupe exactement le centre de cette ligne.
15. La charte Wecker et Masselon est visible au mur de l'atelier de Duchamp dans les photos prises par Man Ray vers 1920 de la *Rotative plaques verre (optique de précision)* (1920).
16. L'ouvrage de Wecker et Masselon est accompagné d'une partition musicale et d'une charte de couleurs.
17. La découverte de Tower est surprenante de simplicité. Néanmoins, ces nuanciers semblent assez rares à l'époque et ne servaient pas directement à diagnostiquer le daltonisme. La méthode de dépistage la plus fréquente au début du XX^e siècle était le test de Holmgren, du nom de son inventeur Frithiof Holmgren : une boîte remplie de pelotes de laine colorées d'après un échantillon de couleurs précis. Le sujet était alors amené à classer les pelotes selon les couleurs qui lui semblaient les plus proches. Holmgren publie pour la première fois sa méthode accompagnée de la charte colorée à Uppsala en Suède dans *Om färgblindheten: i dess förhållande till jernvägstrafiken och sjöväsendet* (1877). Il s'agissait de mettre en garde sur les confusions possibles entre les feux de signalisation rouges, jaune et vert utilisés dans les codes maritime et ferroviaire. Le roi de Suède accepta les recommandations de Holmgren et le livre fut immédiatement traduit en français, allemand et anglais. Une autre version de cette charte de couleur a été publiée à Vienne par Jakob Stilling dans *Grundzüge der Augenheilkunde* (1897). Le nuancier de *Tu m'* se retrouve sur la partie droite de la toile le long de chaque bande colorée. Notons au passage que le reste de l'image ne présente aucune différence de perception entre la vision daltonienne et la vision normale. Le fait que Duchamp utilise cette charte pourrait donner lieu à une infinité de spéculations sur son intention exacte, sur le sens de l'œuvre et son adresse au regardeur. Pour notre part, nous nous limiterons à dire que cette utilisation rejoint ses préoccupations sur les couleurs « natives » telles que l'on peut les lire dans la *Boîte verte*, c'est-à-dire les couleurs

propres aux objets, et indépendantes des conditions d'éclairage. Le phénomène du daltonisme, au contraire, montre l'absolue relativité de la perception des couleurs, qui ne peuvent se définir que dans leur perception et dans leurs différences les unes par rapport aux autres, et non en elles-mêmes. À ce sujet, les remarques de Duchamp sur la peinture faite de nuit à la lumière du gaz d'éclairage sont pertinentes. Le test de Holmgren a été abandonné depuis au profit du test de Shinobu Ishihara (un cercle dans lequel est inscrit un chiffre composé de petits ronds colorés).

18. La différence entre la version d'*Apolinère Enameled* (1916–17) publiée dans la *Boîte-en-valise* (1935–41) et l'original a été très peu commentée. Même Ecke Bonk dans son excellent livre *The Box in a Valise* (1989) ne signale pas cette différence chromatique. La version originale montre les trois premiers barreaux dans une gamme de couleurs perçues par un daltonien comme identiques au vert, alors que sa reproduction dans la *Boîte-en-valise* donne les trois couleurs primaires : bleu, rouge, vert. Il est remarquable que Duchamp ait appliqué la vision dite « normale » à la reproduction de l'œuvre et non à l'original, comme si ce passage d'une perception dégradée à une perception normale, accompagnait le passage de l'original à sa reproduction. Cette interprétation d'*Apolinère Enameled* – non exclusive d'autres, tant cette œuvre s'avère riche – donne un nouvel éclairage au mot « red » de la mystérieuse inscription du bas « ANY ACT RED BY HER TEN OR EPERGNE » : sur le ready-made original, un daltonien voit trois barreaux verts et un barreau rouge. Mis à part les barreaux, le reste de l'image (la petite fille, le décor) ne présente, comme pour *Tu m'* aucune différence de perception entre la vision daltonienne et la vision normale. Le même procédé est peut-être actif dans une autre œuvre de Duchamp, *Pharmacie* (1914). Dans les premières versions, y compris dans les reproductions de la *Boîte-en-valise*, la tache de gauche est jaune, mais la tache devient verte dans la version faite pour l'édition de luxe de *View* (1945). (Encore une fois, le fond chromatique de l'image décline une gamme d'ocres, de jaunes et de marrons qui offre la même perception au daltonien qu'au non daltonien.) Duchamp précise qu'il fit ce premier ready-made dans le train pour Rouen, en voyant des petites lumières, la nuit, dans le fond du paysage. Si nous ajoutons que les phares rouge et vert servent de repère lumineux pour la navigation portuaire, nous pouvons entendre « phare » dans *Pharmacie* et voir ainsi peut-être dans le ready-made un clin d'œil aux travaux initiaux d'Holmgren sur la circulation ferroviaire et maritime, ou une réminiscence.
19. Le disque de Placido, « kératoscope » de son nom savant, sert plus précisément à diagnostiquer une malformation de la cornée (kératocône) qui peut apparaître (un cas sur deux mille) vers l'adolescence. Cet outil non invasif est une simple loupe montée sur un manche et entourée d'une série de cercles concentriques. Le médecin regarde – de l'autre côté du disque – les déformations du reflet des cercles sur la cornée du patient. Dans le cas d'une malformation, les cercles ne sont plus concentriques. De nombreux ouvrages richement illustrés ont été publiés recensant les différents types de malformation de la cornée. C'est peut-être là que Duchamp découvrit pour la première fois la forme des *Rotoreliefs (disques optiques)* (1935) et y puisa l'inspiration de ses travaux d'optique, plus spécialement sa *Rotative demi-sphère (optique de précision)* (1925) qui reprend très exactement le motif d'une cornée malade vue à travers un disque de Placido. Le fait qu'*À regarder...* soit un

disque de Placido laisse une nouvelle fois penser que Duchamp joue avec son regardeur, en le mettant dans la position de celui qui est malade, qui voit mal. Il indique aussi que le *Grand Verre* sépare irrédûctiblement Duchamp de son spectateur comme le médecin du patient. En allant plus loin, on est tenté d'établir une homologie entre cette séparation et celle opérée par le vêtement de la Mariée dans le *Grand Verre* entre le Domaine de la Mariée et l'Appareil célibataire. Cet aspect fera l'objet d'un prochain article.

20. La bouteille de *Bénédictine* se retrouve dans quelques notes de la *Boîte verte* et dans *Marcel Duchamp, Notes*. C'est également elle qui est désignée sous le terme de « bouteille de marque ». En effet, le succès de cette boisson à la fin du XIX^e siècle doit autant au contenu qu'à la forme très particulière de la bouteille, au point qu'elle fut maintes fois copiée et contrefaite. Ce qui poussa son producteur, Alexandre Le Grand, à déposer la marque, pour l'alcool et pour la bouteille et à inscrire sur chaque bouteille : « Véritable Bénédictine » ainsi que le sigle D.O.M. (qui semble signifier « Deo optimo maximo », soit « au Dieu très bon, très grand »).
21. Sur la photographie du *Porte-bouteille* (1914) que Man Ray a prise pour la *Boîte-en-valise*, les trois cerceaux supérieurs de ce ready-made se superposent précisément sur trois ellipses des *Témoins oculistes* lorsqu'ils sont mis dans la perspective d'Appareil célibataire.
22. Nous prenons notre source chez Jean Suquet, *Le Grand Verre rêvé*, p. 157.
23. Linde a déjà montré comment la couverture de *View* pouvait figurer les Célibataires du *Grand Verre* dans la mise en page faite par Duchamp du livre *Sur Marcel Duchamp* (1959) de Robert Lebel. L'hypothèse de Tower permet de poursuivre et de compléter l'interprétation de Linde. La quatrième de couverture de *View*, avec son texte « QUAND LA FUMÉE DE TABAC... » et la signature en bas qui indique l'image de la couverture, pourrait laisser penser que Duchamp fait allusion au ready-made *Belle Haleine, Eau de Voilette* (1921). Nous ne tranchons pas la question de savoir si le flacon de parfum Rigaud qui sert de base au ready-made peut être considéré comme une bouteille, ou non. Plus tard dans la suite du film, Laura y répondra par la négative.



Louis Aragon : Dédicace « daltonienne » à Marcel Duchamp dans *Persécuté persécuteur*, 1931. Cet ouvrage, un des cent exemplaires hors commerce imprimés sur papier vert, a été vendu aux enchères à l'Hôtel Drouot, Paris, 30 mai 2007 (expert Claude Oterelo).