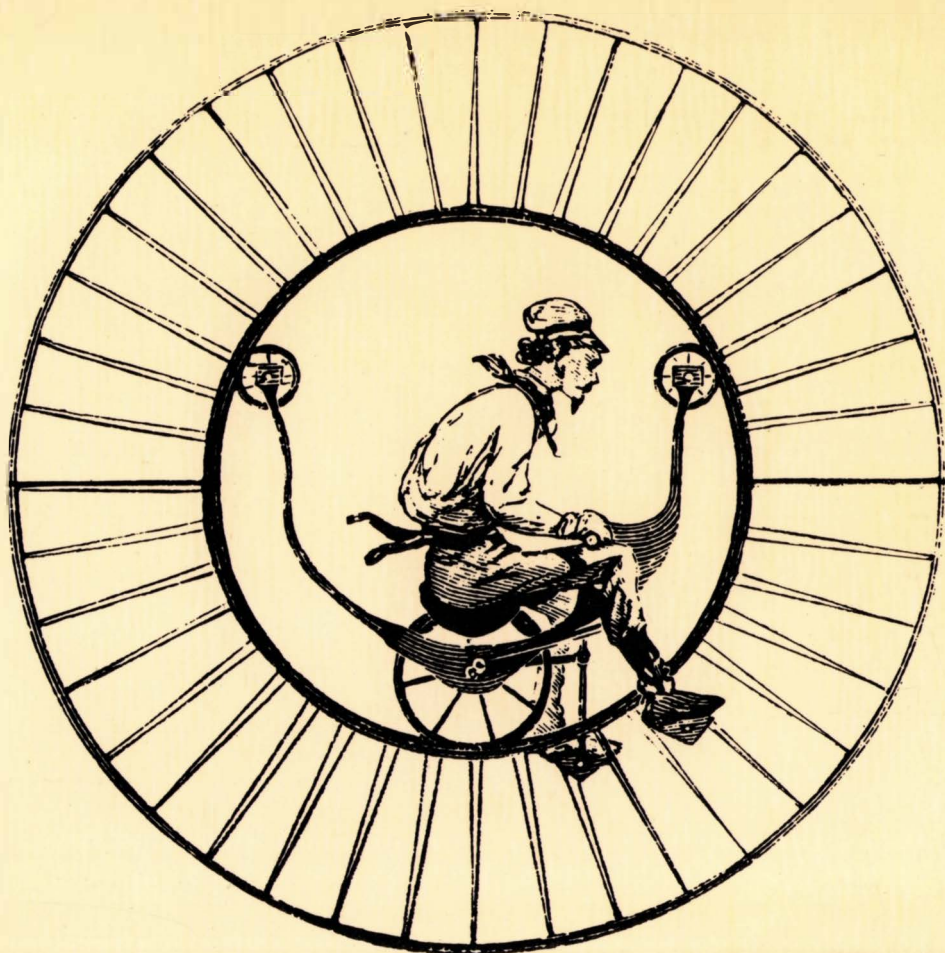




JUNGGESELLENMASCHINEN/LES MACHINES CÉLIBATAIRES



JUNGGESELLENMASCHINEN LES MACHINES CÉLIBATAIRES

Texte|Textes Marc Le Bot
Bazon Brock
Michel Carrouges
Michel de Certeau
Jean Clair
Peter Gorsen
Gilbert Lascault
Jean-François Lyotard
Günter Metken
Alain Montesse
René Radriçzani
Arturo Schwarz
Michel Serres
Harald Szeemann

ALFIERI

L'exposition « Les Machines célibataires » est, en ce qui regarde son financement, une entreprise alternative dont le modèle pourrait être la production cinématographique. Son préfinancement n'a bénéficié d'aucune subvention officielle. Il a été assuré par la *Banque Armand von Ernst & Cie*, Bundesgasse 30, 3001 Berne. Une partie de la somme destinée à sa réalisation a été couverte par le *Deutscher Ring*, Compagnie d'Assurances, S.A., Hambourg.

Die Ausstellung « Junggesellenmaschinen » ist in dem Sinne ein alternatives Unternehmen, als keine öffentlichen Subventionen für die Vorfinanzierung zur Verfügung standen. Die Vorfinanzierung wurde ermöglicht durch das *Bankhaus Armand von Ernst & Cie*, Bundesgasse 30, 3001 Bern, und durch einen Beitrag des *Deutschen Ring*, Lebensversicherungs-AG, Hamburg.

L'exposition sera présentée dans les institutions et musées suivants | Die Ausstellung wird in folgenden Institutionen und Museen gezeigt:

Kunsthalle Bern
Biennale di Venezia
Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles
Städtische Kunsthalle, Düsseldorf

Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris
Musée de l'Homme et de l'Industrie, Le Creusot
Konsthall Malmö
Stedelijk Museum, Amsterdam
Museum des 20. Jahrhunderts, Wien.

Exposition | Ausstellung

Agentur für geistige Gastarbeit, Harald Szeemann, Civitanova Marche.

© *Catalogue | Katalog*

Alfieri, edizioni d'arte®, Industrie Grafiche Editoriali S.p.A., Venezia et / und Harald Szeemann, Civitanova Marche.

Les © pour certaines illustrations et citations sont marqués directement, dans les crédits photographiques et dans les remerciements / Die © für gewisse Abbildungen und Textzitate sind direkt angebracht, oder im Fotonachweis, oder im Dank.

Rédaction | Redaktion

Jean Clair, Paris, et / und Harald Szeemann, Civitanova Marche.

Documentation et maquette | Documentation und Gestaltung

Jean Clair, Paris, et / und Harald Szeemann, Civitanova Marche.

Impression | Druck

© Affiche/Plakat haut/oben : Loredana Urso, Couverture/Umschlag PRENATAL, S.I.A.D., spa, Milano
bas/unten: Verlag Sans Souci, Zürich
4^e page/4.Seite: Markus Raetz

Fantonigrafica®, Venezia-Martellago. Juillet / Juli 1975.

Printed in Italy.

LES MACHINES CÉLIBATAIRES

1. Texte définitif, projection possible de 2.

Appareil célibataire, Machine célibataire sont les termes utilisés par Marcel Duchamp pour la partie inférieure de son *Grand Verre: La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923, Musée de Philadelphie, U.S.A.). Depuis sa création, le *Grand Verre* n'a cessé d'être soumis à des essais d'interprétation toujours nouveaux: l'interprétation de Breton est hermético-érotique, celle de Schwarz alchimiste et celle, récente, de Jean Clair se propose comme la lecture d'un « voyage de la troisième dans la quatrième dimension ». Ce qui est certain, c'est que le *Grand Verre* peut être déchiffré à plusieurs niveaux: comme un circuit fermé et comme l'action d'une zone supérieure, celle de la mariée et de l'inscription, sur une zone inférieure, celle des célibataires. En principe, la chose fonctionne de la manière suivante: dans la partie supérieure du *Grand Verre* se trouve une forme amorphe, qui appartient au monde « gestaltien » de la quatrième dimension et que Duchamp appelle *Voie Lactée* ou *Inscription du haut*. A cette forme est suspendu le squelette féminin de la *Mariée*, qui représente une projection possible de cette forme quadridimensionnelle. Par l'un de ses éléments elle descend très bas jusqu'au bord inférieur de la partie supérieure. Dans la partie inférieure, nous sommes dans le monde de la perspective, de la troisième dimension, des « célibataires ». Les célibataires, les *Moules Mâliques*, sont des baudruches et constituent le *Cimetière des uniformes et des livrées*, monté sur un chariot. Les mouvements stéréotypés et l'énergie qui en résulte sont conduits par des tamis à la *Broyeuse de chocolat*. Celle-ci représente la « masturbation ». L'« éjaculation » (non exécutée dans le *Grand Verre*) libère alors l'énergie voyeuriste, qui, par le *Combat de boxe* (également non exécuté) pénètre à nouveau dans la partie supérieure du *Grand Verre*, et remet ainsi en mouvement le mécanisme dans le *Domaine de la Mariée*. Ce circuit fermé où, selon la zone considérée, l'énergie se modifie, ce qui dans la description par Marcel Duchamp correspond à une modification de l'état de l'agrégat, est naturellement une machine uniquement sur le plan symbolique; optiquement, seule la partie inférieure, celle des célibataires, qui appartiennent à une hiérarchie sociale, comporte des éléments mécaniques. Cependant, sans la partie supérieure, plus diffuse, plus féminine, correspondant à la quatrième dimension, le monde des célibataires et des machines qui en sont la projection ne fonctionne pas. Il faut constater ici, non sans surprise, qu'entre 1850 et 1925 environ, toute une série d'artistes, avant tout des écrivains se sont représenté le fonctionnement de l'histoire, des rapports entre les sexes, la relation de l'homme à une instance supérieure, sous forme d'une simple mécanique. Freud lui-même désignait la psyché comme un appareil.

C'est le mérite de l'écrivain français Michel Carrrouges d'avoir, peu après la guerre, isolé sur la base d'un rêve le phénomène, ou mieux: le mythe de la « machine célibataire ». Son point de départ était la comparaison du *Grand Verre* avec la machine de *La Colonie pénitentiaire* de Kafka. Les deux machines possèdent une zone supérieure avec une inscription, qui au moyen d'un levier inscripteur fait passer le message dans la zone inférieure: chez Kafka, c'est l'inscription du jugement dans le dos du condamné au moyen d'une herse. Dans une intéressante comparaison avec la structure psychique d'un quelconque individu, qui comporte trois parties, le ça (camp des refoulements, réservoir de la libido, dernier bastion de la volonté de vivre),

JUNGGESELLENMASCHINEN

1. Klartext als mögliche Projektion von 2

Die « Junggesellenmaschine » ist die Bezeichnung, die Marcel Duchamp für den unteren Teil seines « Grossen Glases »: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923 (Museum Philadelphia), verwendet hat. Das « Grosse Glas » wird seit seiner Entstehung immer neuen Interpretationsversuchen unterworfen: einer hermetisch-erotischen durch Breton, einer alchemistischen durch Schwarz, und neuerdings als « Reise von der dritten in die vierte Dimension » durch Jean Clair. Sicher ist, dass das « Grosse Glas » mehrschichtig gelesen werden kann, als geschlossener Kreislauf und als Einwirkung einer oberen Zone, derjenigen der Braut und der Inschrift, auf eine untere, die der Junggesellen. Im Prinzip funktioniert das folgendermassen: In der oberen Hälfte des Grossen Glases ist eine amorphe Form, die der « Gestalt »-welt der vierten Dimension angehört, und von Duchamp « Milchstrasse » oder « Inschrift » genannt wird. An ihr hängt das « weibliche Skelett der Braut », die eine mögliche Projektion dieser vierdimensionalen Form darstellt. Mit einem Element ragt sie weit hinunter bis an den unteren Rand der oberen Hälfte. In der unteren Hälfte befinden wir uns in einer Welt der Perspektive, der dritten Dimension, der « Junggesellen ». Die Junggesellen, die « männlichen Gussformen » sind gasförmig und bilden den « Friedhof der Uniformen und Livreen », montiert auf einen Schlitten. Ihre stereotypen Bewegungen und die durch sie entstandene Energie werden durch Trichter in die Schokoladenreibe geleitet. Die Schokoladenreibe steht für « Masturbation ». Die Ejakulation (im Grossen Glas nicht ausgeführt) setzt dann die Voyeur-Energien frei, die erneut über den ebenfalls nicht ausgeführten « Boxkampf » in die obere Hälfte des Grossen Glases « schießen », und so den Mechanismus in der « Braut »-Hälfte wieder in Bewegung setzen. Dieser geschlossene Kreislauf mit jeweiliger Änderung der Energie, dem in der Beschreibung durch Duchamp auch eine Änderung des Aggregatzustandes entspricht, ist natürlich nur symbolisch eine Maschine, optisch ist nur der untere Teil mit den Junggesellen, den Angehörigen einer gesellschaftlichen Hierarchie mit Maschinenteilen durchgesetzt. Ohne die obere, diffusere, weiblichere Hälfte, die vierte Dimension, funktioniert aber deren Projektion, die Welt der Junggesellen und Maschinen, nicht.

Es ist nun erstaunlich, dass ungefähr von 1850 bis 1925 eine ganze Reihe von Künstlern, vor allem Schriftsteller, sich das Funktionieren der Geschichte, der Beziehungen der Geschlechter untereinander, die Beziehungen des Menschen zu einer höhern Instanz in Form einer simplen Mechanik vorgestellt haben. Freud selber bezeichnete die Psyche als Apparat.

Es ist das Verdienst des französischen Schriftstellers Michel Carrrouges, kurz nach dem Kriege auf Grund eines Traumes das Phänomen oder besser den Mythos der « Junggesellenmaschinen » isoliert zu haben. Er ging dabei vom Vergleich des « Grossen Glases » mit der Maschine in der *Strafkolonie* von Kafka aus. In beiden Maschinen findet sich eine obere Zone mit einer Inschrift, die durch einen Zeichner die Botschaft in eine untere Zone weitergibt: bei Kafka ist es das Einschreiben des Urteils in den Rücken des Verurteilten mittels der Egge. In einem interessanten Vergleich mit der Struktur einer beliebigen Person X, die aus drei Teilen besteht, dem Es (Verdrängungslager, Libidoreservoir, letztes Bollwerk des Lebenswillens), dem Über-Ich (Ort der Einflüsse der Eltern und der autoritären Vorschriften, der gesellschaftlichen Notwendigkeiten, Zeitprogrammierer und Kontroll-



Edvard Munch, *Madonna*, 1885/1902 (Lithographie, 60x 44,5): La femme fatale par excellence, entourée d'une auréole de spermatozoïdes et reléguant le foetus seul dans la zone inférieure: « la machine célibataire n'exclue pas l'érotisme, mais la procréation ». Ce thème trouve ici sa meilleure illustration / Die Femme fatale im Rahmen aus Spermien und mit dem in die untere Ecke relegierten Foetus; ein Thema der Junggesellenmaschine ist nicht der Verzicht auf Erotik, aber auf Prokreation; In diesem Blatt hat Munch dieses Problem gültig dargestellt.



Marcel Duchamp, *Rose Sélavy*, Photo Man Ray 1921 (Le chapeau et les mains appartiennent à Mme Germaine Everling-Picabia; Duchamp a retouché les mains, les trouvant trop fortes / Hut und Hände gehören Germaine Everling-Picabia; Duchamp hat die Hände retouchiert, da er sie zu grob fand); Duchamp, à l'opposé de Munch, use d'une ironie affirmative envers le problème de la femme fatale; l'angoisse a disparu, remplacée par le mécanisme du circuit clos, le travesti / Die Reaktion Duchamps auf die vorübergehende in Angst kreierte Femme fatale ist typisch, affirmativ ironisch: er formiert den geschlossenen Kreislauf, er lässt sich als Transvestit fotografieren.

turm für die Ausführung des Programms), dem Ich (Schlachtfeld von Es und Überich, Ort der Begegnungen und Beziehungen unter Menschen), stellt Alain Montesse in seinem Beitrag fest: dass in der Junggesellenmaschine mit ihrem zweistöckigen Aufbau die Zone des Es wegfällt. Diese Reduktion auf zwei Zonen erklärt, wieso die Inschriften oder Foltern immer von der oberen Zone her kommen und stets Erfolg haben, auch im Falle von Kafkas Maschine, die sich selber zerstört. Der Bewohner der unteren Zone ist meist ein Mann, der nun die repressive Aktion der oberen Hälfte an sich erfährt.

Wir sind mit dem Mythos der Junggesellenmaschinen in der Zeit von Freud, der Maschinen, der Horrorfiguren, der Entdeckung der vierten Dimension, des Atheismus, des militanten Junggesellentums beider Geschlechter mit dem Verzicht auf Prokreation. In alle Erfindungen der Zeit wird eine sexuelle und erotische Konnotation hereingelesen, und die technischen Innovationen werden als Metaphern eines kurzgeschlossenen Kreislaufes verwendet: so Alfred Jarry das Fahrrad und den elektrischen Stuhl im *Surmâle*, Duchamp das Fahrrad, die Kaffeemühle, die Schokoladenreibe und die optischen Apparate, Kafka die Druckmaschine, Villiers de l'Isle-Adam den Androïden, die Science Fiction-Literatur den Computer und die Rakete.

Michel Carrouges beschliesst sein Buch mit folgenden Sätzen: « Es wäre läppisch anzunehmen, dass die grössten Genies am Anfang des 19. Jahrhunderts sich mit irrealen Spielen amüsieren und ihre Ideen hinter Metaphern verstecken wollen.

So bizarr uns auch ihre Spiele erscheinen mögen, in ihnen offenbart sich in Letzern aus Feuer der Mythos, in dem die vierfache Tragödie unserer Zeit sichtbar wird: der gordische Knoten der Interferenzen zwischen Maschinismus, Terror, Erotismus, Religion oder Atheismus... In ihrer wunderbaren Zweideutigkeit stehen die Junggesellenmaschinen gleichzeitig für die Allmacht der Erotik und deren Verneinung, für Tod und Unsterblichkeit, für Tortur und Disneyland, für Fall und Auferstehung... Es scheint uns, dass in den Junggesellenmaschinen die Verweigerung der Frau, und noch viel mehr der Prokreation, als Grundbedingung für den Bruch mit dem kosmischen Gesetz — in der Bedeutung, die China und Kafka diesem Begriff geben —, und noch mehr als Bedingung für die Erleuchtung, die Freiheit und die magische Unsterblichkeit sichtbar wird » (Michel Carrouges, *Les Machines célibataires*, Paris 1954).

Die Ausstellung versucht, diesen Mythos zu visualisieren. Transzendenz, Horror, Anthropomorphie der Maschine, Ironie, Autismus, Spekulation, Seherum sind die teils mehr, teils weniger sublimierten übergeordneten Themen der Ausstellung, die folgende Werke umfasst: Jainismus und die Unbefleckte Empfängnis; ein Vergleich des Frankensteinmythos nach Mary Shelley mit den verbürgerlichten Verfilmungen; Metropolis und die « verrückten Erfindungen des 19. Jahrhunderts » für die Anthropomorphie der Maschine; Edvard Munchs Grafik als Visualisierung des Problems der ebenfalls die Prokreation verweigernden « Femme fatale » (Madonna) und des den Mann ausbeutenden geschlossenen Kreislaufes (Vampir; in Umkehrung des Verhältnisses im 1894 erschienenen Erfolgsroman « Dracula » von Bram Stoker); es folgt der Hauptteil mit den von Jacques Carelman erstmals dreidimensional gestalteten Maschinen nach literarischen Vorlagen: Alfred Jarrys *Surmâle*, Raymond Roussels *Locus Solus*, Kafkas *Strafkolonie*, sowie freie Visualisierungen des Klimas durch Markus Raetz und Gianfranco Baruchello; ikonographische Exkurse der Metaphern: Fahrrad, Elektrischer Stuhl; Duchamp ist vertreten mit einer Kopie des « Grossen Glases », dem Fahrrad, als Transvestit (Antwort auf die « Femme Fatale »), dazu kommen Werke von Picabia, Man Ray,

connues cherchant à rompre par effraction des mystères de l'univers. Il semblerait qu'ici le refus de la femme et, plus encore, celui de la procréation soit apparu comme la condition majeure de la rupture avec la loi cosmique, au sens où la Chine et Kafka emploient cette notion, et plus encore comme la condition de l'illumination, de la liberté et de l'immortalité magique » (p. 244).

L'exposition cherche à visualiser ce mythe. La transcendance, l'horreur, l'anthropomorphie de la machine, l'ironie, l'autisme, la spéculation, la capacité visionnaire sont, parfois plus, parfois moins sublimés, les thèmes généraux de l'exposition qui comprend les oeuvres suivantes: Jainisme et immaculée conception, une comparaison du mythe de Frankenstein selon Mary Shelley avec les versions filmées de caractère vulgarisé; *Métropolis* et les « folles inventions du XIXe siècle » pour illustrer l'anthropomorphie de la machine; des gravures d'Edvard Munch pour visualiser les problèmes et de la « Femme fatale » (la Madonna), qui elle aussi refuse la procréation, et du circuit fermé exploiteur de l'homme (le vampire, en inversant les rapports dans *Dracula*, le roman à succès de Bram Stoker paru en 1894). Suit la partie principale avec les machines reconstituées par Jacques Carelman d'après les modèles littéraires: le *Surmâle* d'Alfred Jarry, *Locus Solus* de Raymond Roussel, la *Colonie pénitentiaire* de Franz Kafka, ainsi que de libres visualisations du climat par Markus Raetz et Gianfranco Baruchello; des digressions iconographiques sur les métaphores: bicyclette, chaise électrique; Duchamp est représenté par une copie du *Grand Verre* et par la bicyclette, aussi comme travesti (réponse à la « Femme fatale »); s'ajoutent des oeuvres de Picabia, Man Ray, Dominguez, Max Ernst, Klapheck, Lindner, qui utilisent tous des machines et des éléments de machines à connotations érotiques ou physiognomiques sans que leurs oeuvres soient de véritables machines célibataires, puisque la dimension d'oeuvre d'art totale, de mise en lumière du circuit fermé leur fait défaut (au contraire de chez Duchamp) et ce pour différents motifs: ironie, pensée semblable au collage, isolation du phénomène; la vie d'Anton Müller en tant que parallèle obsessionnel primaire à l'oeuvre et au comportement de Duchamp, ainsi que des exemples autistiques (tel *Joey*, *l'enfant machine*, le cas décrit par Bettelheim); une autre section comprend les machines qui, après la séparation de l'art et la vie, produisent de l'art comme ersatz de vie: la machine à dessiner de Jarry, des dessins de Jean Ferry sur la machine à dessiner de Roussel, Tinguely, Kowalski; les machines érotiques de Robert Müller et celles de la littérature de science-fiction (*Barbarella*); pour finir, les médiums en tant qu'étape tridimensionnelle sur le chemin de la quatrième à la deuxième dimension (Eusapia, Emma Kunz) et la description de la petite machine construite par Faraday pour confondre les médiums simulateurs.

Une partie consacrée au cinéma propose l'*Anémic Cinéma* de Duchamp, le *Ballet mécanique* de Léger, *Heaven and Earth Magic* de Harry Smith, et *L'invention de Morel*, le film d'Emidio Greco d'après le roman de Casarès. Une conclusion idéale de l'exposition serait naturellement le computer, programmé de manière à ce que le visiteur reçoive à la fin du parcours un plan du *Grand Verre*.

Le catalogue est ici un instrument dont on ne peut se passer pour saisir, selon les divers points de vues que sont la mythologie, la philosophie, la théologie, la psychologie, la sociologie et la sexologie, les célibataires et leur mythe, ainsi que l'unité d'énergie constituée par la machine célibataire.

L'exposition peut donc être vécue à plusieurs niveaux: comme visualisation du climat dans lequel Duchamp a créé son *Grand Verre*; comme tentative de mettre le moyen d'expression et de communication « exposition » au service de la visualisation de représentations et de circuits fermés mentaux, qui sont des modalités de refus et en

Dominguez, Max Ernst, Klapheck, Lindner, die alle Maschinen und Maschinenteile mit erotischer oder physiognomischer Konnotation verwenden, aber ihre Werke sind keine eigentlichen Junggesellenmaschinen, ihnen fehlt der Charakter des Gesamtkunstwerkes, der Sichtbarmachung des geschlossenen Kreislaufes wie bei Duchamp — dies aus verschiedensten Gründen: Ironie, Collagedenken, Isolierung der Phänomene; das Leben Anton Müllers als primär-obsessionelle Parallele zu Duchamps Werk und Verhalten und anonyme autistische Beispiele (z.B. Bettelheims Fall *Joey*, *der Maschinenjunge*); eine weitere Abteilung umfasst die Maschinen, die nach der Trennung der Kunst vom Leben, Kunst als Lebensersatz produzieren: Jarrys Malmaschine, Zeichnungen von Jean Ferry zu Roussels Malmaschine, Tinguely, Kowalski; die Liebesmaschinen von Robert Müller und aus der Science Fiction-Literatur (*Barbarella*); letztlich die Medien als dreidimensionale Durchgangsstationen auf dem Weg von der vierten in die zweite Dimension (Eusapia, Emma Kunz) mit der Beschreibung des von Faraday konstruierten Maschinchens zur Überführung betrügerischer Medien.

Ein Filmteil umfasst Marcel Duchamps *Anémic Cinéma*, Fernand Léger's *Ballet mécanique*, Harry Smiths *Heaven and Earth Magic* und Emidio Greco's Verfilmung von *L'invention de Morel*, nach dem gleichnamigen Roman von Casares. Ein idealer Abschluss der Ausstellung wäre natürlich der Computer, der so programmiert ist, dass jeder Besucher am Ende des Rundgangs den Plan zum « Grossen Glas » erhielte.

Der Katalog wird ein Instrument, das man nicht missen kann, um die Junggesellen und ihren Mythos und die Energieeinheit Junggesellenmaschine unter diversen Gesichtspunkten zu erfahren, nämlich der Mythologie, der Philosophie, der Theologie, der Psychologie, der Soziologie, der Sexologie. Die Ausstellung kann also mehrschichtig erlebt werden: als Visualisierung des Klimas, in dem Duchamp sein « Grosses Glas » geschaffen hat; als Versuch, das Medium Ausstellung in den Dienst der Visualisierung von Vorstellungsbildern — und

VALERIE SOLANAS Manifest der Gesellschaft zur Vernichtung der Männer S.C.U.M.



Valerie Solanas est la femme qui tira sur Warhol. Le texte dit: Manifeste de la Société pour la Castration des hommes (Society for Cutting Up Men) / Valerie Solanas hatte 1968 auf Andy Warhol geschossen. Sie klagt in ihrem Manifest die Männer an, « eine Maschine; ein Gummipeter auf zwei Beinen zu sein ».

tant que tels indirectement subversifs. Par ailleurs l'exposition devrait montrer que les comportements et les intentions sont ce qui compte, et non les produits finis.

2. Causes possibles de 1.: brouillon

Un amoureux écrit une lettre à sa bien-aimée. Il réduit ses sentiments aux lettres de l'alphabet, il écrit des mots. Il achète un timbre, glisse la lettre dans la fente de cette institution d'Etat qu'est la poste. Celle-ci, sans l'avoir distribué, vend le courrier à une fabrique de papier. Cette dernière met ce courrier au pilon et en tire à nouveau du papier à lettres. L'amoureux en achète deux feuilles et écrit plus longuement que la première fois, puisqu'il n'a pas reçu de réponse.

Andy Warhol veut être une machine. Son atelier est une « fabrique ». Justement parce qu'il est si sensible, il veut conférer à sa production la froide beauté des produits industriels. Sensibilité du célibataire et mode de production attirent. Entre autres également la « mariée », qui va tirer sur lui.

Cette exposition répond au besoin d'engager le moyen spécifique de l'exposition dans la visualisation d'un mythe. L'organisateur ne distingue pas en l'occurrence s'il s'agit d'un mythe ou d'un « mythe », mais il se trouve dans une situation désespérée: au moyen de l'exposition il doit donner forme à quelque chose d'encore inachevé. Il choisit une époque sans le dépassement de laquelle ça ne peut plus continuer (pour lui? pour d'autres également?). Le « mythe de la machine célibataire » a pris corps en un temps où renoncer à la procréation pouvait encore refléter une conception de la vie avec une géométrie de l'érotisme sublimée en conséquence, où des faits complexes pouvaient être exprimés par une « simple » mécanique; en un temps où une mécanique célibataire tridimensionnelle gagne, « aventureuse, et le plus souvent féminine », une quatrième dimension, où les points de vues deviennent relatifs, afin de résister à la tentation de créer à nouveau des rapports maîtrisables avec toute la souffrance que ceux-ci apportent. Nostalgie (?) face à une génération active sur le plan créateur, et dont la réduction de faits complexes à des expressions lapidaires (mots, phrases, formes, images, gestes, circuits fermés) se révèle aujourd'hui tellement captivante pour nous dans sa justification par la conscience vécue que nous avons de la réduction du complexe au lapidaire, réduction saisie dans son caractère de processus.

Par les détours d'une lecture à plusieurs niveaux, une exposition à vrai dire « réactionnaire » fait l'essai tant de la composition que de la décomposition, et simultanément de leur contraire, la réflexion rétrospective et l'ouverture, et simultanément de leur contraire, le moment et la fermeture, afin de saisir les énergies autant que possible à la racine. Si la chose est possible par le moyen de l'exposition, laquelle ne laisse pas à la compréhension que l'artiste a de lui-même le choix des moyens, cela reste à voir. A tout le moins, c'est la tentative que nous faisons ici. Confirmation du « mythe » en tant que mythe et négation du mythe en tant que « mythe » par visualisation. Nombre d'obstacles s'opposent à la représentation de ce circuit fermé, de cette instance d'auto-administration de l'énergie. Il est permis de répéter: le caractère événementiel des oeuvres d'art et la mise en scène selon un point de vue nécessairement choisi en vue de la réalisation, les difficultés entraînées par une réception toujours retardée, chargée de la pesanteur d'un autre point de vue. Ensemble, ces pieds bots de tout produit font obstacle au véritable but de l'exposition: la visualisation des angoisses, celles des célibataires naturellement (existe-t-il d'ailleurs des travaux « sérieux », qui font donc éclater les normes, ne provenant pas d'une activité célibataire?) eu égard au hiatus entre vie partagée avec « l'autre » (que cette vie soit réelle ou représentée): homme et femme,

Kreisläufen zu stellen, die als Verweigerungsbilder indirekt subversiv sind. Und selbstverständlich, dass Verhalten und Intentionen das Eigentliche sind, und nicht die fertigen Produkte.

2. Mögliche Ursache von 1: Kladdentext

Ein Liebhaber schreibt seiner Geliebten einen Brief. Er reduziert seine Gefühle auf die Buchstaben des Alphabets, schreibt Worte. Er kauft eine Briefmarke, steckt den Brief in einen Schlitz der staatlichen Institution Post. Diese verkauft die Post an eine Papierfabrik. Diese stampft die Post an eine Papierfabrik. Diese stampft die Post ein, macht daraus erneut Briefpapier. Der Liebhaber kauft sich davon zwei Bogen und schreibt mehr als das erste Mal, da er keine Antwort erhalten hat. Andy Warhol will eine Maschine sein. Sein Atelier ist eine Fabrik. Gerade weil er so empfindlich ist, will er seine Produkte mit der kalten Schönheit industriell gefertigter Erzeugnisse versehen. Empfindlichkeit des Junggesellen und Produktionsweise ziehen an, u.a. auch die « Braut », die auf ihn schiessen wird.

Diese Ausstellung entspricht dem Bedürfnis, das Mittel der Ausstellung zur Visualisierung eines Mythos einzusetzen. Der Aussteller unterscheidet in diesem Falle nicht, ob es sich um einen Mythos oder um einen « Mythos » handelt, sondern ist in der verzweifelten Lage, mittels der Ausstellung etwas Form geben zu müssen, was für ihn noch nicht abgeschlossen ist. Er wählt eine Epoche, ohne deren Überwindung es (für ihn? für andere auch?) nicht mehr weiter geht. Der « Mythos der Junggesellenmaschinen » entstand in einer Zeit als Verzicht auf Prokreation noch ein Lebenskonzept mit einer entsprechend sublimierten Geometrie der Erotik beinhaltet, als Komplexes mittels einer « simplen » Mechanik ausgesagt werden konnte; in einer Zeit, in der eine dreidimensionale Junggesellenmechanik eine « abenteuerliche, meist weibliche » vierte Dimension als Relativierung von Gesichtspunkten annimmt, um der Versuchung zur Schaffung erneut überblickbarer Verhältnisse mit all dem Leid, das diese bringen, zu widerstehen. Nostalgie (?), angesichts einer schöpferisch tätigen Generation, deren Reduktion von Komplexem auf Lapidares (Wort, Satz, Form, Bild, Geste, geschlossener Kreislauf) für uns heute so spannend ist in ihrer Rechtfertigung durch das gelebte Selbstverständnis der Reduktion von Komplexem in Lapidares als Vorgang. Auf dem Umweg über die mehrschichtige Lesung versucht eine eigentlich « reaktionäre » Ausstellung sowohl Setzung und Auseinandersetzung, und gleichzeitig deren Gegenteil, Rückbesinnung und Öffnung, und gleichzeitig deren Gegenteil, Moment und Schliessung, um die Energien möglichst an der Wurzel zu fassen. Ob das mit dem Mittel der Ausstellung, die nicht dem Selbstverständnis des Künstlers den Einsatz des Mittels überlässt, möglich ist, ist fraglich. Aber es wird hier versucht. Bestätigung des « Mythos » als Mythos und Verneinung des Mythos als « Mythos » durch Sichtbarmachung. Der Hindernisse, diesen geschlossenen Kreislauf, diese Energieselbstverwaltungsbehörde darzustellen, sind viele. Wiederholen gilt: die Ereignishaftigkeit der Kunstwerke und die Inszenierung mit einem notwendigerweise auf die Realisierung hin gewählten Standpunkt, die Mühen mit der stets verspäteten Rezeption, beladen mit der Schwerkraft eines andern Standpunktes. Gemeinsam verhindern diese Klumpfüsse jeglichen Produkts das eigentliche Ziel der Ausstellung, die Sichtbarmachung der Ängste, natürlich der Junggesellen (gibt es überhaupt « seriöse », also normensprengende Arbeit, die nicht Junggesellentätigkeit entspringt?), im Hinblick auf den Hiatus zwischen realem und vorgestelltem Zusammenleben mit dem « Andern »: Mann und Weib, Idee und Leben, Natur und Kunst, Gott und Selbst, Glaube und Unglaube als Gegensatzpaare. Spätestens hier zeigt sich die Leistung der Schöpfer von Junggesellenmaschinen für die Erkenntnis, wie

idée et vie, nature et art, Dieu et soi-même, croyance et incroyance aux couples antinomiques. C'est ici qu'apparaît au plus tard l'apport des créateurs de machines célibataires à cette reconnaissance de la difficulté de placer la mère, la grande mère, formule et forme, jeu et sérieux, dans le circuit fermé, lequel tient compte de tout mais craint de laisser un élément prendre le dessus. De là le fait que l'exposition se constitue en double paradoxale et en question de foi: par adhésion au doute, le véritable doute prend, par visualisation, figure d'affirmation — et par là devient doute joué, qui peut tout aussi bien être du chiqué. Le processus est de l'ordre de la jouissance tirée de la strangulation: le sujet ne jouit que s'il survit à la strangulation. Ou de l'ordre du type à la Jésus Christ qui, parvenu à l'âge de 33 ans, atteint avec joie l'âge de 80 ans, parce qu'il a survécu à ce premier cap. *Vivere periculosamente o saggiamente.* Les deux aiment leur circuit fermé créé par eux-mêmes. Les jugements de valeur ne sont assurément pas à leur place eu égard aux bricoleurs « cool » et « chauds » de leurs propres obsessions et eu égard à ceux qui, en rendant celles-ci relatives, furent contraints de vivre tout simplement ce circuit. Il suffit de constater que l'obsession de survivre reflétée par un Duchamp est plus riche de sens que l'évidence immédiatement vécue sous nos yeux de celui dont la souffrance est la femme, de celui qui fuit dans la création du *perpetuum mobile*, du voyeur et d'un Anton Müller qui vit dans un comportement autistique. Le plus avisé propose lui-même la forme qui survit; le système de ce qui sensuellement est immédiatement perceptible doit être représenté de manière plus « cool ». L'interprétation comme aide de survie. C'est une chanson que Duchamp connaît bien, et il pourrait nous en conter un bout. Mais Müller ne la connaît pas et c'est à nous de l'inventer. *Errare humanum et musicale est.* Mais ce sont là des considérations sur un musée des obsessions, qui pour l'instant n'existe que dans ma tête! Mais l'on peut d'ores et déjà prévoir que dans cette entreprise également, l'on ne peut renoncer au circuit fermé de la dialectique: ce qui est concerté, le représenter chaud, et à distance, ce qui est vécu.

Utiliser Duchamp et Müller comme raccourcis pour des systèmes entiers est partie d'une mesure que la multiplicité des points de vue exposés dans ce catalogue va, je l'espère, contrebalancer. Pendant que le mythe aime les enrichissements, les variantes et les fioritures, le « mythe » engendre des généalogies et des emprunts, qui constituent des revendications de totalité. Dans le « mythe » parle le besoin de mythes. C'est pourquoi sont bienvenus dans cette exposition les visiteurs enclins à la considérer comme un couple effort-résultat dans le sens de la négation du couple effort-résultat au bénéfice de la création d'une mythologie apparemment inutile et de ce fait éminemment politique. Voilà qui paraît certes compliqué, mais qui est très simple. Et qui peut être représenté de la manière suivante.

En 1956, j'étais à Paris, à la Bibliothèque Nationale, travaillant à ma thèse de doctorat. Bientôt je butais sur le véritable noyau de cette dernière décennie du 19^e siècle, sur l'écrivain Alfred Jarry (1873-1907) et son système de la pataphysique, laquelle embrasse tout et représente l'ultime instance. La pataphysique est à la métaphysique ce que cette dernière est à la physique, c'est-à-dire que la pataphysique est la science des solutions imaginaires. A la lumière desquelles il m'apparut équivalent de travailler à ma thèse ou, avec davantage de plaisir, de lire au Bar de la Bourse les oeuvres de Jarry et les Cahiers du Collège de Pataphysique. La science des solutions imaginaires avait conduit à la fin des années 40 à la constitution d'une académie, le Collège de Pataphysique, qui s'attacha à éclairer le problème des équivalences, c'est-à-dire de la mise en équation de toutes cho-

schwierig es ist, die Mutter, die Grosse Mutter, Formel und Form, Spiel und Ernst im geschlossenen Kreislauf, der alles berücksichtigt, aber sich scheut, einem Element die Oberhand zu belassen, unterzubringen. Die Ausstellung wird dadurch zum Doppelparadoxon und zur Glaubenssache: durch Bejahung des Zweifels wird der echte Zweifel durch Sichtbarmachung Affirmation. Und dadurch gespiegelter Zweifel, der ebenso gut Pose sein kann. Der Vorgang ist ungefähr wie beim Strangulationsgeniessenden, der nur geniesst, wenn er die Strangulation überlebt. Oder der Christustyp, der einmal 33 Jahre alt, mit Freuden 80 wird, weil er es überlebt hat. *Vivere periculosamente o saggiamente.* Beide lieben ihren selbstkreierten geschlossenen Kreislauf. Werturteile sind sicher falsch am Platz angesichts der « coolen und warmen » Bastler ihrer eigenen Obsessionen und derer, die diese relativierend, gezwungen waren, diesen Kreislauf einfach zu leben. Festzustellen ist lediglich, dass die reflektierte Überlebensobsession eines Duchamp mehrdeutiger ist als die unmittelbar vorgelebte Evidenz des am Weib Leidenden, des in die Kreation des *Perpetuum mobile* Ausweichenden, des Voyeurs und des die autistische Haltung lebenden Anton Müller. Der Überlegtere schlägt selber die überlebende Form vor, das System von sinnlich unmittelbar Einsehbarem muss cooler vorgestellt werden. Interpretation als Überlebenshilfe. Duchamp könnte uns davon ein Lied singen, für Müller müssen wir es singen. *Errare humanum et musicale est.* Doch das sind bereits Überlegungen für ein Museum der Obsessionen, das vorläufig nur im Kopf existiert. Aber schon jetzt ist voraussehbar, dass auch in dieser Unternehmung auf den geschlossenen Kreislauf der Dialektik nicht verzichtet werden kann: das Überlegte warm, das Gelebte distanziert darzustellen.

Duchamp und Müller als Kürzel für Systeme zu verwenden, ist Teil einer Anmassung, die hoffentlich durch die Vielfalt der Gesichtspunkte in den Artikeln dieses Kataloges aufgehoben wird. Während der Mythos Bereicherungen, Varianten, Ausschmückungen mag, generiert der « Mythos » Genealogien und Anzapfungen, die Ganzheitsanspruch vertreten. Aus dem « Mythos » spricht das Bedürfnis nach Mythen. Deshalb sind Besucher der Ausstellung willkommen, die diese als Leistung im Sinne einer Verneinung der Leistung zugunsten der Kreation einer scheinbar unnützen und deshalb eminent politischen individuellen Mythologie aufzufassen geneigt sind.

Das tönt zwar kompliziert, ist aber sehr einfach. Und lässt sich haptischer darstellen.

1956 war ich in Paris, um an der Bibliothèque Nationale an meiner Dissertation zu arbeiten. Dabei stiess ich bald auf den eigentlichen Kern dieses letzten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts, auf den Schriftsteller Alfred Jarry (1873-1907) und sein allumfassendes, letztinstanzliches System der Pataphysik, die sich zur Metaphysik verhält, wie diese zur Physik, d.h. die Pataphysik ist die Wissenschaft der imaginären Lösungen. In deren Lichte erschien mir gleichwertig, ob ich an der Dissertation arbeitete oder mit noch grösserem Vergnügen in der Bar de la Bourse die Werke Jarry's und die Cahiers du Collège de Pataphysique las. Die Wissenschaft der imaginären Lösungen hatte Ende der 40-er Jahre zur Bildung einer Akademie, dem Collège de Pataphysique geführt, das in ungleich speditiver Weise und in saftigerem Elan an die Erhellung des Problems der Äquivalenzen, das heisst der Gleichsetzung von allem, herantrat als zum Beispiel die viel blickpunktbewusstere und dadurch pataphysisch unbewusstere Académie Française, wobei das Collège de 'Pataphysique (das) steht für bewusst betriebene Pataphysik) keineswegs den Anspruch erhob, besser zu sein als die Académie Française. Diese Abgeklärtheit in se war aber nur die Fassade einer phänomenalen Entdecker-, Forscher-, Spekulationsleidenschaft der Mitglieder des Collège, dem u.a. als Satrapen und Würden-

ses, d'une manière combien plus expéditive et avec un élan combien plus juteux que, par exemple, l'Académie Française qui, pour être plus consciente d'être au centre de l'intérêt général, est pataphysiquement plus inconsciente. Le Collège de 'Pataphysique (le 'signifie une pataphysique consciemment exercée!) n'avait naturellement pas la prétention d'être meilleur que l'Académie française. Cette sérénité n'était cependant que la façade d'une phénoménale passion de la découverte, de la recherche et de la spéculation qui animait les membres du Collège dont faisaient partie, parmi d'autres satrapes et dignitaires, des artistes aussi célèbres que René Clair, Jean Dubuffet, Marchel Duchamp, Max Ernst, Eugène Ionesco, Michel Leiris, Raymond Queneau, Man Ray, Boris Vian, et des hommes aussi magnifiques que Jean Ferry.

Certes, je reçus cet enseignement, mais tout d'abord confronté au problème d'institutions localement ancrées, elle ne me fut que d'une utilité indirecte. Ce n'est que le doute grandissant vis-à-vis de la règle bourgeoise majeure, à savoir que la conscience de soi nécessite un cadre donné, dans lequel il importe de grandir et de mûrir, et qu'il importe d'élargir, qui autorisa le développement tout d'abord parallèle puis évident d'une conscience de soi s'organisant et s'institutionnalisant elle-même, fournissant le fondement d'un possible cheminement pataphysique — sous la forme d'un cercle de règles se renouvelant sans cesse. Dans notre cas cela fonctionna parfaitement, en ce que la vieille constatation, souvent faite au sein des foyers, selon laquelle « pour moi seul je ne suis pas un problème, mais toi et les autres, vous en faites un de moi » fut suivie à la lettre et cessa depuis lors d'être un problème.

J'ai une idée. Je me charge, sous forme de l'*Agence für geistige Gastarbeit* (Agence pour le travail intellectuel à la demande), de réaliser l'idée. L'Agence crée le mot-clé et le cadre et me charge de l'élaboration du concept. A mon tour, je charge l'Agence de l'exécution. L'Agence m'annonce que je suis le seul à entrer en ligne de compte. Je demande à l'Agence quels sont les moyens à disposition. Le département des finances m'informe que ni moyens ni employés ne peuvent être mis à disposition tout au moins pour l'heure. Au cours d'éreintantes séances de l'exécutif, du législatif et des experts financiers est prise la décision suivante: dans le cas où je me déclarerais prêt à réaliser l'idée, les autres respecteraient ma décision, et se sentiraient liés. Puisque cette décision m'est en fin de compte transmise par l'Agence, puisque celle-ci, c'est moi, je me charge de la tâche de réaliser mon idée. Dès ce moment tout se passe sans accrocs: je décide pour l'Agence et je suis mon propre personnel, jusqu'à ce que débute la phase des préparatifs, dans laquelle on ne peut se passer de l'aide des autres. L'identification concertée avec la nouvelle tâche dans un cadre créé *ad hoc* devient un circuit fermé, qui se sert avec plaisir des idées acquises au début des années 50 comme recharge des batteries; par exemple: le souvenir des machines célibataires, en tant qu'un mythe proposé par Michel Carrouges, mythe qui, à cause de l'*Inscription du haut* agissant sur les célibataires et fixant leur sort, fut rejeté par les pataphysiciens, parfois avec véhémence. Aussi l'exposition est-elle un amalgame: elle reconnaît la vue visionnaire de Carrouges, mais accepte également la précision pataphysique en regard des cas particuliers qui la constituent. Elle aimerait offrir au visiteur qui vit les choses horizontalement une structure verticale, au visiteur qui cherche la sécurité des thèses elle aimerait proposer un champ d'affinités. Jarry définit Dieu comme suit: « ± Dieu est le plus court chemin de zéro à l'infini dans les deux sens ». Carrouges, dans son « Mode d'emploi », opère à l'aide de concepts connus et de deux domaines avec deux éléments se correspondant. Et tout ceci se passe au musée, qui n'est pas seulement un lieu, mais également une image, et qui est triple-

träger so bekannte Künstler wie René Clair, Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Max Ernst, Eugène Ionesco, Michel Leiris, Raymond Queneau, Man Ray, Boris Vian und so grossartige Männer wie Jean Ferry angehörten. Nun, die Lehre hört ich wohl, aber vorerst mit dem Problem lokal verankerter Institutionen konfrontiert, nützte sie mir nur indirekt. Erst der zunehmend grösser werdende Zweifel an der bürgerlichen Faustregel, dass ein Selbstbewusstsein einen gegebenen Rahmen benötige, in dem sich wachsen und reifen liesse, und den es zu erweitern gelte, erlaubte die parallele, dann eindeutige Entwicklung eines sich selbst organisierenden und institutionalisierenden Selbstbewusstseins, das die Basis abgab, einen möglichen pataphysischen Weg — in Form des sich stets erneuernden Regelkreises — zu gehen. In unserem Falle funktionierte das tadellos, indem die alte, in Ehen öfter vorgebrachte Feststellung « allein bin ich mir kein Problem, erst Du und die Andern machen eins aus mir » aufs Wort befolgt wurde und von da ab kein Problem mehr war.

Ich habe eine Idee. Ich beauftrage mich, in Form der Agentur für geistige Gastarbeit, die Idee zu realisieren. Die Agentur für geistige Gastarbeit krieert das Reizwort und den Rahmen und beauftragt mich mit der Ausarbeitung des Konzepts. Ich beauftrage erneut die Agentur mit der Durchführung. Die Agentur für geistige Gastarbeit teilt mir mit, dass nur ich dafür in Frage komme. Ich frage die Agentur an, was für Mittel zur Verfügung stehen. Die Finanzabteilung teilt mir mit, dass weder Mittel noch Angestellte zur Verfügung gestellt werden können, wenigstens im gegenwärtigen Zeitpunkt nicht. In strapaziösen Sitzungen von Exekutive, Legislative, Finanzexperten wird dann der Beschluss gefasst: falls ich mich dazu bereit erklären will, die Idee auszuführen, würden die Andern die Entscheidung respektieren und mitziehen. Da dieser Entscheid von der Agentur letztlich mir übertragen wird, da sie ja auch ich ist, übernehme ich die Aufgabe, meine Idee durchzuführen. Von da an geht alles reibungslos: ich entscheide für die Agentur und bin mein eigenes Personal, bis dann die Phase der Vorbereitungen beginnt, in der es ohne die Mithilfe der Andern nicht mehr geht. Die zielgerichtete Identifikation mit der neuen Aufgabe in einem eigens dafür kreierte Rahmen wird zum geschlossenen Kreislauf, der sich nun mit Vergnügen der anfangs der fünfziger Jahre einverlebten Lehren als Aufladung der Batterien bedient; zum Beispiel: die Erinnerung an die Junggesellenmaschinen, als ein von Michel Carrouges vorgeschlagener Mythos, der wegen der « obren Inschrift », die auf die Junggesellen einwirkt und ihr Los bestimmt, von den Pataphysikern zum Teil vehement abgelehnt wurde. Die Ausstellung ist denn auch ein Amalgam: sie anerkennt die visionäre Sicht von Carrouges, akzeptiert aber auch die pataphysische Präzision gegenüber den sie konstituierenden Sonderfällen. Sie möchte dem horizontal erlebenden Besucher eine vertikale Struktur, dem thesenstützsuchenden Besucher ein Affinitätsfeld anbieten. Jarry definiert Gott folgendermassen: « Gott ist der kürzeste Weg von Null nach Unendlich in beiderlei Richtungen », und seine Oberfläche als « Gott ist der tangierende Punkt von Null nach Unendlich ». Carrouges operiert in seiner « Gebrauchsanweisung » mit festen Begriffen und zwei Bereichen mit zwei sich entsprechenden Elementen. Und all das im Museum, das nicht nur Ort, sondern auch Bild ist, und gleich dreimal vorkommt: als Ort, wo die Ausstellung stattfindet, als Museum im Koffer, das in der Verkleinerung den Ausgangspunkt für das ganze Unternehmen, das Grosse Glas, in sich birgt, bei Duchamp, und als Heilsort und angenehme Maschine, die die Junggesellen (unten: die Künstler), durch die Freiheit (oben) auffordert, sie mit ihrem Bild unter dem Arm — im Bild von Henri Rousseau — zu benutzen.

Energie ist halt immer nur ablesbar in Bildern, die

ment présent: comme lieu où l'exposition a lieu, comme musée, dans la valise de Duchamp (qui dans sa miniaturisation donne le point de départ de toute l'entreprise, le *Grand Verre*), et comme lieu du salut et d'une machine agréable, que les célibataires ou les artistes (en bas), appelés par la liberté (en haut) utilisent avec leur image sous le bras — comme dans le tableau de Henri Rousseau. L'énergie n'est lisible que dans des images opérant avec des contraires: une partie n'est pas l'autre partie. L'absence d'école philosophique élémentaire n'empêche pas de philosopher. Un proverbe parle pour et parle contre et parle pour lui-même. Il est difficile de vivre entièrement sans fétiche.

Je dédie cette exposition à mes, non: à tes, ah oui: à nos enfants.

mit Gegensätzen operieren: ein Teil ist nicht der andere Teil. Das Fehlen der philosophischen Grundschule hindert nicht am Philosophieren. Ein Sprichwort spricht dafür und dawider und für sich selbst. Es ist schwierig, ganz ohne Fetisch zu leben. Ich widme diese Ausstellung meinen, nein: Deinen, ah ja: unseren Kindern.



Sitzung des Mediums Eusapia / Séance du Medium Eusapia, Milano 1892; La situation est celle du Grand Verre: la femme qui « sait », qui se nourrit de la quatrième dimension, est contrôlée par les célibataires, les hommes de science: la femme qui doute de son pouvoir; elle reste rayonnante dans sa concentration / Die Situation ist derjenigen im Grossen Glas nicht unähnlich, auf der einen Seite die Braut, die « weiss », die sich an der vierten Dimension labt; sie wird kontrolliert durch die Junggesellen, die Wissenschaftler, die an ihrer Gabe zweifeln; sie strahlt trotz der Anstrengung.

Pendant les préparatifs de l'exposition qui ont débuté en novembre 1973, il m'a été donné d'avoir le soutien et l'aide de nombre de personnes. Je voudrais tout d'abord remercier mes collègues qui vont présenter l'exposition dans leurs institutions respectives:

Ich durfte während der Vorbereitungen zur Ausstellung, die im November 1973 begannen, die Hilfe und Unterstützung vieler Freunde und an der Sache Interessierter erfahren. Ich möchte danken vorerst meinen Kollegen, die die Ausstellung in ihren Institutionen zeigen werden:

Marcel Evrard, Directeur, Musée de l'Homme et de l'Industrie, Le Creusot; Johannes Gachnang, Direktor, Kunsthalle Bern; K.J. Geirlandt, Directeur Général, Société des Expositions, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles; Jürgen Harten, Direktor, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf; Eje Högestätt, Direktor, Malmö Konsthall, Malmö; François Mathey, Conservateur en Chef, Musée des Arts Décoratifs, Paris; Carlo Ripa di Meana, Presidente, und/et Vittorio Gregotti, Direttore Settore Arti Visive e Architettura, Ente Autonomo, Biennale di Venezia; Dr. Alfred Schmeller, Direktor, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien; E.E.L. de Wilde, Direktor, Stedelijk Museum, Amsterdam; ainsi que/sowie François Burkhardt, Direktor, Internationales Design-Zentrum, Berlin;

Dr. Edgar H. Brunner, Associé de la Banque/Teilhaber der Bank Armand von Ernst & Cie, Bern; Dieter Hoffmann et/und Margrit Kittelmann, Hauptabteilung Public Relations, Deutscher Ring, Lebensversicherungs-AG, Hamburg; les auteurs du catalogue / den Autoren des Katalogs: Bazon Brock, Hamburg/Frankfurt; Michel Carrouges, Paris; Michel de Certeau, Paris; Jean Clair, Paris; Dr. Peter Gorsen, Frankfurt; Gilbert Lascault, Paris; Marc Le Bot, Paris; Jean-François Lyotard, Paris; Günter Metken, Paris; Alain Montesse, Constantine; René Radrizzani, Pully; Arturo Schwarz, Milano; Michel Serres, Paris;

pour avoir concédé le droit de reproduction de textes et d'illustrations/für die Wiedergabeerlaubnis von Texten und Abbildungen:

Bruno Bettelheim, Chicago (The Empty Fortress); Michel Carrouges, Paris (Lettre/Brief Marcel Duchamp); Collège de 'Pataphysique (Jarry); Italnoleggio Cinematografico, Roma (L'Invenzione di Morel); Daniel Keel, Diogenes Verlag, Zürich (Topor, Tomi Ungerer); Kohlkunstverlag, Frankfurt (Brus); Jérôme Lindon, Editions de Minuit, Paris (Deleuze/Guattari); Jean-Jacques Pauvert, Editeur, Paris (Roussel); Préntal, S.I.A.D. spa, Milano (Converture / Umschlag, Affiche / Plakat);

les traducteurs / den Uebersetzern: Jeanne Etoré, Paris; Walo von Fellenberg, Bern; François Grundbacher, Bern; Rainer Michael Mason, Genève;

les prêteurs de l'exposition / den Leihgebern: Nederlands Filmuseum, Amsterdam; Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam; Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett; Psychiatrische Universitätsklinik, Bern; Anthology Film Archives, New York; The Museum of Modern Art, New York; Munch-museet, Oslo; Cinémathèque Française, Paris; Collège de 'Pataphysique; Bibliothèque du

Musée des Arts Décoratifs, Paris; Italnoleggio Cinematografico, Roma; Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne; Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich; Galerie Jan Krugier, Genève; Galleria Schwarz, Milano; Galerie Buchholz, München; Collection of Aberbach Fine Art, New York; Galerie Agora, Paris; Galerie de la Rue Serpente, Paris; Galerie-Librairie La Hune, Paris; Galerie François Petit, Paris; Art Selections Int. Est., Triesenberg; Galerie Bischofberger, Zürich; Joachim Jean Aberbach, New York; Paride Accetti, Milano; Gianfranco Baruchello, Roma; George Brecht, Köln; Prof. Christof Burckhardt, Renens; Jacques Carelman, Paris; Jean Clair, Paris; Dr. M. Ebnöther, Sempach-Station; Juan-Esteban Fassio, Buenos Aires; Jacques Fivel, Paris; Raymond Fleury, Vrigny; Karl Gerstner, Basel; Dr. Peter Gorsen, Frankfurt; Emidio Greco, Roma; Konrad Klapheck, Düsseldorf; Walther König, Köln; Piotr Kowalski, Montrouge; Dr. Dr. Wolfram Kurth, Wiesbaden; Jean Le Gac, Paris; Nadja Léger, Biot; Anne-Marie Loeb, Muri-Bern; Ingeborg Lüscher, Tegna; Daniel Malingue, Paris; Etienne Martin Paris; Anton C. Meier, Zürich; Michel, Paris; Miriam Müller, Villiers-le-Bel; Robert Müller, Villiers-le-Bel; Armand Neven, Waterloo; Meret Oppenheim, Bern und Paris; Markus Raetz, Carona; Max F. Richei, Remetschwil; Hans Jakob Roth, Aarburg; Arturo Schwarz, Milano; TIM, Paris; Jean Tinguely, Neyruz; Roland Topor, Paris; Lucien Treillard, Paris; Pierre Versins, Rovray; Ursula Vian-Kübler, Paris.

Pour m'avoir aidé des manières les plus diverses / für Hilfe verschiedenster Art:

Michel Baudson, Jeunesse et Arts plastiques, Bruxelles; Günter Brus, Berlin; Freddy Buache, Directeur, Cinémathèque Suisse, Lausanne; Prof. William Camfield, Art Department, Rice University, Houston, Texas; Madame Teeny Duchamp, Villiers-s.-Grez; Maurice Duverger, Paris; Jean Ferry†; Raymond Fleury, Vrigny; Anne d'Harmoncourt, Curator of 20th Century Art, Philadelphia Museum of Art; Henri Langlois, Directeur, Cinémathèque Française, Paris; Richard Lindner, Paris et/und New York; Jonas Mekas, Director, Anthology Film Archives, New York; Annette Michelson, New York; Madame Geneviève Picon, Conservateur en Chef, Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris; Arturo Schwarz, Milano; Kynaston McShine, Curator, et/und Cora Rosevear, Curatorial Assistant, The Museum of Modern Art, New York; Harry Smith, New York; Gérard Titus-Carmel, Paris; Prof. Dr. Hans Walther-Bühl, Waldau-Bern; Pierre Versins, Rovray; Jan de Vaal, Direktor, Filmmuseum, Amsterdam; Alain Weill, Conservateur, Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris.

Mes remerciements s'adressent tout particulièrement à la direction, au Bureau technique et aux ateliers des grands magasins Loeb S.À., Berne, pour la construction de la machine de Kafka, au personnel de la Kunsthalle de Berne à qui a incombé le gros du travail pour avoir été le premier à montrer l'exposition, à toute une armée de dentistes qui, en collectionnant des dents, ont contribué à la mosaïque de la « hie » de Roussel et enfin, bien entendu, à Jean Clair qui a assuré la rédaction et la coordination à Paris pour ce livre, à Jacques Carelman pour avoir relevé le défi de réaliser pour la première fois les machines imaginées par Jarry et par Roussel, et à Ingeborg et Una Alja Lüscher, Valérie et Jérôme Szeemann: sans eux, je n'aurais pas eu, après *documenta*, le courage d'entreprendre la visualisation de ce « mythe » dans le contexte culturel officiel.

H.S.

Mein spezieller Dank geht an die Direktion, die Planungsabteilung und die Werkstätten der Firma Loeb AG, Bern, für den Bau der Kafka-Maschine, an das Personal der Kunsthalle, die als erste Station der Ausstellung die Hauptlast der Vorbereitungen zu tragen hatte, an ein ganzes Heer von Zahnärzten, die für Roussels « Hie » extrahierte Humanzähne sammelten, und natürlich an Jean Clair, der die Redaktion, sowie die Koordination für diese Publikation in Paris betreute, an Jaques Carelman, der die Herausforderung annahm, nach den Texten von Jarry und Roussel die Maschinen zu kreieren, und an Ingeborg und Una Alja Lüscher, Valérie und Jérôme Szeemann, ohne die ich nach der *documenta* den Mut nicht aufgebracht hätte, diesen « Mythos » im kulturellen, offiziellen Kontext zu visualisieren.

H.S.



Coincidentia oppositorum in: Michael Maier,
*Atalanta Fugiens, hoc est, Emblemata Nova de Secretis
Naturae*, Oppenheim 1618

TABLE DES MATIÈRES / INHALT

<i>Harald Szeemann</i>	
Les machines célibataires / Junggesellenmaschinen	5
<i>Sommaire / Inhaltsangabe</i>	16
<i>Sur la machine célibataire / Über die Junggesellenmaschine</i>	18
<i>Michel Carrouges</i>	
Mode d'emploi / Gebrauchsanweisung	
Qu'est-ce qu'une machine célibataire? — I. Comment identifier une machine célibataire? — II. Comment situer les machines célibataires?	
Was ist eine Junggesellenmaschine? — I. Wie werden Junggesellenmaschinen identifiziert? — II. In welchem Zusammenhang gehören Junggesellenmaschinen?	21
<i>Marcel Duchamp</i>	
Lettre à Michel Carrouges / Brief an Michel Carrouges	48
<i>Günter Metken</i>	
De l'homme-machine à la machine-homme — Anthropomorphie de la machine au XIX ^e siècle. Vom Menschen / Maschine zur Maschine / Mensch — Anthropomorphie der Maschine im 19. Jahrhundert	50
<i>Michel Serres</i>	
C'était avant l'Exposition (Universelle) / Es war vor der (Welt-) Ausstellung	64
<i>Bazon Brock</i>	
Immaculée Conception et machine célibataire — De la divinisation de l'homme et de l'« hominisation » de Dieu	
Jungfrauenzeugung und Junggesellenmaschine — Von der Gottwerdung des Menschen und der Menschwerdung Gottes	75
<i>Michel de Certeau</i>	
Arts de mourir / Sterbekünste	
Écritures anti-mystiques / Anti-mystische Schreiben	83
<i>Jean-François Lyotard</i>	
Où l'on considère certaines parois comme les éléments potentiellement célibataires de quelques machines simples	
Wo bestimmte Trennwände als potentielle Junggesellenelemente einfacher Maschinen betrachtet werden	98
<i>Alain Montesse</i>	
Lovely Rita, Meter Maid	110
<i>Gilbert Lascault</i>	
Les mécaniques / La baise / La non-baise / La peinture / Les jeux de mots / etc...	
Mechanisches / Bumsen / Nicht-Bumsen / Malerei / Wortspiele / usw...	115
<i>Peter Gorsen</i>	
La machine humiliante — Escalade d'un nouveau mythe	
Die beschämende Maschine — Zur Eskalation eines Mythos	130
<i>René Radrizzani</i>	
Roussel, explorateur de nouveaux mondes / Roussel, Entdecker neuer Welten	144
<i>Arturo Schwarz</i>	
La machine célibataire alchimique / Die alchemistische Junggesellenmaschine	156
<i>Marc Le Bot</i>	
Le mythe de la machine / Der Mythos der Maschine	172
<i>Jean Clair</i>	
L'ultime machine. — Notes sur <i>L'Invention de Morel</i>	
Die letzte Maschine. — Anmerkungen zu <i>Die Erfindung von Morel</i>	180
<i>Annexes / Anhang</i>	193
Chronologie des machines célibataires / Chronologie der Junggesellenmaschinen	194
De quelques thèmes célibataires / Einige Junggesellenthemata	195
Quelques auteurs de machines célibataires / Einige Hersteller und Verfasser von Junggesellenmaschinen	204
Petite bibliothèque célibataire / Kleine Junggesellenbibliothek	219
Origines des illustrations / Herkunft der Illustrationen	223

Prologue

Où l'on cite quelques classiques pour avancer le thème. p. 18

Chapitre I

Où l'on tente de définir la machine célibataire. Ce qui permet de la distinguer des machines en général et des machines imaginaires, au nombre desquelles il faut compter les machines pataphysiques, en particulier. Quelques exemples tirés de l'histoire des lettres et des arts. On avance des hypothèses sur le sens des diverses épiphanies célibataires sur la scène de notre théâtre moderne et contemporain. p. 21

Chapitre II

Où l'on envisage l'archéologie de la machine célibataire. Ses divers fondements historiques. Les rapports singuliers de l'homme à la machine et les multiples identifications opérées de l'une à l'autre au cours des âges, et vice-versa. La découverte du second principe de la thermodynamique, dit Principe de Carnot-Clausius, marque le passage du stateur au moteur. Le dépassement de ce Principe supposerait le remplacement de la machine homéorrhétique par une machine isorrhétique, autrement dit célibataire, supposant le Retour Eternel et l'immortalité, ainsi qu'il est suggéré dans *Le Docteur Pascal*, roman d'Emile Zola. p. 50

Chapitre III

Où l'on envisage les rapports qui existent entre la création divine et la création humaine ou bien en quoi l'ontologie de la machine célibataire est une théologie inverse.

La coïncidence de la mort de Dieu et de la recrudescence des créations célibataires est signe, ainsi qu'il sera dit, qu'« un crépuscule des dieux wagnérien se joue chaque soir dans les familles ». Cette contestation du Père résulte du passage d'un *modus loquendi* à un *modus scribendi*. Les très nombreux prodiges manifestés par la machine célibataire, bien qu'en divers points comparables aux phénomènes éprouvés par les mystiques, loin de marquer pour nous du Temps la délivrance, en marquent au contraire la domination. p. 75

Chapitre IV

Où l'on va plus avant dans l'exploration de la nature de la machine célibataire et de son fonctionnement, et dans la description de ses prodiges. La mécanique célibataire est comparée au fonctionnement des discours tenus par les Sophistes grecs. Les distorsions des *dissoi logoi* sont analogues à celles produites, dans les arts de la vue, par les anamorphoses. De ces impossibilités spatiales, Marcel Duchamp a su tirer la matière de son Grand Oeuvre.

Pour dissiper, non sans quelque impertinence, quelques idées reçues sur les machines célibataires,

Prolog

Wo einige Klassiker zitiert werden, um das Thema voranzutreiben. S. 18

Kapitel I

Wo versucht wird, eine Definition der Junggesellenmaschine zu geben. Was erlaubt, sie von den Maschinen im Allgemeinen und von den imaginären Maschinen, denen im Besonderen die pataphysischen Maschinen zuzurechnen sind, zu unterscheiden. Einige Beispiele aus Literatur und bildender Kunst. Hypothesen über die Bedeutung diverser Junggesellen-Erscheinungen auf der Bühne unseres modernen und zeitgenössischen Theaters. S. 21

Kapitel II

Wo die Archäologie der Junggesellenmaschine ins Auge gefasst wird. Ihre diversen historischen Fundamente. Die wunderlichen Beziehungen des Menschen zur Maschine und die vielfältigen Identifikationen von der einen Maschine zur andern im Laufe der Zeiten. Das Hin und Her.

Die Entdeckung des zweiten Prinzips der Thermodynamik, genannt das Prinzip von Carnot-Clausius, kennzeichnet den Übergang vom Stator zum Motor.

Die Überwindung dieses Prinzips würde die Ersetzung der homöorrhithischen Maschine durch eine isorrhithische voraussetzen, in andern Worten, einer Junggesellenmaschine, ihrerseits die Ewige Wiederkehr und die Unsterblichkeit supponierend, so wie es im *Doktor Pascal*, Roman von Emile Zola, angeregt wird. S. 50

Kapitel III

Wo die Beziehungen die zwischen göttlicher Kreation und menschlicher Schöpfung bestehen einer nähern Untersuchung unterzogen werden, oder auch anders formuliert: inwiefern ist die Ontologie der Junggesellenmaschine eine umgekehrte Theologie.

Die Koinzidenz von Gottes Tod und der Zunahme an Junggesellenschöpfungen ist ein Anzeichen dafür — und es wird auch gesagt werden — « dass sich allabendlich in den Familien Dramen vom Ausmass der Wagnerschen Götterdämmerung abspielen ».

Die Kontestation des Vaters geht aus dem Übergang von einem *modus loquendi* in einen *modus scribendi* hervor. Die sehr zahlreichen ans Wunderbare grenzenden Leistungen der Junggesellenmaschine, obwohl in sehr vielen Punkten den von Mystikern empfundenen Erscheinungen verwandt, bringen uns nicht die Befreiung von der Zeit, sondern unterstreichen im Gegenteil noch deren Herrschaft. S. 75

Kapitel IV

Wo noch weiter fortgeschritten wird in der Erforschung der Natur der Junggesellenmaschine, ihrem Funktionieren, und in der Beschreibung ihrer Leistungen.

Die Junggesellenmechanik wird darin mit dem Funktionieren der Reden bei den griechischen Sophisten verglichen. Die Verdrehungen der *dissoi logoi* sind analog denen, die im visuellen Bereich, von den Anamorphosen produziert werden. Aus solchen Unkompositionsmöglichkeiten wusste Marcel Duchamp den Stoff für sein Grosses Werk aufzubereiten.

il est fait appel aux Beatles et au Démon de Maxwell.

Pour démontrer l'omnipotence et l'omniprésence du thème célibataire, il est aussi fait appel à d'innombrables exemples tirés de la littérature et des arts, sauvages et savants. p. 98

Chapitre V

Où l'on analyse les incidences du machinisme sur l'homme social et sur son inconscient et la place qu'occupe la machine célibataire au sein des fantasmes ainsi décrits.

La machine est essentiellement symbole d'auto-érotisme. Le fantasme de jouissance est d'autant plus fort que la machine paraît plus bricolée. La métaphore machinique peut passer du plan symbolique au plan réel, comme il est montré dans les cas de Strindberg et du Président Schreiber. p. 130

Chapitre VI

Où l'on traite en détail et successivement de quatre épiphanies de machines célibataires, deux d'entre elles étant littéraires et deux autres artistiques.

Raymond Roussel est l'exemple le plus achevé, autant dans sa vie que dans son oeuvre, du créateur célibataire. Dans le domaine des arts, plastiques et néanmoins non-rétiniens, on dira de même de Marcel Duchamp. L'alchimie est la clef possible de ses mystères, ainsi qu'on est accoutumé de le lire chez cet auteur.

Chez Francis Picabia, le cycle célibataire ne se referme plus. On traitera à ce propos du problème de la possibilité ou de l'impossibilité de la constitution d'un mythe contemporain qui n'obéirait pas à la règle de la circularité.

On montre à l'inverse que, chez l'écrivain Casares, le mythe se referme mais aussi se redouble en s'enregistrant lui-même, laissant planer un doute et quelque angoisse sur notre destin. p. 144

Um nicht ohne Unverschämtheit einige vorgebrachte Gedanken über die Junggesellenmaschine zu verunsichern, werden sogar die Beatles und der Maxwell'sche Dämon herbeigerufen.

Um die Omnipotenz und Omniprésenz des Junggesellenthemas demonstrativ zu veranschaulichen, werden unzählige Beispiele aus Literatur und den Künsten, den wilden und den schönen, zur Parade aufgeboten. S. 98

Kapitel V

Wo die Einwirkungen des Maschinismus auf den sozialen Menschen und auf sein Unterbewusstes analysiert und der Ort, den die Junggesellenmaschine in diesen Erscheinungen einnimmt, beschrieben wird.

Die Maschine ist wesentlich auto-erotisches Symbol. Die Lustvorstellung ist umso grösser, je zusammengebastelter die Maschine scheint. Die Maschinenmetapher kann sehr wohl von der symbolischen Ebene auf die Wirklichkeitsebene gelangen, wie am Fall von Strindberg und von Präsident Schreiber und andern mehr näher erläutert wird. S. 130

(Kapitel VI)

Wo im Detail und hintereinander vier Junggesellenmaschinen-Epiphanien behandelt werden, zwei davon sind literarischen, zwei bildnerischen Ursprungs.

Raymond Roussel ist in Leben und Werk das vollendetste Beispiel des Junggesellen-Schöpfers. Im Bereich der bildenden Kunst, die nichtsdestoweniger nicht-retinal ist, wird man Marcel Duchamp dieselben Ehren erweisen. Die Alchemie ist ein möglicher Zugang und Schlüssel zu seinen Mysterien. Bei Francis Picabia schliesst sich der Junggesellen-Zyklus nicht mehr.

Man wird bei dieser Gelegenheit über das Problem der Möglichkeit oder Unmöglichkeit einen zeitgenössischen Mythos zu bilden, der nicht den Regeln des Kreislaufes sich verdankt, unterrichtet.

Das genaue Gegenteil ereignet sich beim Schriftsteller Casares. Da wird gezeigt, dass der Mythos sich schliesst, aber auch dass er sich verdoppelt, weil er sich selber aufnimmt, verfilmt, unnötig zu sagen, dass er auf diese Weise einen Zweifel und etwas Angst über unserem Schicksal schweben lässt. S. 144



« Une pièce extrêmement curieuse. Une petite machine, travaillée avec un art indescriptible, à expliquer le concubinium (ce qui veut probablement dire connubium ou commercium) animae et corporis (de l'âme et du corps). Le rouleau qui met tout en mouvement a trois positions différentes pour les trois systèmes connus; une pour l'influence physique, une pour les causes occasionnelles et une pour l'harmonie prédestinée. Néanmoins, le rouleau peut encore prendre deux ou trois autres positions, seulement, elles doivent statuer un corps et une âme, quoique, en cas de nécessité, ou pourrait ôter l'âme. Le corps de cet ouvrage précieux est travaillé en corne bien plus que demi-transparente et d'une longueur de quatre à cinq pouces à peu près. Par contre l'âme, pas plus grande qu'une grande fourmi, est entièrement, les petites ailes y compris, en ivoire, seulement sa petite jambe gauche est légèrement abîmée. Le mouvement ne se communique pas par une manivelle à la machine (on la déchirerait), mais par une paire de petites ailes de moulin à vent en peau de batteur d'or la plus fine, contre lesquelles on souffle avec ce qu'on appelle un soufflet double soufflant indéfiniment (follis infinitus), fixé à quelque distance de la machine et en faisant partie, les ailes font tourner une vis sans fin (cochlea infinita) qui met tout en mouvement ».

G. Ch. Lichtenberg, *Liste d'une collection d'outils destinés à être vendus aux enchères publiques dans la maison de Sir H.S. la semaine prochaine* (Almanach de poche de Goettingue, 1798).

« Il y a dans l'acte de l'amour une grande ressemblance avec la torture ou avec une opération chirurgicale ».

« Le monde va finir (...) La mécanique nous aura tellement américanisés, le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges ou anti-naturelles des utopistes ne pourra être comparé à ses résultats positifs ».

Baudelaire, *Fusées*, 1851.

« Je vais ensuite à l'Industrie [*c'est-à-dire au Palais de l'Industrie de l'Exposition Universelle*]; je remarque cette fontaine jaillissante de fleurs gigantesques imitées.

« La vue de toutes ces machines m'attriste profondément. Je n'aime pas cette matière qui a l'air de faire toute seule et abandonnée à elle-même, des choses dignes d'admiration ».

Delacroix, *Journal*, 3 août 1855.

Qu'il s'agisse de l'attitude très spéciale adoptée par Duchamp à l'égard de la sexualité, (...) à l'égard du machinisme (pour Duchamp comme pour Roussel — sur un plan quelque peu différent autre extraordinaire ingénieur — la machine n'est pas qu'un portant du décor moderne, un indice du chimérique progrès humain, mais un organisme autonome, animé au sens plein et doué de sa vie propre); qu'il s'agisse de la manière désinvoltée — comparable, en plus lucide, à celle d'un enfant qui reconstruit le monde avec des cubes — dont il use envers les lois physiques (...) de spéculations d'ordre scolastique (...), des multiples façons de faire intervenir le hasard ou bien de ces fusées qui jettent sur notre monde logique une lueur consternante (...), on découvre partout la marque de cette négation acérée, inverse d'une preuve par l'absurde, puisque l'absurde, au contraire, est ici réhabilité.

Michel Leiris, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1936.

« Ein höchst merkwürdiges Stück. Eine kleine mit unbeschreiblicher Kunst gearbeitete Maschine, das concubinium (soll wohl heissen connubium oder commercium) animae et corporis zu erklären. Die Walze, welche alles in Bewegung setzt, hat drei verschiedene Stellungen für die drei bekannten Systeme; eine für den physischen Einfluss, eine für die gelegentlichen Ursachen, und eine für die vorherbestimmte Harmonie. Doch hat die Walze noch Raum für zwei bis drei andere; nur müssen sie einen Leib und eine Seele statuieren, doch könnte im Fall der Not die Seele auch heraus genommen werden. Der Leib an diesem kostbaren Werke ist von viel mehr als halbdurchsichtigem Horn gearbeitet, und etwa vier bis fünf Zoll lang. Die Seele aber, nicht grösser als eine grosse Ameise, ist ganz, Flügelchen und alles, von Elfenbein, nur ist ihr linkes Beinchen etwas schadhaf. Die Bewegung wird der Maschine durch keine Kurbel mitgeteilt (man würde sie damit zerreißen), sondern durch ein Paar kleine Windmühlen-Flügel aus der feinsten Goldschläger-Haut, gegen welche mit einem dazu gehörigen und in einiger Entfernung von der Maschine befestigten sogenannten doppelten, stäte fortblasenden Blasebalg (follis infinitus) geblasen wird, durch diese Flügel wird eine Schraube ohne Ende (cochlea infinita) gedreht, welche alles in Bewegung setzt ».

G. Ch. Lichtenberg, *Verzeichnis einer Sammlung von Gerätschaften, welche in dem Hause des Sir H.S. künftige Woche öffentlich verauktioniert werden soll* (1798).

« Der Liebesakt weist grosse Ähnlichkeit mit der Folter oder einem chirurgischen Eingriff auf ».

« Die Welt wird untergehen (...) Die Mechanik wird uns dermassen amerikanisiert, der Fortschritt wird die geistigen Anlagen in uns so sehr abgetötet haben, dass sogar von den blutrünstigen, gotteslästerlichen oder wider-natürlichen Hirngespinnster der Zukunftsträumer nichts sich mit seinen (des Fortschritts) sichern Resultaten vergleichen lassen wird ».

Baudelaire, *Fusées*, 1851.

« Anschliessend gehe ich in die Industrie*; mir fällt die aus gigantischen künstlichen Blumen hervorsprudelnde Fontäne auf.

Der Anblick all dieser Maschinen betrübt mich sehr. Ich habe diese Materie, die den Anschein erweckt, bewundernswerte Dinge zu schaffen, und die sich selbst überlassen bleibt, nicht gern ».

*d.h. in den Industriepalast der Weltausstellung.

Delacroix, *Journal*, 3. August 1855.

« Ob es sich um die sehr spezielle Haltung, die Duchamp gegenüber der Sexualität einnimmt, oder gegenüber den Maschinen (für Duchamp wie für Roussel — ein wenn auch auf anderer Ebene ebenso ausserordentlicher Ingenieur — ist die Maschine nicht lediglich Teil des heutigen Dekors, ein Indiz des schimärischen menschlichen Fortschritts, sondern ein autonomer Organismus, der im vollen Sinne des Wortes lebt und sein Eigenleben führt), oder um seine Ungeniertheit, mit der er von den physikalischen Gesetzen Gebrauch macht (dem Kinde vergleichbar, das mit seinen Holzklötzchen sich die Welt erschafft, — aber luzider), oder um die Vielfalt der Arten, mit der er den Zufall einsetzt, oder um all seine (Geist-)Raketen, die auf unsere Welt der Logik ein anderes, Betroffenheit erzeugendes Licht werfen, überall stösst man auf die Merkmale dieser beissenden Negation, die der Beweisführung mit Hilfe des Absurden entgegengesetzt ist, weil bei ihm — in Umkehrung der Verhältnisse — das Absurde rehabilitiert wird ».

Michel Leiris, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, NRF, Dez. 1936

« Idéalement, le personnel de la mégamachine devrait consister en célibataires, dégagés de responsabilités familiales, d'institutions communales et d'affections humaines ordinaires: un célibat au jour le jour, tel que nous le trouvons en réalité dans les armées, les monastères et les prisons. En effet, l'autre nom de la division du travail, quand elle atteint le point de confinement solitaire à une tâche unique durant toute une existence, est le démembrement de l'homme ».

Lewis Mumford, *Le Mythe de la machine*, 1967.

« Tout comme les anges et les saints d'une ère profondément religieuse nous aident à concevoir ce qu'étaient les plus grands espoirs de l'homme de cet époque, et les diables ce dont ils avaient le plus peur, les idées délirantes de l'homme dans le monde de la machine semblent être une indication de nos espoirs et de nos peurs de ce que les machines feront pour nous ou contre nous (...). « Un corps humain qui fonctionne comme une machine et une machine qui exécute des fonctions humaines, voilà deux choses étranges, encore plus étranges lorsque le corps que nous observons est celui d'un enfant, parce que l'enfant semble plus proche de la nature que l'adulte, parce que l'enfance suppose un processus d'épanouissement, de croissance naturelle, tout cela étant nié dans le comportement mécanique ».

Bruno Bettelheim *Joey* in *La Forteresse vide*, 1967.

L'inconscient est orphelin, athée, célibataire.

Gilles Deleuze, Vincennes, 30.11.1970.

« Que quelque chose puisse se répéter, c'est là un pouvoir qui semble supposer, dans l'être, un manque, et qu'il lui manque la richesse qui ne lui permettrait pas de se répéter. L'être se répète, voilà ce que signifie l'existence des machines; mais si l'être était surabondance inépuisable, il n'y aurait ni répétition, ni perfection machinales. La technique est donc la pénurie de l'être devenue pouvoir de l'homme, signe décisif de la culture occidentale ».

Maurice Blanchot, *L'Amitié*, 1971.

« Empruntons le nom de « machine célibataire » pour désigner cette machine qui succède à la machine paranoïaque et à la machine miraculante, formant une nouvelle alliance entre les machines désirantes et le corps sans organes pour la naissance d'une humanité nouvelle ou d'un organisme glorieux. Il revient au même de dire que le sujet est produit comme un reste, à côté des machines désirantes, ou qu'il se confond lui-même avec cette troisième machine productrice et la réconciliation résiduelle qu'elle opère: synthèse conjonctive de consommation sous la forme émerveillée d'un « C'était donc ça! ».

« Michel Carrouges a isolé, sous le nom de « machines célibataires » un certain nombre de machines fantastiques qu'il découvrait dans la littérature. Les exemples qu'il invoque sont très variés, et ne semblent pas pouvoir à première vue rentrer dans une même catégorie: la *Mariée mise à nu...* de Duchamp, la machine de la *Colonie pénitentiaire* de Kafka, les machines de Raymond Roussel, celles du *Surmâle* de Jarry, certaines machines d'Edgar Poe, *l'Eve future* de Villiers, etc. Pourtant les traits qui fondent l'unité, d'importance variable selon l'exemple considéré, sont les suivants: d'abord la machine célibataire témoigne d'une ancienne machine paranoïaque, avec ses supplices, ses ombres, son ancienne Loi. Elle n'est cependant pas elle-

« Das ideale Personal der Megamaschine sollte sich aus Junggesellen rekrutieren, die der Verantwortung für Familie und Gemeinschaft entbunden und jeglicher gewöhnlichen, menschlichen Gefühlsregung baren sind; aus Junggesellen, die Tag für Tag in einem Zölibat leben, wie wir es in der Wirklichkeit in den Armeen, Klöstern und Gefängnissen vorfinden. In der Tat ist die andere Bezeichnung für Arbeitsteilung Zergliederung des Menschen — dann nämlich, wenn die Arbeitsteilung den Punkt erreicht, dass sie zur einsamen lebenslangen Eingeschlossenheit in einer einzigen Arbeit führt ».

Lewis Mumford, *Le Mythe de la machine*, 1967.

« So wie die Engel und die Heiligen eines zutiefst religiösen Zeitalters uns helfen, die grössten Hoffnungen der Menschen dieser Epoche zu erkennen, und so wie die Teufel zeigen, wovor sie am meisten Angst hatten — so scheinen die Wahnideen des Menschen in der Welt der Maschinen Aufschluss zu geben über unsere Hoffnungen und Ängste: was werden die Maschinen für uns, was werden sie gegen uns unternehmen?... ».

« Ein menschlicher Körper, der wie eine Maschine funktioniert, und eine Maschine, die menschliche Funktionen ausführt — das sind zwei seltsame Dinge, die noch seltsamer sind, wenn es sich beim von uns beobachteten Körper um den Körper eines Kindes handelt; denn das Kind scheint der Natur näher zu sein als der Erwachsene, und die Kindheit setzt einen Entfaltungsprozess, ein natürliches Wachstum voraus, die beide im mechanischen Verhalten negiert werden ».

Bruno Bettelheim, *Joey* in *The Empty Fortress*, 1967.

« Das Unterbewusste ist Waise, Atheist, Junggeselle ».

Gilles Deleuze, Vincennes, 30.11.1970.

« Die Tatsache, dass etwas sich wiederholen kann, ist eine Macht, die im Wesen eine Mangelerscheinung voraussetzt. Es mangelt ihm an Reichtum, der ihm erlauben würde, sich nicht zu wiederholen. Die Existenz der Maschinen, sie bedeutet nichts anderes als dass der Mensch sich wiederholt; denn wäre unser Wesen unerschöpflicher Überfluss, gäbe es weder die Wiederholung noch die Perfektion der Maschine. Die Technik ist demnach eine Mangelerscheinung im Wesen, die in menschliche Macht umgewandelt wurde: dies ist das entscheidende Merkmal unserer westlichen Kultur ».

Maurice Blanchot, *L'Amitié*, 1971.

« Entleihen wir den Begriff der "zölibatären Maschine", um jene Maschine zu bezeichnen, die, eine neue Verbindung zwischen Wunschmaschinen und organlosem Körper zum Zwecke einer neuen Menschheit oder eines glorreichen Organismus herstellend, der paranoischen und der Wundermaschine folgt. Beide Äusserungen, dass das Subjekt neben den Wunschmaschinen als Rest erzeugt wird, und dass es sich selbst mit dieser dritten produktiven Synthese und der residualen Versöhnung, die sie herbeiführt, vermischt, laufen auf dasselbe hinaus: auf die konjunktive Konsumtionssynthese unter der Verwunderung und Entzückung zum Ausdruck bringenden Form des « Das war also das! ».

Michel Carrouges hat unter der Bezeichnung der « zölibatären Maschinen » eine Anzahl Maschinen der Phantasie hervorgehoben, die er in der Literatur aufgefunden hat. Die von ihm erwähnten Beispiele sind sehr unterschiedlich und scheinen zunächst kaum unter einem einheitlichen Begriff subsumiert werden zu können: die *Mariée mise à nu...* von Duchamp, die Maschine der *Strafkolonie* von Kafka, die Maschinen von Raymond Roussel, die des *Surmâle* von Jarry, gewisse Maschinen von E.A. Poe, die *Eva der Zukunft* von Villiers, usw. Dennoch können folgende, die Einheit stiftende Merkmale, deren Relevanz gemäss der betrachteten Beispiele

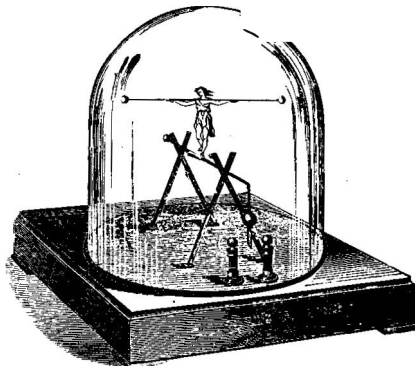
même une machine paranoïaque. Tout l'en distingue, ses rouages, chariot, ciseaux, aiguilles, aimants, rayons. Jusque dans les supplices ou la mort qu'elle donne, elle manifeste quelque chose de nouveau, une puissance solaire. En second lieu, cette transfiguration ne peut pas s'expliquer par le caractère miraculant que la machine doit à l'inscription qu'elle recèle, bien qu'elle recèle effectivement les plus hautes inscriptions (cf. l'enregistrement mis par Edison dans *l'Eve future*). Il y a une consommation actuelle de la nouvelle machine, un plaisir qu'on peut qualifier d'auto-érotique ou plutôt d'automatique où se nouent les noces d'une nouvelle alliance, nouvelle naissance, extase éblouissante comme si l'érotisme machinal libérait d'autres puissances illimitées. « La question devient: qu'est-ce que produit la machine célibataire, qu'est-ce qui se produit à travers elle? La réponse semble être: des quantités intensives. Il y a une expérience schizophrénique des quantités intensives à l'état pur, à un point presque insupportable — une misère et une gloire célibataires éprouvées au plus haut point, comme une clameur suspendue entre la vie et la mort, un sentiment de passage intense, états d'intensité pure et crue dépouillés de leur figure et de leur forme. (...) D'où viennent ces intensités pures? Elles viennent des deux forces précédentes, répulsion et attraction, et de l'opposition de ces deux forces. Non pas que les intensités soient elles-mêmes en opposition les unes avec les autres et s'équilibrent autour d'un état neutre. Au contraire, elles sont toutes positives à partir de l'intensité = 0 qui désigne le corps plein sans organes. Et elles forment des chutes ou des hausses relatives d'après leur rapport complexe et la proportion d'attraction et de répulsion qui entre dans leur cause. Bref, l'opposition des forces d'attraction et de répulsion produit une série ouverte d'éléments intensifs, tous positifs, qui n'expriment jamais l'équilibre final d'un système, mais un nombre illimité d'états stationnaires métastables par lesquels un sujet passe ».

Deleuze-Guattari, *L'Anti-Oedipe*, 1972.

schwankt, ausgemacht werden: zum ersten zeugt die zölibatäre Maschine durch ihre Qualen, Schatten und ihr altes Gesetz von einer ehemaligen paranoischen Maschine. Indessen ist sie selbst keine. Alles: ihr Räderwerk, ihr Fahrgestell, ihre Scheren, Nadeln, Geliebten und Strahlen unterscheiden sie von einer paranoischen Maschine. Noch in den Qualen, die sie zufügt, dem Tod, den sie bringt, offenbart sie etwas Neues, eine Kraft gleich der der Sonne. Zweitens kann diese Transfiguration nicht durch den wundersamen Charakter erklärt werden, den die Maschine der in ihr enthaltenen Einschreibung verdankt, obgleich sie in der Tat die höchsten Einschreibungen birgt (siehe hierzu die von Edison vorgenommene Aufzeichnung in *Die Eva der Zukunft*). Es existiert eine augenblickliche Konsumtion der neuen Maschine, ein Vergnügen, das man autoerotisch oder automatisch nennen möchte, worin sich die Freuden einer neuen Verbindung ankündigen: neue Geburt, verführerische Ekstase, so als befreite der maschinelle Erotismus weitere schrankenlose Kräfte.

Auf die Frage: was produziert die zölibatäre Maschine, was wird vermittels ihrer produziert? scheint die Antwort zu lauten: intensive Quantitäten. Es gibt eine schizophrene Erfahrung intensiver Quantitäten im Reinzustand, die beinahe unerträglich ist — zölibatäre Grösse und Elend als höchste Empfindungen, gleich einem Schrei zwischen Leben und Tod, ein Gefühl heftigen Übergangs, Zustände reiner und von jeglicher Formbestimmung entblösster Intensität. Woher stammen diese reinen Intensitäten? Sie entspringen den beiden vorgängigen Kräften, Abstossung und Anziehung, und deren Gegensatz. Nicht dass die Intensitäten selbst im Gegensatz zueinander stehen und sich um einen neutralen Zustand im Gleichgewicht halten würden: sie sind vielmehr, von einer Nullintensität ausgehend, die den organlosen Körper bezeichnet, alle positiv. Entsprechend ihrer komplexen Beziehung und dem vorherrschenden Verhältnis von Anziehung und Abstossung verzeichnen sie Abfälle und Aufstiege. Kurz, der Gegensatz zwischen abstossenden und anziehenden Kräften erzeugt eine offene Serie stets positiver, intensiver Elemente, die niemals das abschliessende Gleichgewicht eines Systems, sondern die unbegrenzte Zahl stationärer, metastabiler Zustände ausdrücken, die ein Subjekt durchläuft ».

Deleuze-Guattari, *Anti-Oedipus*, deutsch 1974.



MODE D'EMPLOI

Qu'est-ce qu'une machine célibataire?

Une machine célibataire est une image fantastique qui transforme l'amour en mécanique de mort

De telles images se trouvent dans des œuvres aussi célèbres que celles de Duchamp, Kafka, Jarry, Roussel. Mais elles ne sont perçues que comme images locales, hétérogènes, isolées et non pas comme des machines célibataires en général. (Sauf pour le cas de Duchamp qui est l'inventeur particulier de ce terme).

Ce que nous proposons au contraire, c'est de dépasser cette étape inévitable et provisoire, pour *visualiser* ces mêmes images en tant que machines célibataires, c'est-à-dire pour apprendre à les regarder physiquement et mentalement, dans la perspective globale d'une série de machines célibataires.

L'intuition doit donc jouer un rôle capital, mais non arbitraire. Pour éviter de voir des machines célibataires nulle part ou n'importe où, en vertu d'analogies fluctuantes ou de différences superficielles, il faut connaître les points de repère décisifs qui permettent de les identifier avec précision.

1. *Une machine célibataire apparaît d'abord comme une machine invraisemblable*

A l'inverse des machines réelles et même de la plupart des machines imaginaires mais rationnelles et utiles comme le *Nautilus* de Jules Verne ou les fusées de la Science-Fiction, la machine célibataire apparaît d'abord comme une machine impossible, inutile, incompréhensible, délirante. Elle peut même ne pas apparaître du tout, dans la mesure où elle se confond avec le paysage qui l'entoure.

La machine célibataire peut donc être constituée par une seule machine bizarre et inconnue, ou par un assemblage apparemment hétéroclite. Elle peut englober aussi bien un paratonnerre, une horloge, une bicyclette, un train, une dynamo ou même un chat, voire des débris de n'importe quoi.

Peu importe. La machine célibataire n'a pas sa raison d'être en elle-même, comme machine gouvernée par les lois physiques de la mécanique et les lois sociales de l'utilité.

Cette machine est un simulacre de machine, comme on peut en voir dans les rêves, au théâtre, au cinéma ou même dans les terrains d'exercice des cosmonautes.

Gouvernée avant tout par les lois mentales de la subjectivité, la machine célibataire ne fait qu'adopter certaines figures mécaniques pour simuler certains effets mécaniques.

C'est seulement lorsqu'on découvre peu à peu les indices de cette détermination subjective qu'on voit se dissiper le brouillard de l'absurde et se lever l'aube d'une logique implacable.

2. *Mais la structure déterminante de cette machine invraisemblable se fonde sur une logique mathématique*

Chaque machine célibataire est un *système d'images* composé de deux ensembles égaux et équivalents. L'un de ces ensembles est l'ensemble *sexuel*. Il comprend par définition deux éléments: *masculin* et *féminin*. Ces deux éléments sont à prendre comme catégories nettement définies et discernables. Cela ne veut pas dire qu'à l'intérieur de ces catégories, il n'existe pas des complications. Duchamp l'a fort bien vu puisque sa « machine célibataire » contient neuf célibataires qui peuvent être considé-

GEBRAUCHSANWEISUNG

Was ist eine Junggesellenmaschine?

Eine Junggesellenmaschine ist ein phantastisches Vorstellungsbild, das Liebe in einen Todesmechanismus umwandelt

Solche Bilder finden sich unter anderem in so bekannten Werken wie denjenigen von Duchamp, Kafka, Jarry und Roussel. Man nimmt sie aber nur als fremdartige, isolierte, begrenzte Einzelbilder wahr, nicht als Junggesellenmaschinen schlechthin. (Ausnahme: Duchamp, der den Begriff der Junggesellenmaschine erfunden und visualisiert hat).

Wir wollen weitergehen als diese unumgängliche und provisorische Stufe. Wir wollen diese Bilder als Junggesellenmaschinen *visualisieren*. Wir wollen lernen, diese Bilder als physischen und geistigen Sachverhalt im umfassenden Zusammenhang einer Serie von Junggesellenmaschinen zu sehen.

Die Intuition muss beim Betrachter eine wesentliche, aber nicht eine willkürliche Rolle spielen. Man muss die entscheidenden Anhaltspunkte kennen, die eine genaue Identifikation ermöglichen. Damit können wir verhindern, dass wir (zufolge von unbestimmten Analogien oder oberflächlichen Unterscheidungen) überall oder überhaupt keine Junggesellenmaschinen sehen.

1. *Eine Junggesellenmaschine ist zunächst eine unwahrscheinliche Maschine*

Im Gegensatz zu wirklichen Maschinen und sogar im Gegensatz zu imaginären aber rationalen und nützlichen Maschinen (wie der *Nautilus* von Jules Verne oder die Science-Fiction-Raketen) erscheint die Junggesellenmaschine als unmöglich, unnützlich, unverständlich, wahnsinnig. Manchmal ist sie überhaupt nicht auszumachen. Nämlich dann, wenn sie eins ist mit der sie umgebenden Landschaft. Die Junggesellenmaschine kann also aus einer einzigen, seltsamen, merkwürdigen und unbekanntem Maschine oder aus einem anscheinend sinnlosen Gefüge bestehen. Sie kann einen Blitzableiter, eine Uhr, ein Fahrrad, einen Zug, einen Dynamo, sogar eine Katze oder irgendwelche Dingteile oder Überbleibsel vereinigen. Das spielt überhaupt keine Rolle. Die Junggesellenmaschine ist nicht zweckgebunden wie eine von den physikalischen Gesetzen der Mechanik und den gesellschaftlichen Gesetzen des Nutzens abhängige Maschine. Die Junggesellenmaschine ist ein Trugbild, dem man im Traum begegnet, im Theater, im Kino oder auf dem Übungsgelände der Kosmonauten.

Die vor allem den geistigen Gesetzen der Subjektivität unterliegende Junggesellenmaschine eignet sich bestimmte mechanische Muster zur Vortäuschung bestimmter mechanischer Effekte an. Erst wenn man nach und nach die Indizien dieses subjektiv determinierten Systems entdeckt, beginnt sich der Schleier des Absurden zu lüften. Der Morgen einer unverrückbaren Logik bricht an.

2. *Die Hauptstruktur dieser unwahrscheinlichen Maschine beruht auf mathematischer Logik*

Jede Junggesellenmaschine besteht aus einem *Doppelsystem von Bildern*. Jeder Bereich findet seine Entsprechung im andern. Beide sind gleichwertig. Ein Bereich bezieht sich auf das *Sexuelle*. Er umfasst begriffsmässig zwei *Elemente*: das *männliche* und das *weibliche*. Diese beiden Pole sind als deutlich abgegrenzte und voneinander unterscheidbare Begriffskategorien zu verstehen. Das bedeutet indessen nicht, dass innerhalb dieser Kategorien keine Komplikationen auftauchen. Du-

rés comme des fractions de l'élément masculin. On trouvera maints exemples de machines célibataires dans lesquelles une pluralité de personnages concurrents représente l'élément masculin en face d'un seul personnage féminin. L'inverse est également possible.

L'autre ensemble est l'*ensemble mécanique*, composé lui aussi de deux éléments mécaniques qui correspondent respectivement aux deux éléments masculin et féminin de l'ensemble sexuel.

Cette dualité et cette correspondance apparaissent très nettement dans le « Grand Verre » de Duchamp qui situe la « Mariée » seule en haut, tandis que la « machine célibataire » masculine est cantonnée seule en bas.

En général la situation est plus complexe. Il arrive souvent que l'un ou l'autre des éléments masculin ou féminin soit représenté par une pluralité de corps, de machines ou de mécanismes dont les images peuvent être très nettement définies et distinctes. (Exemples: le lit mécanique et le condamné dans la *Colonie pénitentiaire* de Kafka; Louise Montalescot, la pie et les mannequins mobiles dans les *Impressions d'Afrique* de Roussel). Doit-on en conclure qu'une pluralité variable d'éléments s'impose sur le plan de l'ensemble mécanique?

Non. Car l'ensemble sexuel constitue la structure originelle et déterminante pour l'identification des machines célibataires. C'est le dualisme des sexes qui est à l'origine de toutes les figures et significations. Si complexes qu'elles soient, les représentations mécaniques contenues dans l'ensemble mécanique se répartissent donc *automatiquement* dans l'un ou l'autre des deux éléments sexuels. Ces images dédoublées ou complémentaires, ne sont donc pas des éléments, mais des *fractions* de l'un ou l'autre élément.

Voilà pourquoi les deux ensembles sexuel et mécanique sont égaux et équivalents, parce qu'ils sont tous deux composés de deux éléments correspondants.

3. Le prototype de Maldoror. Ensembles et fonctions

Pour mieux comprendre, reportons-nous au prototype le plus simple des machines célibataires. On le reconnaît dans la célèbre formule de Lautréamont: « Il est beau... comme la rencontre fortuite sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie! » (*Maldoror*, Chant VI). Parmi ces trois objets apparemment hétéroclites on reconnaît le *parapluie* comme symbole masculin, la *machine à coudre* comme symbole féminin. Reste le troisième objet, la *table de dissection*. Son importance est évidemment capitale, mais d'une autre façon. Ce n'est pas plus un élément mécanique qu'un élément sexuel. Elle représente la *fonction* spécifique qui résulte du système des deux ensembles. À la place du lit d'amour qui est union et vie, la table de dissection exprime la fonction spécifique de la machine célibataire qui est solitude et mort.

champ hat dies erkannt. Seine Junggesellenmaschine umfasst neun Junggesellen. Diese können als Fraktionen des männlichen Elements betrachtet werden. In andern Beispielen von Junggesellenmaschinen findet man mehrere beteiligte Personen, die das männliche Element verkörpern. Ihnen steht eine einzige weibliche Person gegenüber. Auch das Gegenteil ist möglich.

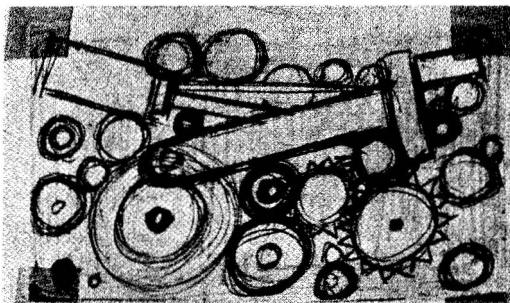
Der andere Bereich bezieht sich auf die *Mechanik*. Auch er weist zwei mechanische Elemente auf, die dem männlichen und dem weiblichen Teilelement des Sexualbereichs entsprechen. Dualismus und Entsprechungen sind im « Grossen Glas » von Duchamp deutlich erkennbar. Die « Braut » befindet sich allein in der obern Hälfte, die « Junggesellenmaschine » allein in der untern.

Im allgemeinen ist die Situation komplizierter. Es kommt oft vor, dass das eine oder andere der männlichen oder weiblichen Elemente durch eine Mehrzahl von Körpern, von Maschinen oder von Mechanismen dargestellt wird, deren Erscheinungsformen sehr genau definiert und unterschieden werden können. (Beispiele: Das mechanische Bett und der Verurteilte in Kafkas *Strafkolonie*, Louise Montalescot, die Elster und die Automaten in den *Afrikanischen Impressionen* von Roussel).

Daraus kann man nicht gezwungenermassen auf eine veränderliche Vielzahl von Elementen im mechanischen Bereich schliessen. Die ursprüngliche Struktur liegt im sexuellen Bereich. Sie ist für die Identifizierung der Junggesellenmaschinen bestimmend. Die Trennung der Geschlechter ist der Nährboden für Bild und Bedeutungen. Wie kompliziert sie auch sein mögen — die Darstellungen im mechanischen Bereich lassen sich *automatisch* dem einen oder anderen Element des sexuellen Bereichs zuordnen. Diese verdoppelten oder komplementären Bilder sind demnach keine Elemente, sondern *Bruchstücke* des einen oder anderen Elements. Deshalb entsprechen sich der mechanische und sexuelle Bereich und sind gleichwertig; beide sind aus zwei sich entsprechenden Elementen zusammengesetzt.

3. Maldoror als Prototyp. Bereiche und Funktionen

Zum besseren Verständnis wenden wir uns dem einfachsten Prototyp einer Junggesellenmaschine zu. Man findet sie im bekannten Ausspruch von Lautréamont: « Er ist schön... wie die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirmes auf einem Seziertisch » (*Maldoror*, 6. Gesang). In dieser scheinbar wunderlichen Zusammenstellung erkennt man den Regenschirm als männliches Symbol, die Nähmaschine als weibliches. Bleibt als drittes Objekt der Seziertisch. Er ist offenbar von massgebender Bedeutung, aber in einem anderen Sinn. Der Seziertisch ist weder ein mechanisches Element noch ein sexuelles. Er übernimmt die spezifische Funktion, die aus dem Doppelsystem von Sex und Mechanik resultiert. An die Stelle des Bettes, der Liebe, die Gemeinschaft und Leben bedeutet, tritt der Seziertisch in der spezifischen Funktion der Junggesellenmaschine: als Bringerin von Einsamkeit und Tod.



Chaval, Erotisme mécanique / Erotischer Mechanismus (*Surmâle*, IX).

« *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* » de Marcel Duchamp

« *Die Braut, von ihren Junggesellen nackt entblösst, sogar* », von Marcel Duchamp

1. On appelle couramment le « Grand Verre » de Duchamp cette grande table de verre qui se dresse verticalement au milieu d'une salle du Musée d'Art de Philadelphie. Elle mesure environ 2m,75 de haut sur 1m,75 de large.

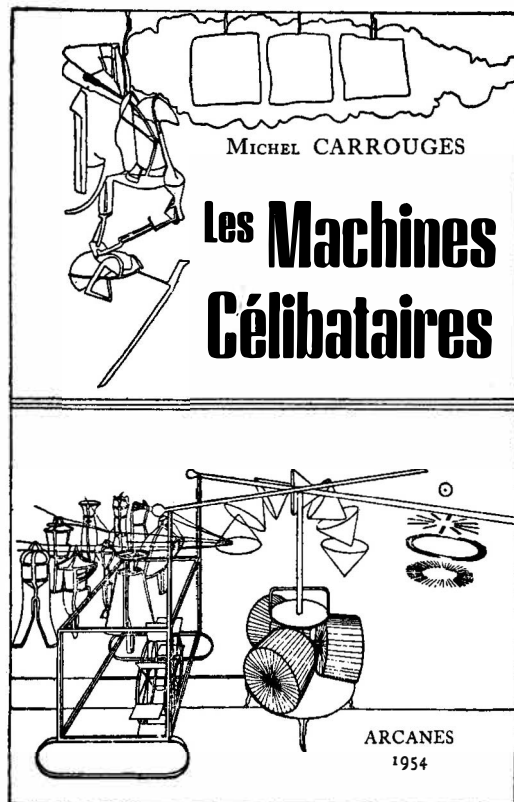
Le « Grand Verre » se présente comme une étrange énigme.

On remarque d'abord qu'il s'agit de tout autre chose que d'un tableau sur verre, ou même d'un vitrail, car la plus grande partie de la surface n'est pas peinte, mais transparente.

Les formes et les objets étranges dessinés en perspective sur le verre paraissent donc suspendus dans le vide d'un espace parallèle.

1. Die grosse, senkrecht stehende Glasplatte von Duchamp, mitten in einem Saal des Museums von Philadelphia, wird gewöhnlich das « Grosse Glas » genannt. Sie misst 2,75 Meter in der Höhe und 1,75 Meter in der Breite.

Das « Grosse Glas » ist ein merkwürdiges Rätsel. Als erstes stellt man fest, dass es sich nicht um ein Glasbild oder um ein Kirchenfenster handelt. Die Fläche ist zum grössten Teil unbemalt. Sie ist durchsichtig. Die merkwürdigen, zum Teil perspektivisch gezeichneten Formen und Objekte scheinen im leeren, parallel zum Raum stehenden Bildraum zu hängen. Man erkennt *keine menschliche Figuration*. Oben sieht man eine vieldeutige Figur. Die



Edition originale / Originalausgabe, 1954.

Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* / *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblösst, sogar*; Schema Roger Aujame (in: Carrouges, 1954).

On n'y reconnaît *aucune figuration humaine*, mais seulement une forme très ambiguë dans le haut. En bas, les objets ont des aspects *mécaniques*, mais leur assemblage et leur fonctionnement éventuel paraissent inexplicables ou même impossibles.

Le « Grand Verre » fascine comme une sorte de grandiose pictogramme ou hiéroglyphe représentant une scène capitale et incompréhensible.

2. Voyons maintenant le titre du « Grand Verre »: *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Cette formule assez énigmatique est chargée de contradictions qui relèvent d'un certain humour noir. En attendant de les comprendre nous saisissons immédiatement que ce titre est une véritable

Objekte unten haben ein *mechanisches* Aussehen. Aber ihr Zusammenwirken ist unerklärlich, ihr Funktionieren scheint unmöglich. Das « Grosse Glas » fasziniert wie ein grandioses Piktogramm oder eine Hieroglyphe, als Ausdruck einer wesentlichen aber unverständlichen Szene.

2. Der Titel des « Grossen Glases » — *Die Braut, von ihren Junggesellen nackt entblösst, sogar* — ist ziemlich rätselhaft. Er enthält von schwarzem Humor gezeichnete Widersprüche. Bevor wir diese Widersprüche begreifen, erfassen wir den Titel als richtige *Bildlegende*, die die *mechanischen* oder *paramechanischen* Figurationen des « Grossen Glases » mit einer *menschlichen, sexuellen* Figuration überlagert. Letztere führt parallel zur *Bildlegende*,

légende. Il *superpose* aux figurations *mécaniques* ou *paramécaniques* du Grand Verre une figuration *humaine, sexuelle* qui met en scène sur le plan parallèle de la *légende*, deux éléments: féminin (la Mariée) et masculin (les célibataires).

Nous observons donc la présence de deux ensembles: mécanique et sexuel, comprenant chacun deux éléments correspondants.

3. Pour aller plus loin dans la découverte, il faut se reporter aux travaux préparatoires dans lesquels Duchamp a jadis noté les mots et les images qui lui ont inspiré la création du Grand Verre. Ces notes ont été réunies en vrac dans la « Boîte Verte » (1933) et reproduites dans *Marchand du Sel*, écrits de Marcel Duchamp, présentés par Michel Sanouillet (Ed. Terrain Vague, 1959 Paris).

On découvre ainsi que le Grand Verre est composé de deux panneaux de verre verticalement superposés. Que le panneau supérieur est réservé aux images concernant la Mariée, tandis que le panneau inférieur est spécialement affecté aux images des célibataires.

Les deux éléments sexuels: féminin et masculin, se projettent donc directement dans la répartition des deux zones de figuration mécanique du Grand Verre.

Les indications de Duchamp éclairent avec précision le contenu des deux zones:

Sur le panneau supérieur, celui de la Mariée, on voit une longue forme sinueuse, horizontale, suspendue tout à fait en haut du Grand Verre. C'est la « voie lactée », couleur « chair » (autrement dit la peau ou la dépouille de la Mariée), tandis que la partie anguleuse qui descend verticalement à gauche, c'est le « squelette » de la Mariée.

La mise à nu de la légende correspond donc à une mise à mort achevée sur le Grand Verre. Cette dualité de symboles n'empêche pas que la Mariée soit en outre une sorte de machine. Sa peau (ou sa dépouille) contient trois « pistons de courant d'air », tandis que le squelette du pendu femelle est agité de mouvements saccadés comme la grande aiguille de l'horloge électrique des gares. Sur le panneau inférieur, les notes de Duchamp permettent d'identifier successivement:

En arrière-plan, tout à fait à gauche, neuf « moules mâles ». Ce sont des mannequins censés être en baudruche gonflable (gendarme, cuirassier, agent de la paix, prêtre, chasseur de café, livreur de grand magasin, larbin, crôque - mort, chef de gare), qui sont réduits à leur enveloppe — comme la Mariée. La région qu'ils occupent est donc très logiquement « le cimetière des uniformes et livrées ». La mort vient donc régner aussi dans la zone des célibataires mâles.

Ensuite, au premier plan, en allant de gauche à droite on reconnaît: le traîneau ou chariot sans roues, actionné par une roue à aubes (appelée le « moulin à eau »). Le chariot actionne à son tour les grands « ciseaux » qui se croisent au-dessus de la « broyeuse de chocolat ».

Ainsi, pendant que le squelette de la Mariée s'agite en-haut par saccades, le chariot va et vient sur place avec les ciseaux, tandis que tourne la broyeuse.

A la fin, sur la droite, les cercles représentent les « témoins oculistes » dans la région de l'« éblouissement de l'éclaboussure ».

Inutile d'insister davantage pour comprendre l'origine sexuelle des mécaniques du Grand Verre et leur signification de mort, qui font de cette oeuvre une des plus extraordinaires machines célibataires.

(L'analyse la plus approfondie du Grand Verre se trouve dans *Miroir de la Mariée* de Jean Suquet, Ed. Flammarion).

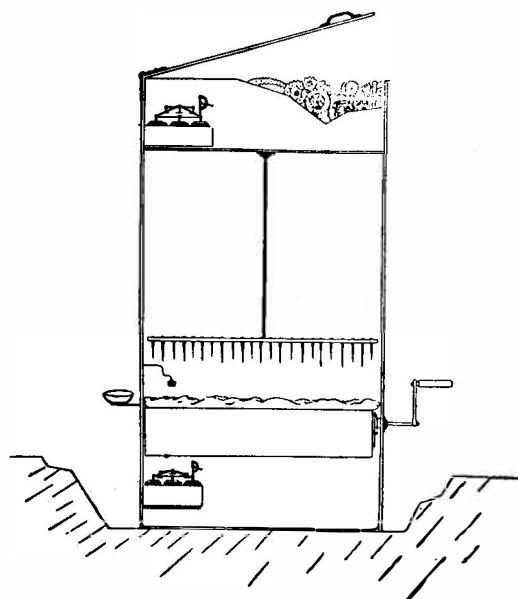
zwei Elemente ein: das weibliche (die Braut) und das männliche (die Junggesellen). Wir stellen also das Vorhandensein von zwei Bereichen fest, eines mechanischen und eines sexuellen, wobei beide zwei einander entsprechende Elemente enthalten.

3. Ein Rückgriff auf die vorbereitenden Arbeiten bringt Verständnishilfe. In diesen hat Duchamp seinerzeit die Worte und Bilder aufgezeichnet, die zur Entstehung des « Grossen Glases » führten. Diese Aufzeichnungen fanden alle Aufnahme in der « Grünen Schachtel » (1934). Sie sind publiziert im *Marchand du Sel* (Gesammelte Schriften von Marcel Duchamp, herausgegeben von Michel Sanouillet, Verlag Terrain Vague, Paris 1959).

Das « Grosse Glas » besteht aus zwei senkrecht aufeinanderstehenden Glasscheiben. Die obere Platte ist den Bildern vorbehalten, die mit der Braut in Zusammenhang stehen. Die untere ist für die Junggesellen bestimmt. Die beiden sexuellen Elemente — das männliche und das weibliche — projizieren sich unmittelbar in der Aufteilung des « Grossen Glases » als zwei mechanische Bildzonen. Die Angaben von Duchamp geben genauen Aufschluss über den Inhalt der beiden Zonen: in der oberen Hälfte (Braut) erblickt man eine lange, kurvenreiche, liegende Figur. Diese erscheint am oberen Rand des « Grossen Glases » aufgehängt. Es ist die « fleischfarbene Milchstrasse ». Mit anderen Worten die Haut oder Hülle der Braut. Der knöcherne, links im Bild herunterfallende Teil ist ihr « Skelett ». Der « Entkleidung » in der Bildlegende entspricht auf dem « Grossen Glas » eine vollzogene « Hinrichtung ».

Dieser Dualismus in der Symbolik verhindert nicht, dass die Braut zudem eine Art Maschine ist. Ihre Hülle weist drei « Durchzug-Kolben » auf. Das Skelett des weiblichen Gehenkten wird — wie der grosse Zeiger einer elektrischen Bahnhofsuhr — von ruckartigen Bewegungen durchzuckt. In der untern Hälfte lässt sich anhand der Aufzeichnungen von Duchamp folgendes erkennen: Links die neun « männlichen Gussformen ». Diese Figuren hat man sich als aufblasbare Puppen zu denken (Gendarm, Kürassier, Schutzmann, Priester, Laufburse, Warenhausausläufer, Lakai, Leichenräger, Bahnhofsvorstand). Diese Puppen sind — wie die Braut — nur noch leere Hülle. Die von ihnen eingenommene Stelle ist folgerichtig ein « Friedhof der Uniformen und Livreen ». Der Tod regiert demnach auch im Reich der Junggesellen.

Im Vordergrund erkennt man von links nach rechts den Schlitten oder radlosen Wagen. Dieser « Wassermühle » genannte Schlitten wird durch ein Schaufelrad angetrieben. Der Wagen setzt die grossen « Scheren » in Bewegung. Diese kreuzen sich über der « Schokoladenreibe ». So bewegt sich der Wagen an Ort und Stelle simultan mit der Schere hin und her, während das Skelett der Braut ruckartig zuckt. Gleichzeitig dreht sich die Schokoladenreibe. Die Kreise rechts schliesslich stellen die « Augenzeugen » in der Region der « Blendung durch das Ausspritzen » dar. Weitere Erklärungen erübrigen sich. Der sexuelle Ursprung der Mechanismen des « Grossen Glases » und ihre Beziehung zum Tod sind klar. Die Visualisierung des Bezugssystems Sex-Tod machen das « Grosse Glas » zu einer der aussergewöhnlichsten Junggesellenmaschinen. (Die ausführlichste Analyse des « Grossen Glases » findet sich in *Miroir de la Mariée* von Jean Suquet, Flammarion, Paris 1974).



Franz Kafka, *La Colonie pénitentiaire / Strafkolonie*; Schema
von Zo (in: Carrouges, 1954).

Dans la *Colonie pénitentiaire*, Kafka décrit minutieusement une étrange machine de torture légale et publique. Elle exécute automatiquement les condamnations à mort en inscrivant la sentence sur la peau du condamné.

Le dernier supplicié légal est un soldat condamné pour insubordination. Cependant l'officier bourreau qui ne croit plus à sa mission renonce à l'exécution, libère le condamné et se suicide au moyen de la machine qui se détraque définitivement.

La fonction de mort est exercée ici par un ensemble mécanique mis en marche par un ensemble militaire, dans un système répressif, odieux, mais cohérent, jusqu'au moment où il s'effondre. Sachant que Kafka a écrit cette histoire au début de la guerre de 1914 alors qu'il était un sujet juif et tchèque de l'Empire austro-hongrois, la signification anti-impérialiste et anti-béliciste du récit est évidente et primordiale.

N'en concluons pas que cette façade exclut d'autres significations sur d'autres plans situés en retrait.

En effet cette machine est tout à fait insolite et même invraisemblable dans le contexte social et technique du monde occidental contemporain de Kafka. En outre, le système du tatouage, les hiéroglyphes de la sentence, le fanatisme des spectateurs, l'extase finale du supplicié dépassent le plan de la répression légale et postule d'autres déterminismes, sur divers plans mythiques, religieux, sexuels, etc.

À ce dernier propos, il est symptomatique que la partie supérieure de la machine soit la « dessinatrice » (trad. Vialatte), qu'elle fonctionne d'une façon analogue à une machine à coudre (comparer avec Lautréamont) et qu'elle communique à la fin l'extase et la mort au condamné. (Seul l'officier ne connaît que la mort et non l'extase, car il ne croit plus à la machine).

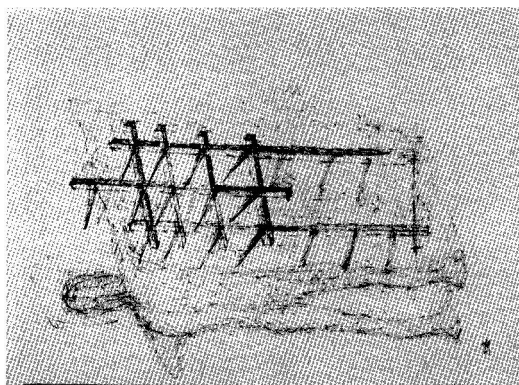
Une comparaison méthodique entre la machine de la *Colonie* et celle du Grand Verre, permet de constater des correspondances encore plus détaillées:

1. Même structure globale comprenant deux éléments superposés.

En haut, la dépouille horizontale de la Mariée et

In der *Strafkolonie* (1914) beschreibt Kafka eine seltsame Maschine für die legale und öffentliche Hinrichtung. Sie führt die Todesurteile automatisch aus, indem sie dem Verurteilten das Gebot, das er überschritten hat, mit einer Egge auf den Leib schreibt. Der letzte legal wegen Ungehorsam zum Tode Verurteilte ist ein Soldat. Der Henker-Offizier glaubt aber nicht mehr an seinen Auftrag, verzichtet auf die Hinrichtung, befreit den Verurteilten und begeht mit der Maschine Selbstmord. Die Maschine zerstört sich dabei selber. Das Herbeiführen des Todes wird hier von einem mechanischen System übernommen, das von einem Militärapparat in einem repressiven, hässlichen, in sich geschlossenen System in Gang gesetzt wird, bis es in sich zusammenfällt. Die anti-imperialistische und pazifistische Bedeutung der Erzählung ist offenkundig und vorrangig: Kafka, jüdischer Tscheche im österreichisch-ungarischen Kaiserreich, hat sie zu Beginn des ersten Weltkrieges geschrieben. Dies schliesst nicht aus, dass andere Bedeutungen vorliegen. Diese Maschine ist im gesellschaftlichen und technischen Zusammenhang der zeitgenössischen Welt von Kafka ganz ungewöhnlich und rätselhaft. Überdies übersteigen die Tätowierungsmethode, die Hieroglyphen des Urteilspruchs, der Fanatismus der Zuschauer und die Schluss-Ekstase des Hingerichteten die Anklage gegen legale Repression. Sie rufen nach anderen Denksystemen in mythischen, religiösen oder sexuellen Bereichen. Es ist bezeichnend, dass der obere Teil der Maschine « Zeichner » (« dessinatrice ») heisst, dass sie ähnlich wie eine Nähmaschine (vgl. Lautréamont) funktioniert, und dass sie am Schluss den Verurteilten in Ekstase bringt, bevor sie ihm den Tod gibt. (Allein der Offizier erfährt nur den Tod, nicht aber die Ekstase, weil das System, das die Maschine und er verkörpern, überholt ist). Ein methodischer Vergleich zwischen der Maschine in der *Strafkolonie* und in Duchamps « Grosse Glas » bringt weitere Entsprechungen:

1. Gleiche Grundstruktur mit zwei übereinanderliegenden Elementen. Im « Grosse Glas » (GG) oben die horizontale Hülle der Braut und senkrecht dazu der weibliche, unten in eine lange Spitze auslaufende Gehenkte. In der Strafkolonie (SK) oben der horizontale « Zeichner », das senkrechte, straffe Drahtseil und die mit einer langen Spitze versehene Egge. Unten die « männlichen Gussformen » mit den sie begleitenden, verschiedenen Mechanismen (GG) — das mechanische Bett für den Soldaten und dann den Offizier (SK).



TIM, Illustration pour *La Colonie pénitentiaire / Zeichnung*
für die *Strafkolonie*, 1964 (inédit / unveröffentlicht)

son pendu vertical terminé par une longue pointe (G.V.) — la dessinatrice horizontale et la longue poutre verticale qui porte la herse armée d'une longue pointe (C.P.).

En bas, les « moules mâlics », escortés de leurs diverses mécaniques (G.V.), — le lit mécanique du soldat, puis de l'officier (C.P.).

2. Même principe de fonctionnement

La grande pointe du pendu femelle s'agite par saccades, comme la grande aiguille des horloges électriques des gares (G.V.). La herse ne cesse d'osciller avec ses aiguilles, notamment la grande aiguille qui doit finalement traverser le front (C.P.). Le traineau ou chariot va et vient (G.V.) — le lit mécanique tremble et oscille sur place (C.P.).

3. Même genre d'inscriptions hiéroglyphiques en haut (projet de la Boîte Verte pour la Mariée — feuillet inséré dans la dessinatrice) et en bas (projet de la Boîte Verte pour la broyeuse de chocolat — tatouage du condamné de la Colonie).

4. Même genre d'effet final

Eblouissement de l'éclaboussure (G.V.) - Extase après vomissement (C.P.).

En un mot, sous la réalité manifeste de l'ensemble mécanique, la machine de la *Colonie* est reliée à la réalité sous-jacente d'un ensemble sexuel à deux éléments (féminin et masculin). Malgré des aspects extérieurs complètement divergents, la machine célibataire de la *Colonie* et celle de la Mariée ont une structure extrêmement voisine. Ce fait est d'autant plus symptomatique que Duchamp et Kafka ignoraient complètement leurs oeuvres respectives.

La chambre de Grégoire dans « La Métamorphose » de Franz Kafka

Le sujet de ce conte est l'horrible aventure de Grégoire Samsa qui se réveille dans son lit, métamorphosé en vermine. Quelques jours plus tard il crève de faim et de désespoir.

Comme la *Colonie*, *La Métamorphose* est l'histoire d'un supplice mortel. Mais dans le nouveau conte, la maladie remplace la machine, la vie familiale des parents de Grégoire se substitue à l'autorité militaire. Grégoire a beau être un jeune célibataire, il paraît n'avoir ni femme ni machine dans sa vie; on peut donc supposer qu'aucune machine célibataire n'est présente dans son histoire.

Pourtant, voyons de plus près:

1. Données sexuelles

En bas, dès le début, Grégoire est couché dans son lit de supplice, comme le condamné de la *Colonie*.

En haut, sur le mur, au-dessus de la table où travaillait Grégoire, on voit un sous-verre, « la dame toute en fourrure ». Cette image prend une « importance énorme » sur le mur vide. Quand Grégoire peut grimper le long des murs, où son passage laisse des traces d'un liquide collant, il va spécialement *se coller* le ventre contre l'image de la dame, dont le verre le rafraîchit *délicieusement*. Il tient tellement à cette image, que pour en interdire le déménagement, il est prêt à sauter à la figure de sa soeur.

Grégoire et la dame constituent les deux éléments masculin et féminin du même ensemble sexuel.

2. Données mécaniques

En haut, sur le mur, l'image de la femme occupe la même situation supérieure que la dessinatrice de Kafka et la Mariée de Duchamp.

Sa fourrure l'assimile à l'animalité d'une manière parallèle à celle de Grégoire. Le « lourd manchon » dans lequel elle enfonce son bras jusqu'au coude, n'en évoque pas moins les deux prolongements mobiles de la dessinatrice et de la Mariée: la herse et le pendu femelle.

2. Gleiches Funktionsprinzip

Die grosse Spitze des weiblichen Geheakten zuckt ruckartig wie der grosse Zeiger einer elektrischen Bahnhofsuhr (GG). Die Egge zittert unaufhörlich mit ihren Spitzen, insbesondere der lange eiserne Stachel, der am Schluss durch die Stirne austritt (SK). Der Schlitten oder Wagen kommt und geht (GG) — das mechanische Bett zittert und zuckt an Ort (SK).

3. Gleiche hieroglyphenartige Inschriften oben: Projekt für die Braut in der « Grünen Schachtel » (GG) — in den Zeichner eingelegtes Blatt (SK), und unten: Projekt für die Schokoladenreibe in der « Grünen Schachtel » (GG) - Tätowierung des Verurteilten (SK).

4. Gleichartige Schlusswirkung

Blendung durch Spritzer (GG) — Ekstase nach dem Erbrechen (SK). Mit andern Worten: Die Maschine in der *Strafkolonie* steht trotz der Wirklichkeit eines mechanischen Gefüges mit der unterschwelliger Wirklichkeit des Sexualbereichs mit zwei Elementen (männlich und weiblich) in Verbindung. Trotz vollständig abweichender äusserer Erscheinung haben die Junggesellenmaschinen der *Strafkolonie* und der « Braut » eine ähnliche Struktur. Diese Tatsache ist umso symptomatischer als weder Kafka noch Duchamp von den Werken des andern wussten.

Gregors Zimmer aus « Die Verwandlung » von Franz Kafka

Thema der ekelhaften Geschichte: Gregor Samsa erwacht eines Morgens und findet sich in seinem Bett zu einem Ungeziefer verwandelt. Einige Tage später kriecht er aus Hunger und Verzweiflung. Ähnlich wie die *Strafkolonie* handelt die *Verwandlung* von Qual und Tod. In dieser Erzählung ersetzt Krankheit die Maschine. An die Stelle der militärischen Autorität tritt die Familie, Gregors Eltern. Gregor ist zwar Junggeselle, aber in seinem Leben scheinen weder Frauen noch Maschinen eine Rolle zu spielen. Man kann deshalb annehmen, dass in seiner Geschichte keine Junggesellenmaschine vorkommt. Dem ist jedoch, wie eine genauere Analyse ergibt, nicht so:

1. Sexueller Bereich

Unten liegt Gregor von Anfang an — wie in der *Strafkolonie* — in seinem Todesbett.

Oben an der Wand, über dem Arbeitstisch von Gregor, hängt — unter Glas eingerahmt — das Bild einer « in lauter Pelzwerk gekleideten Dame ». Diesem Bild kommt auf der leeren Wand sehr grosse Bedeutung zu. Später, als Gregor den Wänden nachkriechen kann, hinterlässt er Spuren seines Klebstoffes. Er geht besonders gern zum Bild, « presst sich an das Glas, das ihn festhält und seinem heissen Bauch wohltut ». Er sitzt « auf seinem Bild und gibt es nicht her. Lieber würde er Grete (seiner Schwester) ins Gesicht springen ». Gregor und die Dame sind das weibliche und das männliche Element ein- und desselben sexuellen Bereichs.

2. Mechanischer Bereich

An der Wand bezeichnet das Bild der Frau wie der « Zeichner » aus der *Strafkolonie* und die Braut von Duchamp die obere Zone. In ihrem Pelzwerk erscheint sie — Gregor ähnlich — als Tier. Die Beschreibung des Unterarmes, der « in einem schweren Pelzmuff verschwindet, und den sie dem Beschauer entgegenhebt », lässt die Verwandtschaft mit den zwei beweglichen Fortsätzen des

La dame est d'ailleurs liée au verre comme la Mariée, et entourée d'un « joli cadre doré » qui la contient comme le coffre de la dessinatrice. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'un portrait personnel, mais d'une gravure découpée dans un *magazine*, autrement dit d'une femme dessinée et reproduite mécaniquement, en liaison avec un texte (comme pour la dessinatrice et la Mariée).

De plus, Grégoire est voyageur de commerce, sa table est chargée d'échantillons de tissus, la femme de la gravure montre aux « amateurs », non seulement le manchon, mais aussi une toque et un col de fourrure. Il y a donc tout lieu de penser qu'elle joue le rôle d'un *mannequin* de mode.

La dame est doublement liée à la machine par sa fonction de mannequin et par sa nature de dessin mécaniquement reproduit.

En bas, le métamorphosé réduit à la condition d'insecte, se trouve d'abord sur le dos. Ses nombreuses petites pattes sont agitées par des vibrations continues et incontrôlées, ce qui veut dire automatiques. Il n'arrive à se retourner que par de violents efforts de balancements. Après quoi il se débrouille remarquablement avec ses pattes collantes qui lui permettent de grimper partout. « C'était surtout le *plafond* qu'il aimait pour s'y laisser *pendre* ». Il y respirait mieux et un « léger mouvement d'*oscillation* lui traversait le corps ». Il en éprouvait tellement d'euphorie qu'il en oubliait de se cramponner et tombait lourdement sur le plancher.

Par ses vibrations, balancements, oscillations, la mécanique zoologique de Grégoire se comporte comme les machines de la *Colonie* et de la *Mariée*. Sous la forme d'un puzzle, la chambre de Grégoire dans la *Métamorphose* contient donc une véritable machine célibataire, composée de deux ensembles de deux éléments correspondants.

On pourrait ajouter beaucoup d'autres correspondances symptomatiques. Voyageur de commerce, Grégoire est aussi officier de réserve; on voit son portrait en uniforme dans la pièce voisine. Le père de Grégoire, garçon de bureau ou portier dans une banque, porte sa livrée, même à domicile, quand il dort dans son fauteuil, après dîner. (Un vrai cimetière des uniformes et livrées.) Et les machines des trains continuent à hanter Grégoire à travers les tic-tac de son réveil-matin. La différenciation la plus remarquable vient du fait que la dame est immobile et semble passive (mais elle ne fait plus qu'assister au spectacle), tandis que Grégoire vagabonde et grimpe même contre les *carreaux de la fenêtre*, le *verre de la dame* et le *plafond*, comme s'il prétendait supplanter dans les hauteurs la dame toute en fourrure (ou aussi bien la dessinatrice et la Mariée). Mais l'illusion du triomphe est brève. Chaque fois Grégoire retombe par terre en attendant que son supplice s'achève dans la mort, sous le froid regard de la dame et pour le soulagement de sa famille.

La bie ou demoiselle à reître en dents dans « Locus Solus » de Raymond Roussel

Suspendue en l'air à un petit aérostat, la *bie* est un cylindre vertical terminé en bas par des griffes. L'engin agrippe des dents de diverses couleurs, dispersées sur le sol; il les transporte ensuite sur un terre-plein pour composer une mosaïque. Cette mosaïque de dents représente un reître condamné à mort pour tentative d'enlèvement d'une femme mariée, la baronne Christel, pour le compte de son maître le duc Gjörtz. Le reître est enfermé dans une crypte où il lit une belle histoire à la lueur d'une torche.

1. Ensemble sexuel

L'élément masculin est évidemment le reître. L'élément féminin est-il représenté par Christel? Le reître avait tenté un véritable rapt, et son maître

Zeichners (Egge) und der Braut (weiblicher Genkter) erkennen. Wie die Braut ist die Dame im Pelzwerk an das Glas gepresst. Sie ist « in einem hübschen, vergoldeten Rahmen untergebracht », wie der Zeichner des Kommandanten in seiner Truhe. Das Bild ist kein persönliches Portrait. Es ist eine *mechanisch* reproduzierte und aus einer *illustrierten Zeitschrift* ausgeschnittene Abbildung. Wie beim Zeichner und bei der Braut ist die Abbildung von einer Legende begleitet. Gregor ist Reisender. Auf seinem Tisch ist « eine Musterkollektion von Tuchwaren ausgebreitet ». Die Dame auf dem Bild hebt « dem Beschauer nicht nur ihren Muff, sondern auch einen Pelzhut und eine Pelzboa entgegen ». Man darf zu Recht annehmen, dass sie Mannequin ist. In ihrer Doppelfunktion als Puppe-Mannequin und mechanisch reproduzierter Vorlage ist die Dame gleich zweimal mit der Maschine verwandt. Unten liegt der zum Ungezieferdasein verwandelte Gregor auf dem Rücken. Seine kleinen Beine sind « ununterbrochen in der verschiedensten Bewegung », und er kann sie « überdies nicht beherrschen ». Das heisst, sie bewegen sich automatisch. Er kann sich nur mit gesammelter Kraft und heftigen Schaukelbewegungen auf die Beine bringen. Mit der Zeit beherrscht er seine Insektenfüsse erstaunlich gut. Sie ermöglichen ihm, überall hin zu kriechen; « Besonders oben auf der *Decke hing er gern*; man atmete freier; ein leichtes *Schwingen* ging durch den Körper; und in der fast glücklichen Zerstreutheit (...) konnte es geschehen, dass er zu seiner eigenen Überraschung sich losliess und auf den Boden klatschte ». Die zoologische Mechanik von Gregor kann mit Bewegungen (*Vibriieren, Schaukeln, Schwingen*) der Maschinen in der *Strafkolonie* und in der Braut verglichen werden.

Wie in einem Puzzle setzt sich Gregors Zimmer aus verschiedenen Teilen zu einer Junggesellenmaschine zusammen: Zwei Gefüge mit zwei sich entsprechenden Elementen. Man könnte weitere Verwandtschaften aufzählen. So ist Gregor als Reisender auch Reserveoffizier. Im Nebenzimmer hängt eine Photographie aus seiner Militärzeit. Gregors Vater weigert sich, mit einer Art Eigensinn, auch zu Hause seine Dieneruniform abzulegen. (Ein richtiger « Friedhof der Uniformen und Livreen »). Im Ticken seiner Weckuhr verfolgen ihn die Maschinen der Züge. Das erstaunlichste Detail besteht darin, dass die Dame im Pelz sich nicht rührt und passiv erscheint (obwohl sie nicht nur dem Schauspiel beiwohnt), während Gregor « alles überkriecht », *Fensterscheiben, das Bilderglas, die Decke*. Es scheint als wolle er die Dame im Pelzwerk ausstechen. Die Illusion seines Triumphes ist kurz. Gregor klatscht immer wieder auf den Boden. Die Qual endet im Tod, unter dem kalten Blick der Dame im Pelzwerk, aber zur Erlösung seiner Familie.

« Hie » oder die Handramme - Haudegen aus Zähnen aus « Locus Solus » von Raymond Roussel

Die *Hie* ist ein senkrecht an einem kleinen Luftballon hängender Zylinder. Unten ist er mit Klauen versehen. Das Gerät greift nach verschiedenfarbigen, auf dem Boden verstreuten Zähnen. Dann bringt er sie auf eine kleine Anhöhe und setzt ein Mosaik zusammen. Dieses Mosaik stellt einen wegen versuchter Entführung einer verheirateten Frau zum Tode verurteilten Haudegen dar. Es handelt sich bei dieser Frau um Baronin Christel. Sie sollte im Auftrag des Herzogs Gjörtz entführt werden. Der Haudegen ist in einer Höhle eingeschlossen. Bei Fackellicht liest er eine schöne Geschichte.

1. Sexueller Bereich

Das männliche Element ist selbstverständlich der Haudegen. Ist aber Christel wirklich das weibliche

le duc, ne comptant pas se faire aimer de Christel avait prémédité de se masquer pour la violer incognito. Toutefois le projet avait si totalement échoué que le reître fut capturé et condamné à mort. Ensuite la charitable Christel put le délivrer et le convertir. Repoussé sur ce plan, le projet de machine célibataire va se transférer dans le domaine plastique.

Une « hie », en effet, est le synonyme d'une « demoiselle », pour désigner un instrument de travail bien connu des paveurs. C'est le modèle premier du cylindre vertical que Roussel a prestigieusement transformé en lui adjoignant un aérostat, des griffes et beaucoup d'autres accessoires. Loin d'être le fait d'un hasard quelconque, cette histoire est le produit d'un calembour de Roussel qui a transformé l'expression « demoiselle à prétendants » (jeune fille entouré de galants rivaux) en « demoiselle à reître en dents » (hie à mosaïque de dents représentant un reître).

On saisit ici, sur le vif, comment le dualisme sexuel peut se transposer directement sur le plan mécanique.

2. Ensemble mécanique

En haut, la hie est une remarquable émule de la dessinatrice. D'autant plus qu'elle fonctionne d'une manière entièrement automatique, sur la base des prodigieux *calculs* météorologiques du savant Canterel.

On a remarqué au passage que le mode de construction et de fonctionnement de la hie l'apparente de très près à la herse et même à la Mariée.

En bas, le reître est déchiqueté en effigie, en tant que produit mécanique de la hie, sous forme de mosaïque.

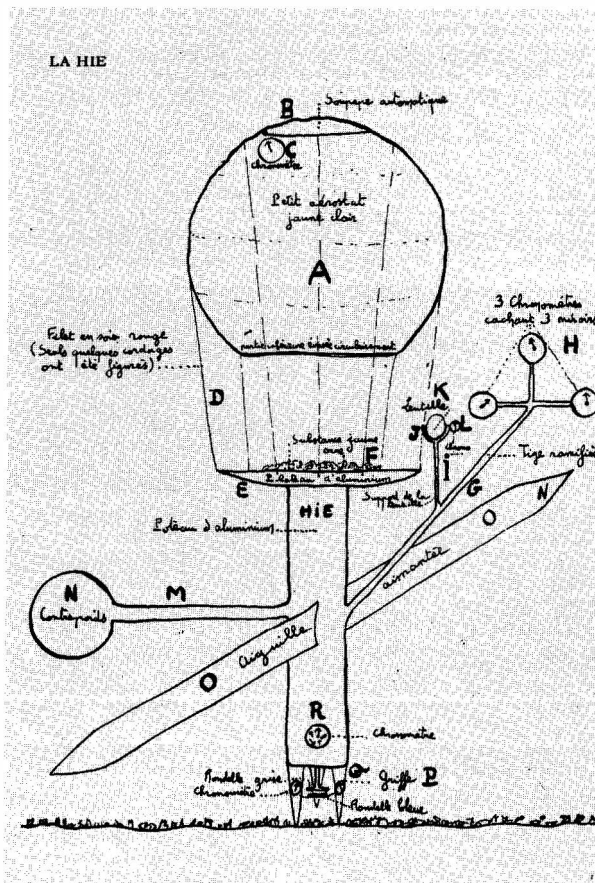
La particularité de cette machine célibataire est le salut final par la femme et par la sublimation artistique. Le supplice de mort a été remplacé par l'arrachage des dents.

Element? Der Haudegen hatte eine richtige Einführung geplant. Sein Meister rechnete nicht damit, von Christel geliebt zu werden. Darum hatte er vor, sich zu maskieren und sie unerkannt zu vergewaltigen. Der Plan schlug gänzlich fehl. Der Haudegen wurde gefangengenommen und zum Tode verurteilt. Jedoch konnte ihn die barmherzige Baronin Christel befreien und bekehren.

Erst wenn man diesen Sachverhalt kennt, kann das Projekt Junggesellenmaschine verwirklicht werden. « Hie » und *Demoiselle* sind synonym und bezeichnen ein bekanntes Werkzeug der Pflastersteinsetzer. Das erste Modell des senkrechten Zylinders hat Roussel wie ein Zauberkünstler verwandelt. Er hat einen Luftballon, Klauen und viele andere Instrumente angefügt. Dies ist kein Spiel des Zufalls, sondern die Geschichte hat ein Wortspiel zum Ausgangspunkt. Roussel hat den Ausdruck « Demoiselle à prétendants » (ein von rivalisierenden Freiern umworbenes Mädchen) in « Demoiselle à reître en dents » (Handramme zum Herstellen eines Zahnmosaiks, das einen Haudegen darstellt) verwandelt. Hier wird deutlich, wie der sexuelle Dualismus unmittelbar in den mechanischen Bereich umgesetzt werden kann.

2. Mechanischer Bereich

Oben ist die « Hie » eine bemerkenswerte Nachbildung des Zeichners. Insbesondere weil sie vollständig automatisch nach den erstaunlichen meteorologischen Berechnungen des Wissenschaftlers Canterel funktioniert. In ihrer Beschreibung stellt man fest, dass sie ähnlich wie die Egge oder wie die Braut gebaut ist und auch ähnlich funktioniert. Unten wird der Haudegen in Form eines Mosaikbildes — einem mechanischen Produkt der Hie — zerstückelt. Die Eigenart dieser Junggesellenmaschine ist die Errettung durch das Weibliche und die künstlerische Sublimation. Der Tod ist im Zähneausreißen präsent.



Raymond Roussel, *La hie* ou la *demoiselle*; Illustration Jean Ferry (*Locus Solus*, Ed. Pauvert, 1965).

Pour le spectacle forain qu'il présente, Fogar, fils aîné de l'empereur Talou, se tient couché sur une sorte de brancard.

Au-dessus de lui, un grand *ciel de lit* est formé par une large plante blanche et transparente, illuminée par un phare.

1. Ensemble sexuel

L'élément masculin est évidemment Fogar.

L'élément féminin se révèle dans les magnifiques photographies en couleurs qui apparaissent successivement sur le ciel de lit et qui représentent les tragiques amours de la belle Neddou.

2. Ensemble mécanique

En bas, Fogar joue un véritable rôle d'automate humain. C'est dans un état de *somnambulisme* qu'il est allé chercher au fond des eaux, sans respirer, la grande plante blanche. C'est dans un état de léthargie obtenu par auto-hypnose qu'il actionne *automatiquement* la manette de commande du phare. En haut, sur le ciel de lit, Neddou, la mauresque issue d'un conte des *Mille et Une Nuits* n'est plus que le produit d'un « mouvement moléculaire dans les fibres de la plante lumineuse » dont les images défilent automatiquement.

Venant du haut, les reflets colorés des images de Neddou et de ses amours vont se projeter sur le corps léthargique de Fogar.

La projection terminée, Fogar se ranime et met en action une série de végétaux et animaux marins, agités de mouvements spasmodiques.

Cruelle pour Neddou qui meurt dans un précipice, cette nouvelle machine célibataire est indulgente pour Fogar, encore adolescent, qui ne connaît qu'une léthargie transitoire et le mini-supplice des caillots de sang qu'il doit s'extraire des veines après chaque séance.

Le grand diamant aquarium de Faustine dans « Locus Solus » de Raymond Roussel

L'aquarium taillé comme un grand diamant de deux mètres de haut sur trois mètres de large est rempli d'*aqua-micans*, eau super-oxygénée, électrisante et respirable.

On y voit, entièrement immergés, la danseuse Faustine en maillot couleur chair, des ludions, des hippocampes, une boule de vin de Sauternes et, pendue au bout d'un fil, *la tête de Danton*, réduite au système cérébral et neuro-musculaire.

1. Ensemble sexuel

Les deux éléments féminin et masculin sont évidemment Faustine et Danton.

En opposition avec toutes les machines célibataires précédentes, ces deux éléments ne se superposent pas, ils se tiennent verticalement l'un à côté de l'autre, ce qui paraît d'ailleurs ne rien modifier d'essentiel.

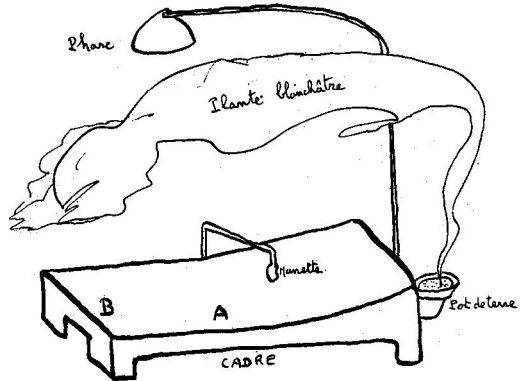
2. Ensemble mécanique

Faustine est fortement électrisée. Sa chevelure se dresse verticalement. La danseuse balance légèrement la tête, de sorte que la chevelure oscille également et produit d'étranges sons musicaux. Faustine se comporte comme un instrument de musique électrique.

Il faut souligner en revanche qu'elle ne paraît pas s'occuper de Danton et abandonne ce soin au chat siamois qui vient d'être introduit par Canterel. L'animal entièrement tondu, « rose et bizarre », est descendu jusqu'au fond de l'aquarium pour enfiler sa tête dans un long cornet métallique percé de trous. Muni de ce masque, il remonte en direction de la monstrueuse tête immergée.

Chaque fois que la pointe du cornet fortement

Fogar, der älteste Sohn von Kaiser Talou, liegt für die Ausführung seiner Schau auf dem Jahrmarkt auf einer Art *Sänfte*. Über ihm bildet eine ausladende, weisse, durchsichtige und von einem Scheinwerfer beleuchtete Pflanze einen grossen *Betthimmel*.



Raymond Roussel, *Fogar*; Illustration Jean Ferry (in: Jean Ferry, *L'Afrique des Impressions*, Ed. Pauvert, 1967).

1. Sexueller Bereich

Das männliche Element ist Fogar. Das weibliche Element zeigt sich in den wunderbaren Farbphotographien. Diese erscheinen nacheinander auf dem *Betthimmel*. Sie stellen die tragischen Liebesgeschichten der schönen Neddou dar.

2. Mechanischer Bereich

Unten spielt Fogar die Rolle eines menschlichen Automaten. Als *Schlafwandler* hat er sich die grosse weisse Pflanze vom Meeresgrund ohne zu atmen heraufgeholt. In einem durch Selbsthypnose erzeugten lethargischen Zustand bedient er den Handgriff zur Betätigung des Scheinwerfers. Oben auf dem Himmelbett ist Neddou, eine Maurin aus 1001 Nacht, nur noch das Produkt einer molekularen Bewegung in den Fasern der Leuchtpflanze, deren Bilder automatisch vorbeiziehen. Auf dem lethargischen Körper von Fogar spiegeln sich die Bilder von Neddou und ihrer Liebesabenteuer farbig wieder. Nach Beendigung der Projektion « kehrt Fogar ins Leben zurück » und setzt Meerestiere und Meerespflanzen in Bewegung. Diese bewegen sich krampfartig hin und her. Für Neddou, die in einem Abgrund stirbt, ist diese Junggesellenmaschine grausam. Der noch jugendliche Fogar wird mehr geschont: er kennt nur eine vorübergehende Lethargie und eine kaum nennenswerte Qual: er muss sich nach jeder Vorführung Blutgerinnsel aus den Venen entfernen.

Der grosse Diamant oder das Aquarium von Faustine aus « Locus Solus » von Raymond Roussel

Das wie ein grosser Diamant geschliffene, zwei Meter hohe und drei Meter breite Aquarium ist mit *Aquamicans*, einem stark sauerstoffhaltigen, elektrisierenden und atembaren Wasser gefüllt. Man sieht unter Wasser die nur mit einem fleischfarbenen Trikot bekleidete Tänzerin Faustine mit dem musikalischen Haar schweben, kleine Figurengruppen, ferner Seepferdchen in einem Goldfischglas, eine Sauterne-Weinflasche und, an einem Faden, den auf das zerebrale und neuro-muskuläre System reduzierten *Schädel von Danton*.

électrisée touche le *facies de Danton*, celui-ci reçoit une puissante décharge électrique, de sorte que les muscles de la bouche s'agitent automatiquement en mimant des bribes incohérentes d'anciens discours du célèbre tribun.

La question qui se pose alors est de savoir si la machine électrique Faustine est complètement indépendante de la machinerie électrique qui groupe le chat et Danton. Or en fait, Faustine et le chat ont la même apparence dénudée; ils sont pareillement électrisés; Canterel les a introduits dans l'aquarium de la même manière, en soutenant Faustine par la nuque et le chat par la peau du cou. On observera d'ailleurs qu'entre Faustine et Danton, le chat siamois occupe le même rôle intermédiaire que la herse entre la dessinatrice et le condamné, que la hie entre l'aérostat et le reître de la mosaïque, que le pendu femelle entre la Mariée et les célibataires et que le manchon entre la dame toute en fourrures et Grégoire changé en vermine.

Roussel qui calcule toujours ses mots précise que ce chat porte un nom siamois qui signifie *joujou*. On peut bien résumer le tout en disant que la danseuse fait joujou avec la tête de Danton.

C'est enfin à cause d'un calembour de Roussel sur le chapelet que tient Faustine dans une autre histoire que nous avons affaire à un *chat pelé* — ou tondu. Il est donc tout à fait logique qu'à la fin du récit, le chat saute sur l'épaule de la danseuse. Le chat « Joujou » est une fraction de Faustine. Quant à la fonction de mort, inutile d'insister sur le supplice de Danton. Mais cette fois il est intégré dans une répétition qui peut être indéfinie, pour un numéro de danseuse.

1. Sexueller Bereich

Faustine und Danton sind das männliche und weibliche Element. Im Gegensatz zu allen vorhergehenden Junggesellenmaschinen überlagern sich diese beiden Elemente nicht. Sie befinden sich senkrecht nebeneinander, was aber keine wesentliche Änderung bedeutet.

2. Mechanischer Bereich

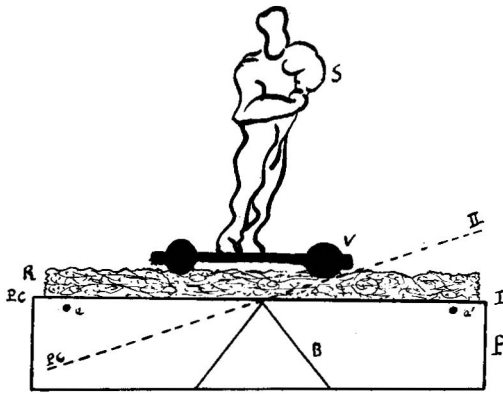
Faustine ist stark elektrisch geladen. Ihr Haar steigt senkrecht über ihr auf. Die Tänzerin wiegt den Kopf hin und her, ihr Haar vibriert und erzeugt eine seltsame Musik. Faustine führt sich wie ein elektrisches Musikinstrument auf. Andererseits ist hervorzuheben, dass sie sich kaum um Danton zu kümmern scheint. Sie überlässt diese Aufgabe der von Canterel eingeführten Siamesenkatze. Das erstaunliche Lebewesen, « rosig und ohne alle Behaarung », « lässt sich bis auf den Grund fallen und steckt ihr Gesicht bis an die Ohren in das metallene Horn », dessen Spitze an die Wand des Behälters gelehnt ist. « Geschmückt mit diesem funkelnden Attribut, dessen Löcher ihr nach allen Seiten freien Ausblick erlauben, schwimmt sie zu Dantons Schädel ».

Jedesmal wenn die Katze mit der Spitze das Gehirn Dantons berührt, entsteht eine starke Entladung der in dem Horn konzentrierten Kraft. An der automatisch bewegten Mundmuskulatur lassen sich unzusammenhängende Bruchstücke von Reden des berühmten Tribunen ablesen. Es stellt sich die Frage, ob die elektrische Faustine vollständig von der elektrischen Maschine unabhängig ist, die Danton und die Katze bewegt. Tatsache ist, dass Faustine und die Katze dasselbe entblösste Aussehen haben. Sie sind auf die gleiche Art elektrisch geladen. Canterel hat sie auf die gleiche Weise in das Aquarium eingeführt: Faustine am Nacken, die Katze an den Halsfalten haltend. Zwischen Faustine und Danton nimmt die Siamesenkatze dieselbe Mittelstellung ein, wie die Egge zwischen Zeichner und Verurteiltem, wie die Handdrumme zwischen dem Luftballon und dem Haudegen im Mosaik, wie der weibliche Gehenkte zwischen der



S. Calien, *Helmann Tournee*, Gouache, ca. 1910. Le motif iconographique remonte à Faust / Mephisto. La femme est dans une cage de verre (aquarium) comme dans *Locus Solus* ou en lévitation. Roussel aimait beaucoup cette atmosphère de spectacle et de fête foraine / Die Ikonogra-

phie der Gouache geht auf Faust / Mephistopheles zurück. Die Frau befindet sich wie in *Locus Solus* im Glaskäfig (Aquarium) oder in Levitation. Der Einfluss von solchen Darbietungen, die Roussel sehr schätzte, auf dessen Erfindungen ist noch nicht abgeklärt.



Raymond Roussel, *L'ilot en baleines de corset qui roule sur des rails en mou de veau* / Helot aus Korsettstäbchen auf Kalbslungenschienen, Illustration Jean Ferry, *L'Afrique des Impressions*, 1967.

Pour ne pas s'égarer dans les complications antérieures du récit (les amours royales de Louise Montalescot, ses préparatifs pour une machine à peindre, l'aide secondaire de son frère Norbert), il faut s'en tenir rigoureusement à la scène qui se passe au moment où Louise, seule, présente à l'empereur Talou un groupe de « statues » ou mannequins mécaniques.

1. Ensemble sexuel.

Louise étant le seul élément féminin, par contre l'élément masculin est dédoublé en deux échantillons, l'ilot et Kant, comme on va le voir.

2. Ensemble mécanique.

Montée sur une petite échelle qu'on ne voit pas de l'extérieur, Louise émerge à mi-corps par le judas du toit d'une logette qui lui sert de chambre noire. Elle porte un dolman d'officier dont les aiguillettes d'or dissimulent les aiguilles chirurgicales creuses qui pénètrent dans son poumon droit et produisent une étrange *musique automatique*, à chaque effort respiratoire. C'est une machine musicale comme Faustine.

Le premier représentant mécanique de l'élément masculin est l'ilot, esclave spartiate coupable d'avoir annoncé sa leçon de grec. Il est statufié au moment où il va s'écrouler, le cœur transpercé d'un coup de stylet, par son maître furieux.

La statue de l'ilot est la plus célèbre des inventions de Roussel, car c'est le fameux *mannequin fabriqué avec des baleines de corset*, dressé sur un grossier chariot conçu pour rouler sur des rails en mou de veau.

Le deuxième représentant mécanique de l'élément masculin est un buste de Kant placé sur un socle. C'est seulement lorsque Louise envoie sa pie apprivoisée que les *mouvements alternatifs* du volatile mettent en action (par son bec ou ses pattes) les ressorts cachés des mannequins. L'oiseau de Louise provoque ainsi les *mouvements de va et vient* de l'ilot sur ses rails et les *illuminations intermittentes* de la calotte crânienne de Kant, grâce aux lampes électriques cachées à l'intérieur.

Entre beaucoup de correspondances remarquables, on voit que la pie joue le même rôle que le chat de Faustine et que le crâne vide de Kant fait contrepoint au cerveau désossé de Danton. Quant au sort tragique de l'ilot, il suffit à rappeler la fonction de mort.

Braut und den Junggesellen oder wie der Muff zwischen der Dame im Pelzwerk und dem in ein Ungeziefer verwandelten Gregor.

Roussel, der den Einsatz seiner Worte immer genau berechnet, präzisiert, dass die Katze einen Namen trägt, der auf siamesisch « *Spielzeug* » heisst. Wir stellen zudem fest, dass die Tänzerin Dantons Schädel als Spielzeug behandelt.

Wegen eines Wortspiels von Roussel über einen Rosenkranz von Faustine in einer anderen Geschichte von « *Locus Solus* » ist die Katze hier enthaart oder kahlgeschoren (*chapelet / chat pelé*). Es ist infolgedessen logisch, dass am Ende der Erzählung die Katze auf die Schulter der Tänzerin springt. Sie ist Teil von Faustine. Der Aspekt des Todes ist in Dantons Hinrichtung enthalten. Aber der Tod ist hier Teil einer Wiederholung, die unbegrenzt ist.

Die mechanischen Puppen der Louise de Montalescot aus den « Afrikanischen Impressions » von Raymond Roussel.

Wir wollen uns nicht den vorhergehenden Verwicklungen der Erzählung (den adeligen Liebschaften der Louise de Montalescot, ihren Vorbereitungen für eine Malmaschine und der Hilfe ihres Bruders Norbert) zuwenden. Wir halten uns vielmehr streng an die Szene, in welcher sie allein Kaiser Talou eine Gruppe von « Statuen » oder mechanischen Puppen vorführt.

1) Sexueller Bereich

Louise ist einziges weibliches Element. Das männliche Element dagegen zerfällt in Helot und Kant.

2) Mechanischer Bereich

Louise steht auf einer von aussen unsichtbaren kleinen Leiter. Ihr Körper ragt zur Hälfte aus der Dachluke ihres Zimmerchens, das ihr als Dunkelkammer dient. Sie trägt einen Offiziers-Dolman. Unter den goldenen Achselschnüren verbergen sich hohle chirurgische Nadeln. Sie dringen bei jedem Atemzug in ihre rechte Lunge und erzeugen eine seltsame *automatische Musik*. Sie ist, wie Faustine, eine automatische Musikmaschine. Der Helot, ein spartanischer Sklave, der beschuldigt wird, seine Griechisch-Lektion vor sich hingestottert zu haben, ist der erste mechanische Vertreter des männlichen Elementes. Kurz bevor sein wütender Herr ihn mit einem Stiletstich ins Herz umbringt und kurz vor dem Zusammenbruch erstarrt er zur Statue. Die Helotenstatue ist die berühmteste Erfindung Roussels: die bekannte *Puppe aus Korsettstäbchen* auf einem plumpen Wagen, der auf *Kalbslungenschienen* fährt. Der zweite mechanische Vertreter des männlichen Elementes ist eine auf einem Sockel stehende Portraitbüste von Kant. Louise schickt ihre zahme Elster zur Statue. Die *rhythmischen Bewegungen* des Vogels (mit dem Schnabel oder mit den Krallen) setzen die verborgenen Sprungfedern der Automaten in Bewegung. Auf diese Art bringt Louise die *Hin-und-Her-Bewegungen* des Heloten auf seinen Schienen und die mittels versteckter elektrischer Lampen erzeugten, *abwechselnden Erleuchtungen* der Schädeldecke von Kant hervor. Neben anderen erstaunlichen Verwandtschaften stellt man fest, dass die Elster die gleiche Rolle spielt wie Faustines Katze. Der leere Schädel von Kant entspricht dem von Knochen losgelösten Hirn von Danton. Das tragische Los des Heloten erinnert an den Aspekt des Todes.

Le lit paratonnerre de Djizmé dans les « Impressions d'Afrique » de Raymond Roussel

Das Blitzableiter-Bett von Djizmé aus den « Afrikanischen Impressionen » von Raymond Roussel

Djizmé, charmante jeune fille noire est allongée sur un lit de repos. Sa tête est coiffée d'une calotte de fer reliée par un fil métallique à la haute aiguille verticale d'un paratonnerre. Ses pieds sont pris dans des souliers métalliques reliés à la terre. Vaguement compromise dans l'adultère de l'impératrice, Djizmé est condamnée à être foudroyée par l'orage.

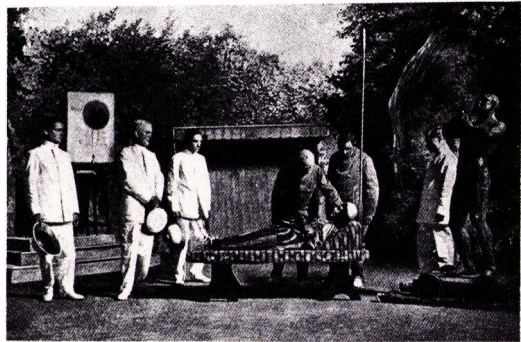
Djizmé n'est pas seulement une femme, elle est intégrée comme « fusible » au paratonnerre.

Ce paratonnerre, inversement, n'est pas un simple instrument métallique bon à mettre la foudre en mouvement. Il incarne la puissance de l'empereur renforcée par l'électricité automatique de quelque dieu africain de l'orage.

Il s'agit bien d'une machine célibataire. Mais, pour la première fois, c'est une femme qui tient la place du condamné à mort.

Djizmé, ein reizendes, schwarzes Mädchen, liegt auf einem Ruhebett. Auf ihrem Kopf trägt sie eine Eisenkappe. Diese ist mit einem Draht an eine hohe Blitzableiterspitze angeschlossen. Ihre Füße stecken in geerdeten Metallschuhen. Weil sie am Ehebruch der Kaiserin nicht ganz unbeteiligt ist, wurde sie zum Tod durch Blitzschlag verurteilt. Djizmé ist nicht nur Frau, sie ist als « Sicherung » in den Blitzableiter eingefügt. Umgekehrt ist der Blitzableiter nicht nur ein metallisches Gerät, das den Blitz auslöst. Er verkörpert die Macht des Kaisers. Diese wird durch die automatische Elektrizität eines afrikanischen Gewittergottes verstärkt. Es handelt sich offensichtlich um eine Junggesellenmaschine. Erstmals wird hier eine Frau zum Tod verurteilt.

La mort de Djizmé ! Tod der Djizmé (Szenenfoto).



Affiche publicitaire de la reprise d'Impressions d'Afrique, mai 1912 / Plakat für die Aufführung der Afrikanischen Impressionen, Mai 1912

THEATRE ANTOINE — DIRECTION INTERIMAIRE

IMPRESSIONS D'AFRIQUE

SCÈNES PRINCIPALES

<p>LE VER DE TERRE JOUEUR DE CITIWARE</p>	<p>Le NAÏN PHILIPPO donne la tête normalement enveloppée égale en hauteur le restant à l'individu.</p>	<p>L'uni-jambiste LELGOUALCH jouant de la flûte sur son propre tibia</p>	<p>DJIZMÉ volontairement électrocutée par la foudre</p>
<p>LA STATUE en balanoies de corail roulant sur des rails en mou de veau</p>	<p>L'ORCHESTRE THERMO-MÉCANIQUE à BÉXILIPI</p>	<p>L'HORLOGE à VENTS ou PAYS de COCAGNE</p>	<p>LES CHATS qui jouent aux barres</p>
<p>LE MUR DE DOMINOS ÉVOQUEUR DE PRÊTRES</p>	<p>Le COUCOUHOU CARUC contre lequel repose à plat le cadavre du roi négré YABOUR IX classiquement costumé en Marguerite de FRAUST.</p>	<p>LES POITRINES à ÉCHOS des FRÈRES ALCOTT</p>	<p>LE SUPPLICE des ÉPINGLES</p>



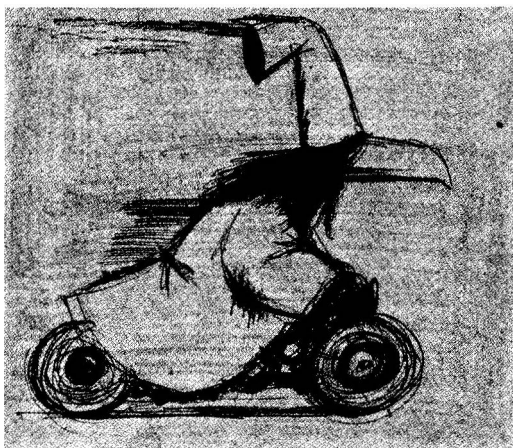
Chaval, La Course / Das Rennen (Surmâle, V).

Voici maintenant l'amour (ou plutôt ce qu'il en reste) métamorphosé en grandiose compétition sportive. Les deux principaux protagonistes sont André Marcueil, surnommé le surmâle, et Ellen Elson.

Dépassant de loin le « tour de France cycliste », cette Course gigantesque est intermécanique (train, auto, cycle, machine volante), internationale par les participants (un Français contre huit Américains) et intercontinentale par le trajet qui va de Paris jusqu'en Sibérie.

Sur la voie ferrée, le train roule à vapeur et à toute vitesse. Arthur Gough, ingénieur et mécanicien, se tient sur la plateforme de la locomotive. La barbe blanche de M. William Elson, industriel américain, apparaît dans le premier wagon. Le visage solitaire de sa fille Ellen se montre à la vitre de la première portière du deuxième wagon. A un niveau plus bas, sur l'autoroute, se succèdent une automobile entraîneuse, sans pilote et en forme de torpille, ensuite une quintuplette. Celle-ci est montée par Bill Gilbey le conducteur, Sammy White un noir, George Webb, Jewey Jacobs, Ted Oxborrow.

Ces célibataires mâles ne sont pas en baudruche. Ils se tiennent couchés horizontalement sur le ventre, la tête plus basse que la selle, la figure prise dans un masque qui les protège du vent et de la poussière. Leurs dix jambes sont reliées par des tiges d'aluminium qui en font des leviers rigides de leurs engins. Les quintuplettistes sont



Chaval, Le Pédard / Der Kilometerfresser (Surmâle, V).

Die Liebe (oder was von ihr übrigbleibt) wird in dieser Geschichte zum grossartigen sportlichen Wettbewerb. Die Hauptpersonen sind: André Marcueil, genannt der « Supermann », und Ellen Elson.

Das Rennen übertrifft bei weitem die Tour de France. Es ist intermechanisch (Zug, Auto, Rad, fliegende Maschine). Die Beteiligung ist international (ein Franzose gegen acht Amerikaner), und auch die Strecke: Paris-Sibirien-Paris.

Auf dem Geleise fährt der Zug mit Volldampf. Der Mechaniker und Ingenieur Arthur Gough hält sich auf der Plattform der Lokomotive auf. Der weisse Bart von Mister William Elson, einem amerikanischen Industriellen, erscheint im ersten Wagen. Die grossen, neugierigen Augen von Miss Elson, seiner Tochter, erscheinen für einen Augenblick in der ersten Tür des zweiten Wagens. Parallel zur Eilzugstrecke fährt, auf einer tieferen Ebene, auf der endlosen Piste, eine führerlose, granatenförmige Schrittmachermaschine, gefolgt von einem Fünfsitzer. Auf diese Maschine sind Bill Gilbey, der Pilot der Mannschaft, Sammy White—ein Farbiger—, George Webb, Jewey Jacobs und Ted Oxborrow geschnallt.

Diese sehr männlichen Junggesellen sind keine leeren Hüllen. Sie liegen fast horizontal auf dem Fünfsitzer, das Gesicht tiefer als die Sättel, sie tragen Wind- und Staubschutzmasken. « Ihre zehn Beine, die rechten wie die linken, sind durch Aluminiumstangen miteinander verbunden. Sie werden zu starren Hebeln ihrer Maschine. Die Fünfermannschaft wird mit *Perpetual Motion Food* gedopt. Diese *Perpetuum mobile*-Nahrung wird von Elson hergestellt. Die Nahrungseinheiten in Würfelform liegen auf einem Brett, das hinten an der Schrittmachermaschine, über dem Geschwindigkeitsmesser angebracht ist. Im Anhänger des Fünfsitzers ist der Gnom Bob Rumble. Er ruft den anderen zu: « Da folgt uns was ».

Nun beginnen die grossen Abenteuer. Eine fliegende Trompete, ein *Trichter* nähert sich und ersetzt das granatenförmige Automobil. « Sie dreht sich um sich selbst und schraubt sich auf dem Boden vor der Mannschaft in der Luft fest. Auf dem Zifferblatt aus Elfenbein liest man: 250 Stundenkilometer ». Nachdem der Trichter vorbeigezogen ist, wird das « erste Fenster des langen Abteils aus Mahagoni (...) von aussen wie mit einer dichten scharlachroten Schicht überzogen. Man könnte meinen, es seien blutige Champignons oder rote Rosen auf der Fensterscheibe gewachsen ».

Die Radfahrer beschleunigen das Tempo. Jewey Jacobs stirbt auf dem Sattel. Das Bein hebt und senkt sich im Tempo automatisch weiter. Die Schrittmachermaschine überholt den Zug von Ellen. Hernach machen sich alle daran, « die Waggons zu zerhauen und alles Brennbare ins Feuerloch zu schieben ». Ellen und ihr Vater stehen auf der Plattform beim Mechaniker. Der Geschwindigkeitsmesser ist blockiert, die Geschwindigkeit wächst ins Unermessliche. Der Fünfsitzer und der Zug fahren in einen kegelstumpfförmigen, nicht überdachten *Turm* ein. In seinem Innern schießen sie « ganz auf der Seite liegend und von ihrem Schwung getragen im Kreis über die Wände ». « Sie sahen aus wie Fliegen, die auf einer *Zimmerdecke* laufen » (wie Gregor Samsa).

Danach kommen sie aus dem Turm heraus. Da liegt in der Tür quer ein Fass. Es schaukelt « wie eine Kinderwiege ». Der Schienenräumer der Lokomotive schießt es wie einen Fussball weg. Schliesslich tritt der *Kilometerfresser* — der Supermann André Marcueil — auf, der aufrecht sitzend ruhig radelt, sein Haar vom sausenden Wind nach hinten gelegt. Er überholt nachlässig Zug und Fünfsitzer und erreicht das Ziel lange vor den andern. Der Zielpfahl ist mit roten Rosen geschmückt, « die

formidablement dopés au moyen du *Perpetual Motion Food* (aliment du mouvement perpétuel), fabriqué par le père d'Ellen. Cette nourriture est déposée au-dessus de l'indicateur de vitesse, sous la forme de petits cubes, sur la tablette arrière de l'auto entraîneuse.

A l'arrière de la quintuplette, une petite remorque est occupée par le nain Bob Rumble qui crie aux autres: « il y a quelque chose qui suit ».

C'est alors, en effet, que commencent les grandes péripéties.

Un *entonnoir* ou trompette volante *vole* au ras du sol, en tournant comme s'il se vissait dans l'air, et double en un instant le train et la quintuplette qui roulent pourtant à 250 km à l'heure.

(Du côté du train, le passage de l'entonnoir est suivi par une subite éclosion de champignons rouges ou de roses rouges qui voilent la vitre d'Ellen).

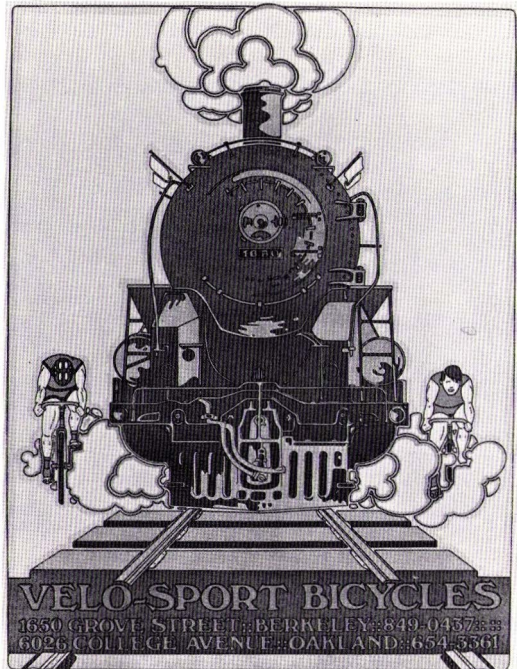
Les pédaleurs redoublent d'efforts. Jewey Jacobs meurt sur place et continue à pédaler automatiquement. La quintuplette arrive à doubler le train d'Ellen.

A cette vue, les occupants du train démolissent les wagons et brûlent le bois dans le foyer. Ellen et son père ont rejoint le mécanicien sur la plateforme de la locomotive.

L'indicateur est bloqué car la vitesse devient fantastique. La quintuplette et le train s'enfoncent dans une babélique *tour-virage* de cent mètres de haut, à l'intérieur de laquelle ils *roulent au plafond*, comme des mouches, ou comme Grégoire Samsa. A la sortie, le chasse-pierres de la locomotive éjecte une barrique qui se balance à la façon d'un berceau d'enfant ».

Enfin, nuitamment, dernier de tous, arrive le *Pédard*, c'est à dire le cycliste surmâle André Marcueil qui pédale tranquillement, assis bien droit sur son vélo, les cheveux au vent. Il double négligemment le train et la quintuplette et arrive bien avant eux au poteau final orné de roses rouges.

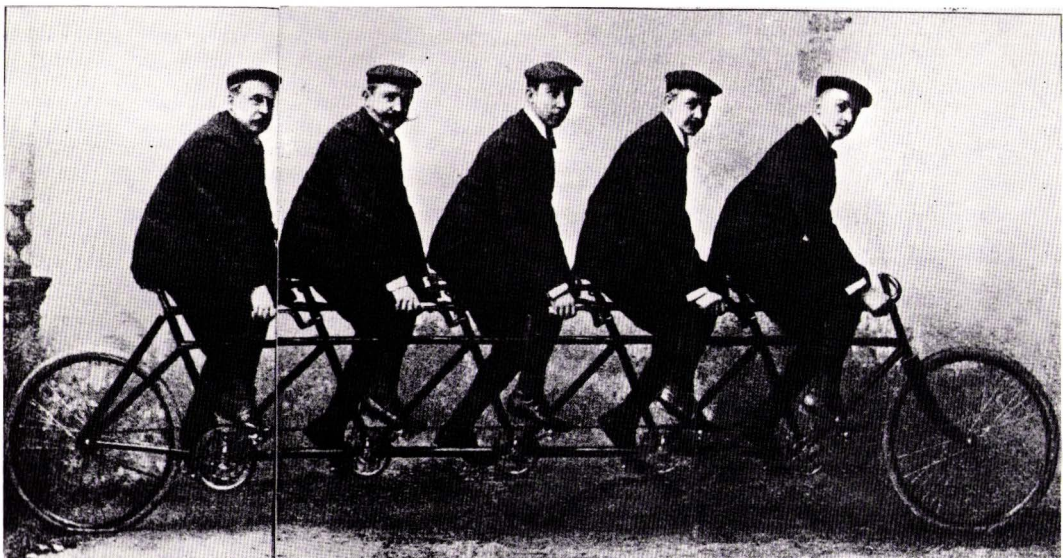
Ellen en train et André en vélo sont restés des machines parallèles, de chaque côté d'une vitre hermétique. La machine célibataire a eu son mort en la personne mécanique de Jewey Jacobs.



David Lance Goines, *Velo-Sport Bicycles*, Berkeley 1970 (In: Jack Rennert, *100 ans d'affiches du cycle*).

den Verlauf des ganzen Rennens abgesteckt hatten... ».

Ellen im Zug und André auf dem Velo bleiben während der ganzen Zeit parallele Maschinen beiseits eines hermetisch verschlossenen Fensters. Der Tote dieser Junggesellenmaschine ist Jewey Jacobs, der mechanische Radler.



La Quintuplette des Frères Opel | Quintuplet der Gebrüder Opel, ca. 1897.

Dans son château de Lurance, après la Course, le surmâle a battu tous les records érotiques avec Ellen sans jamais arriver à l'amour. Le Dr Bathybius a beau conclure que le surmâle n'est qu'une machine, Ellen proteste qu'elle l'aime.

A la demande du père d'Ellen, Arthur Gough l'ingénieur mécanicien se charge de construire une « machine magnéto-électrique propre à inspirer l'amour ».

Pourquoi pas? « Si cet homme (le surmâle) devenait une mécanique, il fallait bien, par un retour nécessaire à l'équilibre du monde, qu'une autre mécanique fabriquaît... de l'âme ».

S'inspirant d'une expérience de Faraday sur l'électro-aimant, et de la structure de la chaise électrique en usage pour les condamnés, le mécanicien construisit un fauteuil électrique relié à une magnéto. Le surmâle endormi fut assis sur le siège et attaché avec des courroies. On posa sur son crâne une sorte de couronne en platine munie d'une paire d'électrodes et d'oreillettes, le tout complété par un cercle de dents dirigées vers le bas.

Electrisé par un courant de 11.000 volts, le surmâle endormi comprit immédiatement ce que lui voulait la magnéto et lui répondit en rêve, tout haut: « je t'adore ».

Soudain, à la stupeur des savants témoins, le courant s'inversa, la machine devint amoureuse du surmâle, la couronne de platine passa au rouge. Le surmâle avait survolté la magnéto.

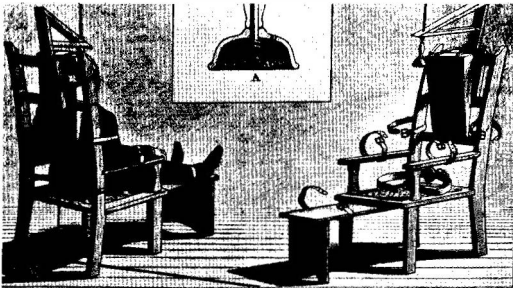
Pendant que la machine se détraquait brutalement, la couronne incandescente se tordit et mordit la tête du surmâle qui bondit, cassant tout et alla se projeter contre la grille du parc.

Cette machine célibataire est antérieure de plus de dix ans à celle de la Colonie pénitentiaire et de huit ans à celle de Djizmé dans les Impressions d'Afrique.

In seinem Schloss von Lurance schlägt der Supermann nach dem Rennen mit Ellen alle Rekorde der Erotik, ohne die Liebe zu finden. Auch wenn Dr. Bathybius zum Schluss kommt, dass der Supermann nur eine Maschine ist — Ellen widerspricht und beteuert, dass sie ihn liebt. Auf Ansuchen von Ellens Vater übernimmt der Ingenieur-Mechaniker Arthur Gough die Aufgabe, einen « elektromagnetischen Apparat », eine « Maschine-zum-Inspirieren-von-Liebe » zu erfinden. « Wenn dieser Mann zur Maschine wurde, so war es zur unerlässlichen Wiederherstellung des Gleichgewichts der Welt notwendig, dass eine andere Maschine... die Seelen herstellte ». Er inspiriert sich an den Experimenten von Faraday in Elektromagnetik und an der Struktur des elektrischen Stuhles und konstruiert einen mit einem Magneten versehenen elektrischen Sessel.

Der schlafende Supermann wird mit Riemen an den Sessel gefesselt. Auf seinen Kopf wird eine Art gezackte Krone aus Platin aufgesetzt, deren Zacken nach unten gerichtet sind, und an der sich Ohrenklappen und Elektroden befinden. Er wird mit einem 11.000 Volt-Strom elektrisiert: « Er verstand sehr genau, was die Maschine von ihm wollte, denn genau in diesem Augenblick stösst er in seinem Traum hervor: "Ich bete sie an" ». Es tritt nun zum Erstaunen der Wissenschaftler ein unbeschreibliches Phänomen ein: Es war die Maschine, die sich in den Menschen verliebte. « Die Platinkrone färbt sich weissglühend. Der Supermann hat die Akkumulatoren überladen. Die Maschine gerät ausser Rand und Band. « Die Krone bog sich um und knickte dann in der Mitte ein... Sie wurde zum weissglühenden Kauwerkzeug und biss den Mann mit all ihren Zähnen in die Schläfen ». Marcueil zerreisst seine Fesseln, reisst die Elektroden aus, stürzt die Treppe hinab und « verkrallt sich mit eiserner Faust in das Gitter des Parktors ». « Hier starb der Supermann in Eisen verschlungen ».

Diese Jungesellenmaschine ist zehn Jahre älter als die Maschine in der Strafkolonie und acht Jahre vor der Maschine von Djizmé aus den Afrikanischen Impressionen entstanden.



La chaise électrique inventée par l'ingénieur du génie, vers le fort de Suresnes. A l'échelle de l'original sur 1/10 de son volume.

LA CHAISE ÉLECTRIQUE

L'Etat de New York peut à tout moment se débarrasser du fait que la supplice barbare de la pendaison se fera aboutir au décès d'une méthode d'exécution plus humaine et plus scientifique à partir du 1er janvier 1890. Les criminels seront exécutés par électrocution.

Même ignorance d'une idée de ce dont aura sans doute fait la chaise électrique.

Les pôles de la dynamo sont connectés par un commutateur à une électrode métallique fixe autour de la tête du condamné et au siège métallique de la chaise, des sponges, ou des linges humides étant appliqués aux points de contact pour assurer une conduction électrique parfaite. Des expériences menées avec des chiens ont montré que l'électrocution cause une mort

presque instantanée, ce qui diminue le risque des mouvements de torsion aux quels se livre le pendu dans les instants qui précèdent la mort. Il est sans cesse en doute que pour une nation civilisée qui veut éliminer la barbarie du passé, la chaise électrique représente le meilleur moyen de punir.

(1890)



Le condamné assis sur la chaise électrique (1890).



Le premier usage de la chaise électrique (1890).

La chaise électrique / Der elektrische Stuhl, 1890 (Gravure sur bois / Holzstich de / von Poyet): Une autre découverte employée par Jarry / Neben dem Fahrrad die zweite im Supermann verwendete Innovation der Zeit. « Der Staat von New York, kann sich mit Recht glücklich schätzen, dass die barbarische Methode, die Todesstrafe durch Erhängen zu vollziehen, bald durch eine humanere und wissenschaftlichere Hinrichtungsart ersetzt wird: ab 1. Januar 1889 werden die Verbrecher auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet werden.

Unsere Abbildung gibt eine Vorstellung davon, wie der elektrische Stuhl zweifellos aussehen wird. Die Pole des Dynamo sind über einen Umschalter mit einer metallischen Elektrode verbunden, die um den Kopf des Verurteilten und am metallischen Sitz des Stuhles fixiert wird. An den Kontaktstellen werden feuchte Schwämme oder Tücher angebracht, um eine vollkommene Verbindung sicherzustellen. Experimente mit Hunden haben gezeigt, dass die Elektrokution einen fast augenblicklichen Tod bewirkt. Dadurch fallen die grausamen Verrenkungen weg, welche der Gehenkte in den seinem Tod vorangehenden Augenblicken vollzieht. Für eine zivilisierte Nation, die die Barbarei der Vergangenheit beseitigen will, gibt es keinen Zweifel darüber, dass der elektrische Stuhl die beste Methode darstellt, um die Todesstrafe zu vollziehen » (1890).



L. Benett, *L'apparition de La Stilla* / *Die Erscheinung der Stilla*, Gravure sur bois / Holzstich pour: Jules Verne, *Le Château des Carpathes*, Hetzel, Paris 1891/92.

Loin que Jules Verne manque de machines célibataires, il y aurait trop à dire à ce sujet, notamment à propos de *Maître Zacharius* et du *Château des Carpathes*.

La grande cantatrice la Stilla est morte subitement, alors qu'elle chantait sur la scène de l'Opéra de Naples, lorsqu'elle aperçut dans une loge le regard fixe et obsédant du baron de Gortz.

Celui-ci est rentré dans son vieux burg des Carpathes que l'on dit hanté.

Apprenant par hasard cette rumeur, le comte Franz de Télék, amoureux inconsolable de la Stilla, croit qu'elle est prisonnière du baron et pénètre clandestinement dans le château pour la délivrer.

Lorsqu'il entend dans le donjon la voix de la Stilla chantant le même air que le jour du drame, il se précipite dans une grande salle où il voit debout sur une estrade sa bien-aimée qui chante et qui lui tend les bras. Il laisse tomber un couteau dont il était armé. Son rival ramasse le couteau et bondit vers la Stilla comme pour l'égorger. Au coup frappé, Franz n'entend qu'un grand fracas de verre cassé, tandis que le baron essaie de s'enfuir en emportant une boîte noire.

La merveilleuse réapparition de la Stilla n'était qu'un montage savant, à l'aide d'un portrait en pied, d'un jeu de glaces puissamment éclairées à l'électricité, ainsi que d'un phonographe.

Quant au baron de Gortz, il sauta quelques instants plus tard avec la *machine infernale* qu'il avait lui-même fait construire.

Si cette histoire n'a pratiquement rien à voir avec une anticipation du cinéma, elle nous apporte en revanche une curieuse machine célibataire dans la même lignée que celles de Fogar und Neddou, de l'*Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam, d'*Isabelle d'Égypte* d'Achim d'Arnim ou de l'*Invention de Morel* de Bioy Casarès.

Obwohl es bei Jules Verne nicht an Junggesellenmaschinen mangelt, und es über *Meister Zacharius* und das *Karpathenschloss* viel zu sagen gäbe, beschränken wir uns auf das Wesentliche.

Die bekannte Sängerin La Stilla stirbt während ihres Auftritts in der Oper von Neapel, nachdem sie in einer Loge dem glühenden und starren Blick von Baron von Gortz begegnet ist. Dieser kehrt auf sein altes Schloss in den Karpathen zurück, von dem es heisst, es sei ein Spukschloss. Dieses Gerücht bewegt den untröstlichen, in La Stilla verliebten Grafen von Telek, heimlich in das Schloss einzudringen. Er vermutet, La Stilla werde dort gefangengehalten und will sie befreien. Als er La Stilla im Turm die gleiche Arie wie am Tage ihres Todes singen hört, stürzt er in den grossen Saal. Dort erblickter auf einer Bühne seine Geliebte. Sie streckt ihm ihre Arme entgegen. Er fässt das Messer, mit dem er bewaffnet war, zu Boden fallen. « Rudolf von Gortz bückt sich und ergreift das Messer. Der Graf bewegt sich kaum. Der Baron holt zum Stich aus. Der Graf dreht sich um, will dem Messer entgehen, aber zu spät! Plötzlich gibt es einen lauten Knall, als ob eine riesige Glasscheibe in 1000 Stücke zerbräche. La Stilla verschwindet (...) Rudolf von Gortz hastet zum Tisch, nimmt ein schwarzes Kästchen an sich und stürmt aus dem Raum ».

Die wunderbare Erscheinung der La Stilla war eine Täuschung. Sie wurde mit dem gemalten Bild der Stilla, verschiedenen, stark beleuchteten Spiegeln und einem Phonographen hervorgerufen. Nach einem Kampf mit Graf Telek explodiert das ganze Schloss, und Baron von Gortz geht mit dem Kästchen in die Luft.

Die Höllenmaschine hat er speziell bei seinem Hauswissenschaftler anfertigen lassen.

Diese Erfindung ist keine Antizipation des Kinos. Sie ist eine seltsame Junggesellenmaschine, ähnlich derjenigen von Fogar und Neddou, der *Eva der Zukunft* von Villiers de l'Isle-Adam, der *Isabella von Agypten* von Achim von Arnim und der *Invention de Morel* von Adolfo Bioy Casarès.

Der Regenschirm und die Nähmaschine aus « Maldoror » von Lautréamont

Die Uhr an der Börse hat soeben halb neun geschlagen. Die Läden haben die Lichter gelöscht. Im Schein der Strassenlaterne sieht man die Silhouette von Mervyn, einem Engländer von 16 Jahren. Er geht die Rue Colbert lang, schlendert an der kaiserlichen Bibliothek (wir sind im Paris von 1869) vorüber in Richtung Boulevard Montmartre. Er ahnt nicht, dass der widernatürliche Zyklus von Paris, Maldoror, ihm auf den Fersen folgt, ihm wie einer Beute auflauert. In diesem Augenblick ruft der Dichter, auf Mervyn zeigend, aus: « Er ist schön... wie die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirmes auf einem Seziertisch ». Dieser berühmte Ausspruch steht in einem ganz bestimmten Zusammenhang. Er ist keine Sternschnuppe im Werk Lautréamonts. Das Fürwort « er » bezieht sich auf Mervyn persönlich. Die « zufällige Begegnung » ist vorerst die Begegnung zwischen Mervyn und Maldoror. Der Regenschirm als männliches Symbol kann sich nur auf Maldoror beziehen. Die Nähmaschine verweiblicht die Vorstellung, die man von Mervyn hat. Selbst die Namen haben einen Doppelsinn. Maldoror ist vor allem Mann. Mervyn ist ein Anagramm von Vermine (Ungeziefer), die erste Silbe erinnert zudem an mère (Mutter). Der Seziertisch deutet auf die spätere Hinrichtung von Mervyn durch Maldoror hin.

Huit heures et demie viennent de sonner à l'horloge de la Bourse. Les magasins et les becs de gaz ont éteint leurs lumières. La silhouette de Mervyn, jeune Anglais de seize ans suit la rue Colbert, le long de la Bibliothèque Impériale (nous sommes à Paris en 1869), et tourne à l'angle de la rue Vivienne, en direction du boulevard Montmartre. Il ignore que Maldoror, le monstrueux cyclope parisien le suit de près en le guettant comme une proie.

C'est alors que désignant Mervyn, Maldoror s'écrie : « il est beau... comme la rencontre fortuite sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie ».

Cette célèbre formule ne passe donc pas n'importe où, comme une étoile filante dans la poésie de Lautréamont. Le pronom « Il » se rapporte à Mervyn personnellement. La « rencontre fortuite » est d'abord celle de Mervyn et de Maldoror. Le « parapluie », symbole mâle ne peut se rapporter qu'à Maldoror; la « machine à coudre » féminise l'image de Mervyn. Les noms mêmes sont chargés de double sens. Maldoror est d'abord le mâle. Mervyn est l'anagramme de vermine et sa première syllabe évoque la mère. La « table de dissection » annonce la mise à mort de Mervyn par Maldoror.

Tel est le premier épisode du chant VI qui préfigure l'explosion finale.

La colonne Vendôme et le dôme du Panthéon

Quelques soirs plus tard, Maldoror se tient debout sur la plateforme supérieure de la colonne Vendôme à 50 mètres de haut. S'appuyant sur la balustrade, il lance un câble muni d'un noeud coulant qui descend jusqu'au sol. Là, son complice, Aghone, un fou coiffé d'un pot de chambre, qualifié de « couronne d'albâtre », serre le noeud coulant autour des pieds de Mervyn.

A cet instant, un rhinocéros, que Lautréamont présente comme le Créateur se précipite par la rue de Castiglione pour sauver Mervyn. Au même moment, les parents de celui-ci, le commodore et la « fille de neige » (c'est-à-dire Albion, la mère qui dominait la mer contre Napoléon) surgissent Place Vendôme et s'avancent pour « protéger le rhinocéros ». Peine perdue... Du haut de la colonne Vendôme, Maldoror tire un coup de pistolet sur le « pachyderme » qui se retire, frappé mais invulnérable. Les parents disparaissent du même coup.

Reprenant l'opération antérieure, Maldoror hisse le câble. Mervyn essaie de se cramponner à une guirlande d'immortelles de bronze qui orne le piédestal et qui lui reste dans les mains. Son corps monte la tête en bas jusqu'à mi-hauteur de la colonne.

Stoppant l'ascension du *pendu*, Maldoror le fait osciller comme un *pendule*, de plus en plus fort, jusqu'au moment où déployant la force d'un géant, le cyclope fait *tourner* Mervyn au bout de 25 mètres de câble, verticalement d'abord, puis obliquement et enfin horizontalement au-dessus de la colonne Vendôme.

A ce moment, « l'homme de la colonne » n'est plus Napoléon, totalement disparu, mais Maldoror. La colonne est devenue le manche colossal d'une forme de parapluie fantastique déployé par le tourbillon du *pendu*.

Soudain, d'un seul coup, Maldoror lâche le câble. Le corps de Mervyn suivi par le câble et la guirlande d'immortelles, traverse comme une comète le ciel parisien, avec une rigueur mathématique, au-dessus de la Seine en direction du dôme du Panthéon.

Au parapluie et à la machine à coudre ont succédé la colonne et le dôme, tandis que Paris devenait la table de dissection pour Mervyn.

Das ist stichwortartig der Inhalt des sechsten Gesanges, welcher die Schlussexplosion einleitet.

Die Vendôme-Säule und die Pantheon-Kuppel

Einige Tage später hält sich Maldoror abends auf der fünfzig Meter über dem Boden gelegenen Plattform der Vendôme-Säule auf. Er lehnt sich an das Geländer und wirft ein Kabel mit Schlinge aus. Es fällt auf den Boden. Dort zieht sein Komplize Aghone, ein Narr mit übergestülptem Nachtkopf (der Alabasterkrone), die Schlinge um die Füße von Mervyn.

In diesem Augenblick stürzt ein Rhinoceros (Lautréamont stellt es als den Schöpfer vor) aus der Rue de Castiglione und will Mervyn retten. Gleichzeitig treten Mervyns Eltern — der Kommodore und das Schneemädchen (das heisst Albion, die Mutter, Herrscherin der Meere im Kampf gegen Napoleon) auf der Place Vendôme auf. Sie wollen das Rhinoceros beschirmen. Vergeblich. Von der Vendôme-Säule schießt Maldoror mit seiner Pistole auf den Dickhäuter. Getroffen zieht dieser sich zurück; er ist unverwundbar. Die Eltern verschwinden im selben Augenblick.

Maldoror fährt mit seiner Beschäftigung fort. Er zieht das Kabel zu sich. Mervyn versucht krampfhaft, sich an einer Girlande von Strohblumen aus Bronze am Sockel festzuhalten. Die Girlande löst sich und bleibt ihm in den Händen. Mit dem Kopf nach unten wird er bis auf halbe Höhe der Säule hochgezogen. Maldoror lässt den *Gehenkten* immer stärker wie ein *Pendel* hin und her schwingen. Mit *Riesenkraft* lässt der Zyklop Mervyn am Kabelende 25 Meter weiter unten erst senkrecht, dann schräg und schliesslich horizontal über der Vendôme-Säule *wirbeln*. Der Mann auf der Säule ist Maldoror — Napoleon gibt es nicht mehr. Die Säule und der herumwirbelnde Gehenkte gleichen einem phantastischen, aufgespannten Regenschirm. Plötzlich lässt Maldoror das Kabel los. Der Körper von Mervyn durchquert, Kabel und Strohblumengirlande hinter sich herziehend, wie ein Komet den Himmel von Paris über der Seine, mathematisch genau in Richtung Pantheon-Kuppel. Säule und Domkuppel sind an die Stelle von Regenschirm und Nähmaschine getreten. Paris ist für Mervyn zum *Seziertisch* geworden.



Man Ray, *L'énigme d'Isidore Ducasse*, 1920/1972.

Entre cette histoire de l'Inquisition et la *Colonie Pénitentiaire*, les différences sont spectaculaires. Le récit de Poe se déroule dans la pénombre, la solitude, le secret d'une geôle de l'Inquisition, tandis que celui de Kafka se situe en plein soleil et s'accompagne d'une profusion d'explications que l'officier donne au voyageur. Etc.

Dans les deux cas cependant, il s'agit du même schéma fondamental: *une condamnation à mort exécutée par une machine automatique.*

En effet, contrairement à ce que suggèrent beaucoup d'illustrations, le condamné de l'Inquisition n'est pas seulement menacé par la machine du pendule. Sa cellule n'est pas une cellule ordinaire en pierres ou en briques, c'est un *grand caisson métallique déformable, dont les parois sont de grandes plaques mobiles mues par des mécanismes cachés dans les coulisses.* Le pendule meurtrier n'est donc qu'un des instruments mécaniques de la machine de mort dans laquelle le condamné est enfermé.

Cette grande machine se divise en deux parties. En haut, quelque puissant mécanisme caché au-dessus du plafond actionne le long pendule armé d'un croissant d'acier effilé comme un rasoir, qui descend et oscille en direction du condamné. On reconnaît ici le rôle de la dessinatrice et de la herse dans la *Colonie.*

En bas, la plateforme où se trouve le lit du condamné est percée au centre par un puits circulaire (réplique du pendule), qui est dépourvu de protection et s'enfonce verticalement dans les profondeurs. La partie inférieure de la grande machine paraît donc immobile au contraire de ce qui se passe pour le lit mécanique de la *Colonie.*

Tout change lorsque le condamné de l'Inquisition est parvenu à s'échapper du lit. Il s'aperçoit que la geôle métallique a changé de forme. A mesure que les parois se modifient, la plateforme qui était carrée prend la figure d'un losange, dont les côtés s'aplatissent progressivement, pour pousser irrésistiblement le condamné vers le centre. S'il échappe au croissant du pendule, il n'échappera pas au puits circulaire, comme le condamné de la *Colonie* qui doit être rejeté dans la fosse par le lit mécanique.

L'analogie des deux machines est si frappante qu'il paraît logique de conclure que l'élément mécanique supérieur représente l'élément féminin agressif chez Poe, comme chez Kafka.

On pourrait d'ailleurs ajouter bien d'autres analogies, notamment le fait que le condamné est délivré par un officier français ou parlant français. De plus les « fissures » par où regardent les inquisiteurs, et le bruit de la « roue de moulin » rappellent successivement les thèmes de « témoin oculiste » et de « moulin à eau » que Duchamp a mis en lumière. On sait enfin comment Poe associait fréquemment les images de la femme et de la mort. Il n'en est pas moins certain que Poe souligne ceci: dans un des panneaux du plafond de la cellule, « une figure des plus singulières fixa toute mon attention. C'était la figure peinte du Temps, comme il est représenté d'ordinaire, sauf qu'au lieu d'une faux il tenait » un pendule qui parut d'abord peint et semblable à celui des « horloges antiques » mais qui se révéla ensuite un objet réel, armé du croissant meurtrier.

Il semble donc que dans ce conte, la machine de l'Inquisition ne soit qu'une monstrueuse horloge de mort, placée sous l'égide non de la femme mais de l'image classique du vieillard barbu, le Temps qui fauche automatiquement les vies sur son passage.

Zwischen dieser Geschichte aus der Zeit der Inquisition und der *Strafkolonie* gibt es zwar beachtliche Unterschiede. Poe's Erzählung spielt sich in der Dunkelheit, in der Einsamkeit und im Kerker der Inquisition ab, die Erzählung von Kafka dagegen in der Sonne. Sie wird von einer Fülle von Erklärungen des Offiziers an den Reisenden begleitet. Beiden Erzählungen liegt aber das gleiche Schema zugrunde: *Eine Hinrichtung durch eine automatische Maschine.* Der durch die Inquisition Verurteilte wird nicht nur durch die Pendel-Maschine bedroht. Seine Zelle ist keine gewöhnliche Zelle mit Steinmauern, sondern *ein eiserner, verformbarer Senkkasten. Seine Wände bestehen aus grossen beweglichen Platten. Diese werden von versteckten Mechanismen in Bewegung gesetzt.* Das mörderische Pendel ist nur ein mechanischer Bestandteil der Todesmaschine, in die der Verurteilte eingeschlossen ist.

Diese grosse Maschine besteht aus zwei Teilen: oben über der Decke versteckt befindet sich ein starker Mechanismus. Er setzt « ein Pendel in Bewegung, dessen unteres Ende aus einem Halbmond von blitzendem Stahl besteht ». « Die untere Kante hat offenbar die schneidende Schärfe eines Bartmessers ». Das Pendel schwingt hin und her und senkt sich auf den Verurteilten. Man erkennt die Rolle des Zeichners und der Egge in der *Strafkolonie.* Unten ist im Boden, auf welchem sich das Bett des Verurteilten befindet, in der Mitte ein runder Schacht: Gegenpol des Pendels. Der senkrechte Schacht ist nur von einer steinernen Einfassung umrandet. Der Verurteilte kann seine Tiefe vorerst nicht feststellen. Der untere Teil der Maschine scheint im Gegensatz zum mechanischen Bett in der *Strafkolonie* unbeweglich zu sein. Alles verändert sich, nachdem der Verurteilte sich vom Bett lösen kann. Sobald er sich wieder erholt, wird ihm mit einem Schlag klar, worin die Veränderung besteht. Der Kerker war ursprünglich quadratisch gewesen. Nun wird er — mit zunehmender Veränderung der Winkel — rautenförmig. Das Viereck schiebt sich mit wachsender Schnelligkeit immer enger und enger zusammen, um den Verurteilten in den Brunnen zu treiben.

Wenn er der Mondsichel entkommt, wird er wohl kaum dem Schacht enttrinnen können. Der Verurteilte in der *Strafkolonie* andererseits hätte vom mechanischen Bett in die Grube geworfen werden sollen. Die Analogie der beiden Maschinen ist einleuchtend. So einleuchtend, dass man logischerweise schliessen könnte, dass sowohl bei Poe wie auch bei Kafka das obere mechanische Element das weibliche aggressive Element verkörpert.

Es gibt andere Analogien. Der Verurteilte wird hier von einem französischen General (Lasalle) gerettet, bei Kafka von einem französischsprechenden Reisenden. Die Spalten, durch die die Inquisitoren spähen, erinnern an die Augenzeugen bei Duchamp. Das « Kreischen des Maschinenrades » erinnert an die « Wassermühle ».

Poe brachte oft die Bilder des Weibes und des Todes miteinander in Verbindung. Er misst folgenden Worten aber sicher nicht weniger Bedeutung bei: « Mein Blick heftete sich vor allem auf eine merkwürdige Zeichnung an der Decke. Sie stellte das Sinnbild der Zeit dar, nur hielt die Gestalt an Stelle der Sichel ein Ding in der Hand, das ich zuerst für die Abbildung eines riesigen Pendels hielt, wie es noch an altmodischen Uhren gesehen werden kann ». Es stellte sich in der Folge als ein wirkliches Objekt mit einem mörderischen Halbmond heraus. Die Inquisitionsmaschine scheint also in dieser Erzählung eine riesige Todes-Uhr zu sein: aber nicht unter der Aegide des Weibes, sondern unter der Aegide des von einem bärtigen Alten dargestellten Schnitthers, wie er in den klassischen Allegorien vorkommt. Er mäht auf seinem Weg automatisch die Lebenden hinweg.

Eros et Malthus

Dans le *Surmâle*, le Dr Bathybius (émule du Dr Faustroll) explique très clairement la signification des machines qui ne sont pas encore appelées célibataires.

Selon cette théorie, le véritable Dieu créateur de l'homme est microscopique, impérissable et caché à l'intérieur de l'espèce humaine. Il se dédouble en deux moitiés: un dieu: le spermatozoïde, et la déesse: l'ovule.

« Quand le dieu et la déesse veulent s'unir, ils entraînent chacun de leur côté, l'un vers l'autre, le monde où ils habitent. L'homme et la femme croient se choisir... comme si la Terre avait la prétention de faire exprès de tourner!

« C'est cette passivité de pierre qui tombe que l'homme et la femme appellent l'amour » (Ch. VIII).

L'amour n'est donc qu'une mécanique qui sert à fabriquer d'autres mécaniques semblables, dans la mécanique universelle.

Bathybius poursuit:

« Encore un peu de temps et un autre monde sera créé, un petit Bouddha de corail pâle... ».

Pour éviter ce danger, la technique du Surmâle et d'Ellen est simple:

« Ils se repoussent au moment précis où d'autres s'enlacent plus étroitement, car tous les deux, ils se souciaient d'eux seuls et ne voulaient point préparer d'autres vies » (Ch. IX).

C'est ce que Bathybius traduit en termes mythico-philosophiques quand il proclame que l'homme et la femme « escaladent le ciel et écrasent les dieux cette vermine ». Ces dieux sont évidemment l'ovule et le spermatozoïde.

« L'homme ce jour-là, s'appelle Titan ou Malthus » (Ch. VIII).

En d'autres termes, la machine célibataire est la forme érotique du malthusianisme, ou la forme malthusienne de l'érotisme.

Aussi est-il tout à fait logique (après coup) que le calembour « *stoppage étalon* » surgisse tout au début de l'idée de fabrication du Grand Verre. (Cf. *Marchand du Sel*, p. 30).

Dans l'oeuvre graphique de Duchamp, un stoppage étalon est représenté par la forme variable que prend un fil d'un mètre de long, tombant d'un mètre de haut, sur une surface plane. Plusieurs expériences de cette « physique amusante » ont fourni l'image d'une sorte de réseau en toile d'araignée. Duchamp s'en est servi pour composer d'abord une toile, *Réseau de stoppages* (1914) dans laquelle les stoppages étalon imposent leur grille malthusienne à la fois à une reproduction des deux nus du « *Jeune homme et jeune femme dans le printemps* » et à un schéma du Grand Verre tracé en 1913. Le procédé du réseau de stoppages (étalon) sera encore utilisé pour coiffer les « moules mâles » ou « matrices d'Eros », comme on peut le voir en bas à gauche du Grand Verre. (Ne pas confondre avec les sillons de cassure du verre. Voir les reproductions et précisions détaillées données par Robert Lebel: *Sur Marcel Duchamp*, Ed. Trianon).

Encore plus clairement, si l'on peut dire, Duchamp précise que la « Mariée », « loin d'être un glaçon asensuel refuse chaudement (pas chastement) l'offre brusquée des célibataires » (*Marchand du Sel*, p. 53).

Duchamp a d'ailleurs confirmé, à propos de mon interprétation du Grand Verre que la « négation de la femme » s'applique ici surtout « à la femme au sens social du mot, c'est à dire à la femme-épouse, la mère, les enfants, etc. » (Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Ed. Belfond, p.

Eros und Malthus

Im *Supermann* erhellt Dr. Bathybius (Nacheiferer von Dr. Faustroll) den Sinn der Maschinen, die zu dem Zeitpunkt noch nicht Junggesellenmaschinen genannt wurden. Nach dieser Theorie ist der wirkliche Gott, Schöpfer der Menschen, mikroskopisch klein, unvergänglich und wohnt im lebendigen Zentrum aller Menschen. Er teilt sich in zwei Hälften: einen Gott: der Spermatozoe, und eine Göttin: Ovulum. « Wenn der Gott und die Göttin sich vereinen wollen, bringt jeder die Welt mit sich, in der er lebt. Der Mann und die Frau glauben, dass sie sich auserwählt haben... als drehte sich die Erde absichtlich! ».

« Jene Passivität eines Steins, der fällt, nennen der Mann und die Frau Liebe » (Kap. VIII). Die Liebe ist demnach nur ein Mechanismus zur Erschaffung anderer, ähnlicher Mechanismen, innerhalb des universellen Mechanismus. Bathybius fährt fort: « Nur noch ein wenig Zeit, und eine andere Welt wäre geschaffen. Ein kleiner Buddha aus weissen Korallen... ».

Um dieser Gefahr zu entgehen, wenden der Supermann und Ellen eine einfache Methode an: « Sie stiessen einander genau in dem Augenblick zurück, in dem andere sich nur noch enger umarmen, denn beide sorgten sich nur um sich selbst und wollten keineswegs neues Leben erwecken » (Kap. IX). Diesen Sachverhalt übersetzt Bathybius in mythisch-philosophische Begriffe, wenn er sagt: « Aber dann wachen der Mann und die Frau auf, erstürmen den Himmel und zertreten die Götter, dieses Ungeziefer ». Diese Götter sind Spermatozoe und Ovulum. « Der Mensch dieses Tages heisst Titan oder Malthus » (Kap. VIII).

Die Junggesellenmaschine ist die erotische Form des Malthusianismus oder die malthusianische Form des Erotismus. Es ist nachträglich auch folgerichtig, dass die Erfindung der *Normalmass-Stoppages* (stoppage-étalon) gleich zu Beginn der Herstellung des « Grossen Glases » auftaucht. Im graphischen Werk von Duchamp wird eine Normalmass-Stoppage von der veränderlichen Form eines meterlangen Fadens dargestellt, der von einem Meter Höhe auf eine horizontale Fläche fällt. Mehrere Versuche mit dieser « erheiternden Physik » haben das Bild von einer Art Spinnweben ergeben. Duchamp hat sie zuerst für das Bild *Netz der Stoppagen* verwendet (1914). In diesem Bild ziehen die Normalmass-Stoppages ihr malthusianisches Netz über eine Reproduktion von zwei Aktfiguren in *Jüngling und junge Frau im Frühling* und über ein 1913 entworfenes Schema des Grossen Glases. Diese Methode des Stoppagen-Netzes (Normalmass) wird nochmals bei den « männlichen Gussformen » oder « Erosmatrizen » unten links auf dem Grossen Glas verwendet. (Nicht zu verwechseln mit den Bruchlinien im Glas. Vergleiche Reproduktionen und Erklärungen von Robert Lebel: *Duchamp, Von der Erscheinung zur Konzeption*, Verlag M. DuMont Schauberg). Noch deutlicher wird Duchamp im *Marchand du Sel*: « Weit davon entfernt, ein Eiszapfen ohne Gefühl zu sein, lehnt die Braut den überstürzten Antrag der Junggesellen inbrünstig (nicht züchtig) ab » (*Marchand du Sel*, S.53). Duchamp hat bestätigt, dass meine Interpretation der « Ablehnung des Weibes » im « Grossen Glas » sich hauptsächlich auf die Frau in einem gesellschaftlichen Sinn, das heisst auf die Ehefrau, die Mutter, die Kinder usw. bezieht (Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Ed. Belfond, S.143).

Obwohl bei Roussel genaue Erklärungen fehlen, begegnet man in seinen Werken nicht weniger deutlichen Anzeichen: In den *Afrikanischen Im-*

143).

Chez Roussel, à défaut de déclarations explicites, on observe dans ses oeuvres maints indices non moins clairs. Ainsi dans les *Impressions d'Afrique*, l'histoire du sergent Balbet qui détruit à coups de fusil le blanc d'un oeuf, sans toucher au jaune, ou celle du chimiste Bex qui lance dix cylindres aimantés contre dix boutons métalliques, placés dans une patience, les uns et les autres munis de systèmes de protection caractéristiques.

Dans les *Mamelles de Tirésias*, drame «surréaliste» représenté en 1917, Apollinaire prétend faire au contraire l'apologie d'une repopulation forcée. La femme, Thérèse, ayant proclamé «je veux faire la guerre et non pas faire des enfants», se masculinise en Tirésias, tandis que son mari met au monde 40.049 enfants en un seul jour. Sous la farce ubuesque on retrouve le problème de Malthus et d'Eros.

L'atmosphère est très différente chez Kafka.

D'un côté, il lui arrive de comparer le mariage à un martyre et le célibat à un suicide, comme par allusion à la *Colonie*. De l'autre il écrit dans la *Lettre au Père*: «Se marier, fonder une famille, accepter tous les enfants qui naissent, les faire vivre dans ce monde incertain, et même si possible les guider un peu, c'est là, j'en suis persuadé, l'extrême degré de ce qu'un homme peut atteindre» (*Préparatifs de noces à la campagne*, trad. M. Robert. Ed. Gallimard, pp. 80 & 196).

A travers la variété de ces données, on peut constater que les machines célibataires ont donc en commun une signification sexuelle fondamentale.

Mais que devient alors le problème posé par la machine d'Edgar Poë?

L'horloge de Chronos

Pour identifier les machines célibataires, nous avons dû isoler dans notre pensée les deux ensembles (mécanique et sexuel) dont elles sont composées. Ces machines n'en font pas moins partie intégrante et indissociable du *groupement* des autres ensembles qui appartiennent au même *paysage mental*. Très brièvement, on peut répartir ces autres ensembles dans deux directions faciles à reconnaître. L'une est celle de l'espace cosmique, avec les stratifications naturelles de ses éléments: terre, eau, air, feu, ou même poussière, sang, gaz, électricité, et en outre, le ciel.

L'autre dimension englobe un réseau très complexe de stratifications sociales, avec les hiérarchies des générations et des pouvoirs. On y reconnaît l'empereur Talou, le savant Canterel, l'industriel William Elson père d'Ellen, l'ancien commandant et l'officier mécanicien, les «Pères», juges de l'Inquisition, voire le père de Grégoire et les porteurs d'uniformes et livrées groupés dans le cimetière du Grand Verre.

Quelle que soit la diversité de leurs titres, tous ces personnages représentent personnellement ou indirectement, solennellement ou caricaturalement, les *maîtres de la machine*, bref le *pouvoir souverain* de construire la machine ou de décider de son emploi.

Une telle hiérarchie sociologique, généalogique et chronologique ne se limite pas à l'ordre humain. C'est le plus logiquement du monde qu'Edgar Poë nous fait remonter de l'image sociale immédiate des «Pères», maîtres de l'Inquisition, à l'origine primordiale des Anciens Temps représentés par le porteur de la faux, le Vieillard Chronos grand maître du Temps et des horloges.

Toute machine célibataire peut et doit être observée, à la fois, dans la perspective immédiate, comme figuration sexuelle, et dans la perspective antérieure comme figuration du Temps.

Loin d'être incompatibles, les deux perspectives ne sont que des facettes d'une seule perspective

pressionen zerstört Sergent Balbet mit seinem Gewehr ein Eiweiss, ohne dabei das Eigelb zu verletzen, und der Chemiker Bex wirft zehn magnetische Zylinder gegen zehn in einem Patience-Spiel verborgene Metallknöpfe. Gemeinsam ist beiden Beispielen ein besonderes Schutzsystem.

In dem 1917 uraufgeführten surrealistischen Drama *Les Mamelles de Tirésias* gibt Apollinaire vor, eine Rechtfertigungsrede auf eine tolle Wiederbevölkerung zu halten. Die Frau, Thérèse, verkündet: «Ich will Krieg — keine Kinder machen». Sie wird zum Mann: Tiresias. Ihr Mann dagegen stellt an einem einzigen Tag 40.049 Kinder auf die Welt. Hinter der an Ubu erinnernden Farce findet sich das Problem von Malthus und Eros, das hier in Tiresias eine Anspielung auf Oedipus enthält.

Bei Kafka herrscht eine andere Atmosphäre. Einerseits vergleicht er, als wolle er auf die *Strafkolonie* anspielen, die Ehe mit einem Martyrium und das Jungesellentum mit Selbstmord. Andererseits schreibt er im «Brief an den Vater»: «Heiraten, eine Familie gründen, alle Kinder, welche kommen, hinnehmen, in dieser unsicheren Welt erhalten und gar noch ein wenig führen, ist meiner Überzeugung nach das Äusserste, das einem Menschen überhaupt gelingen kann.»

Aus der Vielfalt der Beispiele geht hervor, dass den Jungesellenmaschinen eine allen gemeinsame sexuelle Grundkomponente eigen ist. Wo bleibt nun aber das von Edgar Allan Poes Maschine gestellte Problem?

Die Uhr von Chronos

Zur Erfassung von Jungesellenmaschinen haben wir bis jetzt in Gedanken zwei Bereiche unterschieden: den mechanischen und den sexuellen, aus denen sie zusammengesetzt sind. Diese Maschinen gehören aber ebenso untrennbar anderen Bereichen an, die *Teil* derselben *geistigen (mental) Landschaft* sind.

Diese anderen Bereiche können nach zwei leicht erkennbaren Richtungen hin unterschieden werden. Einerseits der kosmische Raum mit der natürlichen Schichtung seiner Elemente: Erde, Wasser, Luft, Feuer, sogar Staub, Blut, Gas, Elektrizität und überdies der Himmel. Andererseits das komplizierte Netz von sozialen Schichtungen, mit der Hierarchie der Generationen und der Macht. In diesen Bereich gehören Kaiser Talou, der Wissenschaftler Canterel, der Industrielle Elson (Vater von Ellen), der ehemalige Kommandant und Offizier, die Inquisitionsrichter, ja sogar Gregors Vater und die Träger von Uniformen und Livreen im «Friedhof» des «Grossen Glases».

Wie sie auch immer heissen — alle diese Gestalten sind persönlich oder indirekt, feierlich oder karikaturistisch *Meister der Maschine*. Sie haben die *unumschränkte Gewalt*, die Maschine zu bauen und über ihre Verwendung zu entscheiden.

Eine solche soziologische, genealogische und chronologische Hierarchie beschränkt sich nicht auf die menschliche Ordnung. Es ist Edgar Allan Poe, der uns von der unmittelbaren gesellschaftlichen Wirklichkeit der «Väter» und Inquisitionsrichter zum Ursprung der Zeit hinführt, wie er durch den Schmitter, den greisen Chronos, den grossen Herrscher über Zeit und Uhr, dargestellt wird. *Jede Jungesellenmaschine kann und muss zugleich nach zwei Richtungen hin betrachtet werden: unmittelbar als sexuelle Konfiguration und in einer weiteren Perspektive als Darstellung der Zeit.* Es handelt sich nicht um unvereinbare Gesichtspunkte, sondern vielmehr um zwei Facetten ein und derselben Sicht: einer *Genealogie*, die Sex und Tod



« Kindlifresserbrunnen » | Fontaine de l'Ogre, Bern (Saturn als Kinderschreck / Saturne-pour-faire-peur-aux-enfants).

globale, celle de la *généalogie* qui englobe le sexe et la mort dans le Temps.

D'où vient, en effet, l'image du Vieillard porteur de la faux?

On sait que dans la mythologie grecque, Hésiode et d'autres écrivains placent au début de la première généalogie des dieux: Ouranos (Uranus), Kronos (Saturne), et Zeus (Jupiter). Révolté contre son père, Kronos châtra Ouranos avec une faux (à moins que ce ne soit avec une serpe ou une faucille). Devenu tyran à son tour, Kronos dévore ses propres enfants, jusqu'à ce qu'il soit détrôné à son tour par Zeus, le plus jeune de ses enfants. Kronos était déjà considéré comme un dieu de l'agriculture, dont les instruments tranchants (faux, serpe ou faucille) servaient à couper les récoltes, tailler la vigne, châtrer le bétail. Phérécyde et d'autres philosophes de la Grèce antique découvrirent à l'histoire de Kronos une signification beaucoup plus vaste. Ils l'identifièrent avec Chronos, le Temps qui fauche les vies humaines et les sources de vie. C'est ainsi que le Vieillard armé de la faux synthétisa l'image de Chronos le Temps et celle de Kronos qui avait châtré son père et dévoré ses enfants. Une telle figure restée traditionnelle dans les arts était donc remarquablement prédéterminée à prendre place pour présider à l'origine et au fonctionnement de la machine de l'Inquisition, en particulier, et, par suite, des machines célibataires en général.

Entre Chronos-Kronos et Malthus, le lien est aussi étroit qu'entre Malthus et l'Eros célibataire. Après Hésiode, puis Phérécyde, Edgar Poë marque une nouvelle étape dans le développement du processus mythique, au centre de l'histoire de l'imagination, et de l'histoire en général.

Le Vieillard porteur de la faux n'est plus qu'une image peinte. Il est remplacé par les « Pères » de l'Inquisition qui sont célibataires et destructeurs de leur « fils ».

L'ancienne faux a disparu, remplacée par le formidable croissant d'acier dont le mouvement de va et vient reproduit celui d'une faux immense manoeuvrée par un géant. Mais la nouvelle race de géants, c'est la machine.

Comme Chronos le Temps et Kronos le Titan ont fusionné jadis, de même ici l'horloge et la

in der Zeit umfasst.

Woher kommt die Figur des Alten mit der Sense? Hesiod und andere Schriftsteller führen in der griechischen Mythologie die Herkunft der Götter auf Uranos, Kronos (Saturn) und Zeus (Jupiter) zurück. Kronos lehnt sich gegen seinen Vater auf und verstümmelt ihn mit einer Sense (einer Hippe oder Sichel). Er wird selber Tyrann und verzehrt seine Kinder. Hernach wird er seinerseits von Zeus, dem jüngsten seiner Kinder, gestürzt. Kronos wurde schon als Gott des Ackerbaus verehrt. Seine schneidenden Werkzeuge (Sense, Sichel, Hippe) brauchte man für die Ernte, den Weinbau, das Kastrieren des Viehs. Pherekydes und andere Philosophen der griechischen Antike haben der Geschichte von Kronos eine viel weitere Bedeutung gegeben.

Sie identifizierten ihn mit Chronos — die Zeit, die die Menschen hinwegmähnd und die Lebensquellen zum Versiegen bringt. So vereinigt der Alte mit der Sense das Bild von Chronos, dem Gott der Zeit, und von Kronos/Saturn, dem Gott, der seinen Vater verstümmelt und seine Kinder verzehrt hat. Diese Figur mit ihrer in der Kunst verankerten Ikonographie war vorrangig dafür geeignet, über die Entstehung und den Gang der Inquisitionsmaschine zu walten. Später übertrug sich diese Funktion auf die Junggesellenmaschinen im allgemeinen.

Die Beziehungen zwischen Kronos/Chronos und Malthus sind ebenso eng wie diejenigen zwischen Malthus und dem Eros der Junggesellen. Nach Hesiod und Pherekydes leitet Edgar Allan Poe eine neue Phase in der Entwicklung der Mythen und der Phantasie ein.

Der Schnitter ist nur noch gemalt. Er wird ersetzt durch die Väter der Inquisition: Diese sind Junggesellen und vernichten ihre Söhne. Die Sense gibt es nicht mehr. Sie wurde ersetzt durch den fürchterlichen, von oben hin und her bewegten Halbmond aus Stahl, dessen Pendelschwingungen dem Bild einer Riesensense gleichen. Die neuen



Goya (1746-1828), Saturne dévorant son fils | Saturn verschlingt seinen Sohn (Prado, Madrid).



Le diabolique Pittonaccio (« Chronos »), in: Jules Verne, Maître Zacharius. Paris, Hetzel, s.d. (1874).

faux ne forment plus qu'une seule machine monstrueuse.

Le *mana* mythique est passé des anciens règnes de la nature (humain, animal, végétal, minéral) au règne mécanique.

Le règne des machines

L'apparition des machines célibataires en tant que machines n'est pas détachable de l'histoire générale des machines et de la conception de l'être humain comme machine.

C'est maintenant dans cette dimension historique qu'il nous faut les situer.

Rappelons les principales dates de naissance des machines célibataires:

- 1843. *Le Puits et le pendule.*
- 1869. *Les Chants de Maldoror.*
- 1892. *Le Château des Carpathes.*
- 1902. *Le Surmâle.*
- 1910. *Les Impressions d'Afrique.*
- 1911-1915-1923. *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même.*
- 1914. *Locus Solus.*
- 1916. *La Métamorphose.*
- 1919. *La Colonie pénitentiaire.*

On sait comment d'innombrables découvertes comme les verres optiques de Galilée, le pendule de Huyghens, l'anatomie de Vesale, la machine à vapeur de Papin, la grenouille de Galvani, les conceptions de Léonard de Vinci et la théorie de La Mettrie sur l'*homme-machine* ont contribué à l'immense développement des conceptions et applications mécaniques au XIXe siècle. Nous les retrouvons à l'origine des machines célibataires de la même période.

La multiplication et la complication croissante des machines célibataires aux environs de 1900 marquent une nouvelle phase de leur histoire, en correspondance avec une nouvelle période dans laquelle le mécanisme « vulgaire » est remplacé

Riesens sind die Maschinen. So wie einst Chronos, der Gott der Zeit, und Kronos der Titan in der Vorstellung verschmolzen, bilden in unserem Beispiel Uhr und Sense nur noch eine einzige Maschine. Das mythische *Mana* (geheimnisvolle Kraft in Mensch, Tier, Pflanzen und Gestein) hat vom Naturbereich zum *mechanischen Bereich* hinübergewechselt.

Die Herrschaft der Maschinen

Das Auftreten der Junggesellenmaschinen als richtige Maschinen ist nicht von der Geschichte der Maschine und der Vorstellung des Menschen als Maschine zu trennen. Wir wollen die Junggesellenmaschinen unter diesem geschichtlichen Aspekt betrachten.

Entstehungsdaten der wichtigsten Junggesellenmaschinen:

- 1834 Der Schacht und das Pendel
- 1869 Die Gesänge von Maldoror
- 1892 Das Karpathenschloss
- 1902 Der Supermann
- 1910 Afrikanische Impressionen
- 1911-1915-1923 Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblösst, sogar
- 1914 Locus Solus
- 1914 In der Strafkolonie
- 1916 Die Verwandlung

Die optischen Gläser von Galilei, das Pendel von Huygens, die Anatomie von Vesale, die Dampfmaschine von Papin, der Frosch von Galvani, die Erfindungen von Leonardo und die Theorie von La Mettrie über den *Maschinen-Menschen* waren Marksteine in der Entwicklung der mechanischen Erfindungen und deren Anwendung im 19. Jahrhundert. Diese Erfindungen liegen den zur gleichen Zeit entstandenen Junggesellenmaschinen zugrunde.

Mit der Zunahme der immer komplizierter werdenden Junggesellenmaschinen um 1900 wird ein neuer Entwicklungsabschnitt eingeleitet. Entsprechend wird der « vulgäre » Mechanismus zunehmend durch einen dialektischen Mechanismus ersetzt. Zwei Daten sind zum Verständnis von wesentlicher Bedeutung:

Im Juli 1909 startet Blériot mit seinem Flugzeug in Calais zum Flug nach Dover.



TIM, TIME (Temps / Zeit), Couverture / Titelblatt 9.12.1974.

par un mécanisme de plus en plus dialectique. Pour saisir immédiatement l'importance capitale de cette période, il convient de rapprocher ces deux dates capitales:

Juillet 1909, l'avion de Blériot s'envole de Calais et atterrit à Douvres.

Juillet 1969, la fusée d'Armstrong, partie de la Terre, atterrit sur la Lune.

En soixante ans seulement, la puissance de l'homme en face du cosmos a fait plus de progrès que pendant tous les millénaires antérieurs.

Bien avant la colossale poussée énergétique de la fusée, il a fallu au début du siècle, une poussée sociale, scientifique et technique encore plus puissante.

Entre 1890 et 1914 c'est l'époque de la Tour Eiffel, de l'Exposition Universelle, des premières courses de bicyclettes et d'autos, des premiers centraux téléphoniques et des premières communications transatlantiques par T.S.F.

C'est également l'époque de la découverte de la radioactivité par les Curie, des quanta par Planck, du continuum d'espace-temps à quatre dimensions par Minkowski, de la relativité par Einstein, du modèle de l'atome par Rutherford et Nils Bohr, des espaces abstraits par Fréchet, pendant que Tsiolkowski en Russie envisageait les premières recherches techniques sur les fusées interplanétaires.

Même phénomène sur le plan humain où s'accroissent les découvertes concernant l'automatisme psychologique par Janet, la science des rêves par Freud, les réflexes conditionnés par Pavlov, les automatismes médiumniques par Flournoy.

Le règne des machines commence sur tous les plans de la réalité.

Aussi est-ce pendant la même période que les anticipations de Jules Verne sont dépassées par la première grande vague de *science-fiction*, avec des oeuvres aussi extraordinaires que *L'Homme Invisible* et *La Guerre des Mondes* de Wells, *Le Péril bleu* de Maurice Renard, *Le Prisonnier de la Planète Mars* de Gustave Le Rouge, *Le Conquérant de la Planète Mars* de Burroughs et beaucoup d'autres, notamment *Le Voyage au Pays de la Quatrième Dimension* de Pawlowski, très en avance sur Van Vogt et Huxley.

Dans la science-fiction, le panorama des mondes virtuels se profile au-dessus des usines et des laboratoires.

Anticipation et pataphysique

En tant qu'inventeurs de *machines* imaginaires, Edgar Poe, Jarry, Roussel, Kafka, ou même Duchamp, entrent dans la science-fiction, au sens le plus général du terme, à côté de Wells, Maurice Renard, Le Rouge, et même Jules Verne, bien entendu.

C'est d'ailleurs ce que semble admettre Jarry quand il présente la *pataphysique* comme science des solutions imaginaires. Cependant la pataphysique n'est pas du tout une science-fiction fondée sur la science physique ordinaire. C'est une science concurrente, spécifiquement basée sur les *exceptions*, bref c'est à la fois une patascience et une patascience-fiction qui décrivent des univers parallèles à partir d'exceptions singulières. Ainsi dans *Faustroll*, Jarry présente le soleil comme un globe solide et froid. Il n'est donc pas plus surprenant que le véhicule de Faustroll soit constitué par un lit-bateau-crible insubmersible, car il ne navigue que sur les grands boulevards.

Cependant les mondes imaginaires sont des vases communicants et il arrive que science-fiction ordinaire et même anticipation interfèrent avec la pataphysique dans les mêmes oeuvres.

C'est le cas de Jules Verne quand il décrit le fâcheux voyage au centre de la Terre, avec promenade en radeau dans la cheminée d'un volcan,

Im Juli 1969 startet Armstrong mit einer Rakete zum Flug auf den Mond.

Die Entwicklung des Menschen in Bezug auf den Kosmos hat in diesen 60 Jahren grössere Fortschritte gemacht als während allen vorhergehenden Jahrtausenden. Lange vor dem mächtigen Energie-Schub der Rakete sind noch gewaltigere soziale, wissenschaftliche und technische Schübe nötig gewesen. Zwischen 1890 und 1914 ist die Zeit des Eiffel-Turmbaus, der Weltausstellung, der ersten Rad- und Autorennen, der ersten Telephonzentralen, der ersten Kabelverbindungen nach Übersee. Es ist auch die Zeit der Entdeckung der Radioaktivität durch das Ehepaar Curie, der Quantentheorie von Planck, des vierdimensionalen Raum-Zeit-Kontinuums von Minkowski, der Relativitätstheorie von Einstein, des Atommodells von Rutherford und Nils Bohr, der abstrakten Räume von Fréchet und der ersten technischen Forschungen für interplanetare Raketen durch den Russen Tsiolkowski. In den Humanwissenschaften häufen sich die Entdeckungen: der psychologische Automatismus von Janet, die Traumdeutungen von Freud, die konditionierten Reflexe von Pavlov, der mediale Automatismus von Flournoy.

Die Herrschaft der Maschinen beginnt sich auf allen Realitätsebenen bemerkbar zu machen. Zur selben Zeit werden die Utopien von Jules Verne von der ersten grossen *Science fiction*-Welle überholt, mit Werken wie *Der Unsichtbare Mann* und *Krieg der Welten* von Wells, oder *Le Péril bleu* von Maurice Renard und *Le Prisonnier de la Planète Mars* von Gustave Le Rouge, ferner *Der Eroberer des Planeten Mars* von Burroughs und *Die Reise in das Land der Vierten Dimension* von Pawlowski, der seinerseits Van Vogt und Huxley antizipiert. Die Science Fiction zeichnet über den Fabriken und Laboratorien ein Panorama virtueller Welten.

Antizipation und Pataphysik

Als Erfinder von imaginären *Maschinen* finden Edgar Allan Poe, Jarry, Roussel, Kafka oder gar Duchamp Einzug in die im weitesten Sinn verstandene Science Fiction. Sie stehen neben Wells, Maurice Renard, Le Rouge und — selbstverständlich — Jules Verne. Jarry scheint auf diesen Sachverhalt anzuspähen, wenn er *Pataphysik* als Wissenschaft der imaginären Lösungen darstellt. Aber Pataphysik ist keine auf einer populär-wissenschaftlichen Physik aufgebaute Science Fiction. Sie ist eine ihr ebenbürtige Wissenschaft, die vor allem auf den *Ausnahmen* aufgebaut ist. Kurz: Sie ist zugleich Patawissenschaft und Pata-Science Fiction. Sie beschreibt, von einzelnen Ausnahmen ausgehend, parallele Welten. Jarry stellt im *Faustroll* die Sonne als feste und kalte Kugel dar. Es überrascht deshalb nicht, dass Faustrolls Fahrzeug ein unversenkbares Bett-Schiff-Sieb ist. Es befährt in seinen Seefahrten nur die breitesten Strassen.

Die imaginären Welten sind kommunizierende Röhren. Es kommt deshalb vor, dass sich herkömmliche Science fiction — sogar Antizipation — und Pataphysik gegenseitig durchdringen. Das trifft bei Jules Verne zu, wenn er die fabelhafte Reise in die Mitte der Erde beschreibt: Flossfahrt in einem Vulkankegel oder Umzug des Grabes des Heiligen Ludwig nach dem Kometen Gallia. John

ou lorsqu'il déménage le tombeau de Saint Louis sur la comète Gallia.

De même quand John Carter, selon Burroughs, voyage entre Terre et Mars, par lévitation léthargique, le procédé n'est pas moins pataphysique que le coup de poignet de Maldoror expédiant Mervyn, de la Colonne Vendôme sur le Dôme du Panthéon. L'horloge-bicyclette de Wells dans *La machine à explorer le Temps* n'est pas une machine moins pataphysique que le lit-bateau-crible de Faustroll.

Inversement, le *Perpetual Motion Food* (aliment du mouvement perpétuel) de Jarry contient une tragique anticipation sur les conséquences du dopage dans les grandes courses cyclistes.

Cependant l'ensemble de la description de la course des Dix Mille Milles et l'histoire de la dynamo amoureuse font du *Surmâle* une oeuvre essentiellement pataphysique.

La logique permet de généraliser cette notion bien au-delà de l'oeuvre de Jarry. L'univers parallèle où se produit la singulière aventure de Grégoire Samsa est typiquement pataphysique lui aussi.

De même la machine de la *Colonie* et celle de Roussel, comme la hie, le grand diamant ou les mannequins mobiles de Louise Montalescot, manifestent une science tout à fait différente de la nôtre. Elles emploient un luxe extraordinaire de moyens compliqués, à rebours de l'efficacité pratique et utile, pour produire des *effets d'émerveillement* exquis et horribles. Ce ne sont pas des machines d'usine, d'atelier, de laboratoire, pas plus que d'usage courant, mais des *machines de spectacle*, comme à la fête foraine, au music-hall ou à l'Opéra. Peu importe que leur fonctionnement soit réel ou illusoire, ou même aussi aléatoire que celui du lit-paratonnerre de Djizmé.

À plus forte raison la machine célibataire de Lautréamont et celle de Duchamp sont inachevées, inachevables, incapables de fonctionner réellement. Elles n'en sont pas moins parfaites dans leur genre.

S'agit-il encore de machines?

Une machine est un appareil destiné à produire, communiquer ou transformer du mouvement. Que les machines en cause soient matériellement réalisables ou non, cela ne change rien à leur nature essentielle. Ce sont avant tout des *machines mentales*, dont le fonctionnement imaginaire suffit pour produire un mouvement réel de l'esprit. Elles appartiennent donc à une tendance diamétralement opposée à celle de l'anticipation.

Toute machine célibataire est d'abord une machine pataphysique, ou une patamachine. Mais les machines célibataires ne constituent qu'un sous-groupe, à l'intérieur du groupe général des machines pataphysiques.

La pleïade des pataphysiciens

Comment a pu se former l'unité fondamentale de structure des machines célibataires?

Il existe une généalogie d'influences qui part d'Edgar Poe, passe par Jules Verne et Wells, se poursuit par Jarry et Roussel. Mais cette généalogie ne concerne que les constructeurs de machines imaginaires en général, sous les formes les plus éloignées.

Même aux environs de 1900, les créateurs de machines célibataires ne forment pas un groupe littéraire ou artistique nommé désigné. Apollinaire rencontrait Jarry, Duchamp rencontrera ensuite Apollinaire, mais il n'aperçut Roussel qu'une seule fois. Quant à Duchamp et Kafka, ils s'ignoraient complètement.

L'influence directe des oeuvres a pu jouer dans certains cas. Il n'est pas impossible notamment que *Le Puits et le Pendule* ait exercé une action sur la genèse de *La Colonie pénitentiaire*. Mais sur quel

Carters Reise von der Erde zum Mars (bei Burroughs) mittels lethargischer Levitation ist in der Methode nicht weniger pataphysisch als die Handbewegung von Maldoror, wenn er Mervyn von der Vendôme-Säule Richtung Pantheon-Kuppel befördert. Das Uhr-Fahrrad von Wells in der *Zeitmaschine* ist eine ebenso pataphysische Maschine wie Faustrolls « Bett-Schiff-Sieb ». Umgekehrt enthält Jarrys *Perpetual Motion Food* eine tragische Antizipation der Folgen von Doping in den grossen Radrennen.

Die Beschreibung des Zehntausendmeilenrennens und der Maschine, die Liebe inspiriert, machen — gesamthaft betrachtet — aus dem *Supermann* ein im höchsten Grad pataphysisches Werk. Man kann diesen Begriff verallgemeinern und folgerichtig weit über das Werk von Jarry hinaus anwenden. Das seltsame Abenteuer von Gregor Samsa spielt sich in einer Welt ab, die ebenfalls typisch pataphysisch ist. Auch die Maschine aus der *Strafkolonie* und — bei Roussel — die « Hie », der Grosse Diamant oder die beweglichen Puppen der Louise Montalescot weichen vollständig von dem ab, was man allgemein unter « Wissenschaft » versteht. Unter ausserordentlichem Aufwand komplizierter Mittel erzeugen sie (ohne praktische Wirksamkeit und ohne Nutzen) Wundereffekte. Diese Maschinen sind nicht für Fabrik, Betrieb, Laboratorium oder den gängigen Gebrauch. Es sind *Schauspiel-Maschinen*, wie auf dem Jahrmarkt, im Variété oder in der Oper. Es spielt keine Rolle, ob sie wirklich oder nur als Illusion funktionieren oder ob sie — wie beim Blitzableiter-Bett von Djizmé — vom Zufall abhängen. Die Junggesellenmaschinen von Lautréamont und von Duchamp sind in noch stärkerem Mass unvollendet, unvollendbar und unfähig, wirklich zu funktionieren. Sie sind trotzdem in ihrer Art vollkommen. Aber sind es denn überhaupt noch Maschinen? Ihrem Zweck entsprechend produziert, überträgt oder setzt eine Maschine Bewegungen um. Bei den Junggesellenmaschinen ist unwesentlich, ob sie materiell verwirklicht werden können. Sie bestehen hauptsächlich in der Vorstellung, es sind mentale Maschinen. Ihr imaginäres Funktionieren genügt, um im Geist eine wirkliche Bewegung auszulösen. Sie stehen deshalb vollständig im Gegensatz zur Antizipation. Jede Junggesellenmaschine ist zunächst eine pataphysische Maschine — eine Patamachine. Die Junggesellenmaschinen bilden aber nur eine Unterabteilung der Pataphysischen Maschinen.

Die Pleiade der Pataphysiker

Wie ist es möglich, dass allen Junggesellenmaschinen eine gemeinsame Grundstruktur eigen ist? Es gibt einen Einfluss-Stammbaum der von Edgar Allan Poe ausgeht, über Jules Verne und Wells, bis zu Jarry und Roussel. Aber diese Genealogie gilt allgemein nur für die Schöpfer imaginärer Maschinen, in all ihren oft weit voneinander abgesetzten Ausbildungen.

Nicht einmal um 1900 bilden die Schöpfer von Junggesellenmaschinen eine literarische oder künstlerische Gruppe, die einen Namen getragen hätte. Apollinaire begegnet Jarry, hernach begegnet Duchamp Apollinaire, sieht Roussel aber nur ein einziges Mal. Duchamp und Kafka kennen sich überhaupt nicht.

Möglicherweise sind verschiedene Werke durch andere direkt beeinflusst worden. Es könnte insbesondere zutreffen, dass *Der Schacht und das Pendel* einen Einfluss auf die Entstehung der *Strafkolonie*

plan et de quelle façon? En revanche, l'effet des *Impressions d'Afrique*, en 1911, au théâtre, sur Duchamp, a été certain et formidable. Mais la *Mariée* du Grand Verre est tout autre chose qu'une imitation ou une variante des *Impressions d'Afrique*. Au contraire les correspondances morphologiques qui concernent la *Mariée* du Grand Verre, la herse de verre de la *Colonie*, la hie, le « grand verre » qu'est le diamant-aquarium de Faustine et de Danton (sans parler de l'immense cage de verre des morts mécaniquement réactivés) dans *Locus Solus*, concernent trois oeuvres contemporaines, conçues de façon totalement indépendante les unes des autres.

Les constructeurs de ces machines ont donc agi dans l'état de *non-groupe*, comme une véritable constellation objective. Elle ne peut être identifiée que rétroactivement, grâce aux indications de Jarry sur la pataphysique et de Duchamp sur la machine célibataire.

Quelles sont donc les forces objectives qui ont dû concourir pour former cette unité?

Au niveau des machines, Jarry et Roussel n'admiraient pas seulement celles de Jules Verne mais aussi celles de la réalité. Jarry était passionné par sa bicyclette et son canot appelé *l'as*. On les retrouve prodigieusement exaltés dans le *Surmâle* et *Faustroll*. Beaucoup plus riche, Roussel s'était fait construire sur mesure une automobile-roulotte de tourisme grand luxe. Quant à Kafka, il a raconté avec quel enthousiasme il avait fait le voyage pour Brescia en Italie, afin de voir Blériot et son petit aéroplane jaune en 1909.

Pour ce qui est de Duchamp, sa randonnée automobile Jura-Paris en compagnie d'Apollinaire, Picabia, Gabrielle Buffet, l'année 1912, a laissé la trace d'un texte éblouissant dans les travaux préparatoires du Grand Verre (*Marchand du Sel*, p. 35).

Sur le plan *pataphysique*, ce n'est pas par un hasard subjectif que Breton a pu grouper la plupart des pataphysiciens dans la plus extrême région de l'humour. Humour noir, par la coloration, humour objectif car il s'applique non à des personnes ou des paroles mais à des objets. Chez les pataphysiciens, il y a autant d'humour que d'amour à l'égard des machines.

C'est cet humour qui permet à Jarry d'octroyer la pataphysique victorieuse à la bicyclette du *Surmâle*. Il était réservé à l'humour de Duchamp de retourner une roue de bicyclette pour en faire un objet d'art (1913) et à celui d'Apollinaire d'opposer la roue à la jambe, pour en faire l'emblème de l'invention « surréaliste » (*Les Mamelles de Tirésias*).

L'intervention du courant *célibataire* dans la société de cette époque est attestée de la manière la plus précise dans la même pièce d'Apollinaire, comme dans le *Voyage* de Pawlowski, parfait mélange explosif d'anticipation, de pataphysique et d'esprit célibataire.

Le fond du problème reste d'ailleurs inépuisable. Comme l'a écrit Duchamp:

« Selon toutes les apparences, l'artiste agit à la façon d'un être médiumnique qui, du labyrinthe par delà le temps et l'espace, cherche un chemin vers une clairière » (*Marchand du Sel*, p. 169). La naissance des machines célibataires apparaît comme le produit d'initiatives individuelles créatrices, ni concertées, ni calculées, mais inspirées par une même conjonction entre le développement du règne des machines et celui de puissances mentales subconscientes.

A l'époque où Durkheim, Frazer, Lévy-Bruhl reléguent les mythes chez les « primitifs », on pouvait observer au même moment, dans l'Occident moderne, la façon dont naissent les mythes.

gehabt hat. Es stellt sich aber die Frage nach dem Wie und Wo. Dagegen hat 1911 die Theatervorstellung der *Afrikanischen Impressionen* Duchamp bestimmt stark beeindruckt. Dennoch ist die *Braut* im « Grossen Glas » alles andere als eine Nachbildung oder eine Variante der *Afrikanischen Impressionen*. Im Gegensatz dazu gibt es morphologische Übereinstimmungen zwischen drei zeitgenössischen Werken: zwischen der *Braut* im « Grossen Glas », der Glasegge aus der *Strafkolonie* und der *Hie*, dem Diamant-Aquarium von Faustine und Danton in *Locus Solus* (ohne vom Treibhaus mit den mechanisch reaktivierten Toten zu sprechen). Alle drei Werke wurden vollständig unabhängig voneinander geschaffen. Die Schöpfer dieser Maschinen haben also als *Nicht-Gruppe* gearbeitet: sie bildeten eine wirklich objektive Konstellation. Man kann sie nur rückblickend aufgrund der Angaben von Jarry über die Pataphysik und von Duchamp über die Junggesellenmaschine erkennen.

An der Bildung dieser Einheit waren verschiedene objektive Kräfte beteiligt. Jarry und Roussel bewunderten (im mechanischen Bereich) nicht nur die Maschinen von Jules Verne, sondern auch die damals bestehenden Maschinen. Jarry war von seinem Fahrrad und seinem *As* benannt Kanu begeistert. Im *Supermann* und im *Faustroll* findet man beide gewaltig übertrieben wieder. Roussel liess sich — er war bedeutend reicher — ein sehr luxuriöses Wohnwagen-Auto nach Mass herstellen. Kafka erzählt von der Begeisterung, mit der er 1909 nach Brescia gefahren ist, um Blériot und sein kleines gelbes Flugzeug zu sehen. In den Vorbereitungsarbeiten zum « Grossen Glas » hat die Reise Jura-Paris (1912) von Duchamp, Apollinaire, Picabia und Gabrielle Buffet eine textlich blendende Spur hinterlassen (*Marchand du Sel*, S.35). Breton seinerseits hat sicher nicht zufällig (im *pataphysischen Bereich*) die meisten Pataphysiker in einem Randgebiet des Humors vereinigt. Dieser Humor ist (seiner Färbung nach) schwarz und (weil er sich nicht auf Personen sondern auf Objekte bezieht) objektiv. Pataphysiker zeigen den Maschinen gegenüber ebensoviel Humor wie leidenschaftliche Zuneigung. Mit diesem Humor erhebt Jarry im *Supermann* das Fahrrad zum pataphysischen Sieger. Duchamps Humor war es vorbehalten, aus einem umgekehrten Velo-Rad (1913) ein Kunst-Objekt zu schaffen. Der Humor von Apollinaire stellt Rad und Bein einander gegenüber, was zum Emblem der « surrealistischen » Erfindung wurde (*Les Mamelles de Tirésias*).

Im gleichen Theaterstück bezeugt Apollinaire sehr präzise die in der damaligen Gesellschaft aufkommenden Strömungen des *Junggesellentums*. Pawlowski vereinigt in der *Reise* eine vollkommene explosive Mischung von Antizipation, Pataphysik und Junggesellengeist. Wie Duchamp ausführt, ist das Problem letztlich unerschöpflich: « Allen Anzeichen zufolge handelt der Künstler in der Art eines Mediums, das im Labyrinth jenseits von Zeit und Raum einen Weg zu einer Lichtung sucht. (*Marchand du Sel*, S.165). Die Entstehung der Junggesellenmaschine zeigt sich in der Form von individuellen schöpferischen Initiativen. Diese sind aber weder vereinbart noch berechnet. Sie entspringen dem Zusammentreffen von zwei Entwicklungen: der Herrschaft der Maschinen und der unbewussten geistigen Mächte.

Als Dürkheim, Frazer, Lévy-Bruhl die Mythen in den Bereich der « Primitiven » verbannten, liess sich in der modernen westlichen Welt die Entstehung von neuen Mythen verfolgen.

La formation du mythe dans la conscience sous forme de représentations mentales n'est qu'une étape de son développement général sous forme d'événements extérieurs, notamment de représentations objectives (œuvres d'art) et collectives (théâtre et autres spectacles).

Le mythe moderne des machines célibataires ne manque pas à cette tendance naturelle.

D'eux-mêmes, leurs créateurs ont eu une forte propension dans ce sens. On l'a vu avec *Ubu Roi* et les autres pièces de Jarry, *Les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire, *Poussière de Soleils* et *L'Etoile au Front* de Roussel, voire *Le Gardien du Tombeau* de Kafka.

On saisit alors la signification des mises en scène spectaculaires qui percent dans les épisodes que Kafka situe dans une salle d'audience parallèle ou une cathédrale (*Le Procès*), ou dans le grand cirque d'Oklahoma (*L'Amérique*) et dans les spectacles du *Champion de jeûne* ou ailleurs.

Mieux encore, dans *Le Puits et le Pendule*, comme dans la *Colonie*, la mise en scène judiciaire et pénale est centrée autour de ces machines de mort où nous avons déjà reconnu essentiellement des machines de théâtre.

Même présentation théâtrale chez Roussel, dans les *Impressions d'Afrique* et *Locus Solus*. Ces deux Luna-Park, Expositions des Arts et Métiers pataphysiques et célibataires, agrémentées de danses, de théâtre, d'opéras et même d'un sacre pataliturgique, avec exécutions fantastiques et numéros de mimes posthumes.

Il en va pareillement de la scène de l'Opéra de Naples et de celles du château des Carpathes, où Jules Verne se souvint qu'il avait été vaudevilliste et secrétaire du Théâtre Lyrique. Non moins théâtrale, le spectacle offert par Maldoror dans son grand cirque de la Place Vendôme.

On pourrait supposer que le navigateur Faustroll et le Surmâle coureur cycliste échappent à ces vues. Pourtant, il n'y a pas de véritable navigation chez Faustroll, mais des changements de décors. Quant à la Course Paris-Paris par Irkoutsk, elle n'a pas de paysage, elle se déroule sur place comme dans la grande salle de théâtre du château de Lurance.

Il apparaît dans ces conditions que l'image des *témoins oculistes* partout présents, trahit directement les regards convergents des spectateurs et visiteurs.

Par une nouvelle coïncidence symptomatique, la progression des mythes vers le monde extérieur se manifeste d'une manière encore plus marquée. En 1910, à Florence, Chirico peint ses premiers « paysages métaphysiques » (Apollinaire) où les seuls protagonistes sont des *statues*, puis (en 1915) des *mannequins géants* sur d'immenses places désertes (sauf quelques lilliputiens et la fumée du train) devant de monumentales façades peintes comme des décors de théâtre. Mises en scène grandioses, qui annoncent les grandes intuitions d'Artaud, pour une tragédie muette et provisoirement incompréhensible.

Le même année 1910, parurent les *Impressions d'Afrique*. A l'automne 1911, elles sont représentées au théâtre. C'est le spectacle qu'a vu Duchamp :

« C'était formidable, racontera-t-il plus tard. Il y avait sur la scène un *mannequin* et un *serpent* qui bougeait (ou bougeaient?) un petit peu. C'était absolument la folie de l'insolite » (*Entretiens*, p. 56).

S'il est certain qu'avec Eschyle, Sophocle, Euripide, la tragédie grecque est intervenue à un moment précis de l'histoire grecque, de la même façon les œuvres de Jarry, Roussel, Duchamp, Kafka, Chirico... interviennent à un moment précis de notre histoire moderne. Mannequins, machines, automates, ordinateurs se fraient un chemin vers la scène, comme les nouveaux masques de nouvelles puissances qui tendent à asservir les hommes plutôt qu'à les servir.

Die Bildung von Mythen im Bewusstsein (als geistige Darstellungen) ist nur eine Stufe in der allgemeinen Entwicklung der Mythen als äusserliche Ereignisse, insbesondere als objektive (Kunstwerk) und kollektive Darstellungen (Theater und andere Schauspiele). Der moderne Mythos der Junggesellenmaschinen entgeht dieser natürlichen Tendenz der Mythenbildung nicht. Ihre Schöpfer haben aus eigenem Antrieb in diesem Sinn gewirkt. Das wird bestätigt von Werken wie *Ubu-Roi* und den anderen Theaterstücken von Jarry, von *Mammelles de Tirésias* von Apollinaire, von *Poussière de Soleils* und von *L'Etoile au Front* von Roussel, von *Der Gruftwächter* von Kafka. Kafka misst spektakulären Inszenierungen eine grosse Bedeutung bei. Dies wird deutlich in den Episoden, die sich in Gerichtssälen, in einer Kathedrale (*Der Prozess*), im grossen Zirkus von Oklahoma (*Amerika*), in den Vorstellungen des *Hungerkünstlers* oder anderswo abspielen. Die Inszenierung von Gerichts- und Urteilszenen ist in *Der Schacht und das Pendel* und in der *Strafkolonie* um die Todesmaschinen angeordnet, die wir in ihrem Wesen als Theatermaschinen erkannt haben. Auch bei Roussel finden wir diese Theater-Anordnung, in den *Afrikanischen Impressionen* und *Locus Solus*, diesen beiden Luna-Parks, diesen Gewerbeausstellungen von pataphysischen- und Junggesellenprodukten, bereichert mit Tänzen, Theater, Opern und sogar mit einer pataliturgischen Weihe mit phantastischen Hinrichtungen und postumen Mimenspielen. Dasselbe gilt für die Szene in der Oper von Neapel und im *Karpathenschloss* von Jules Verne, ehemaliger Vaudeville-Dichter und Sekretär des Théâtre Lyrique. Auch Maldorors Spiel in seinem grossen Zirkus auf der Place Vendôme ist Theater.

Man könnte meinen, dass der Seefahrer Faustroll und der Radrennfahrer Supermann mit dieser Einteilung nicht erfasst werden können. Es gibt indessen im *Faustroll* keine wirkliche Seefahrt. Es gibt nur Änderungen des Bühnenbildes. Im Rennen Paris-Paris über Irkoutsk gibt es keine Landschaft. Es spielt sich an Ort ab, wie die Schlusszene im grossen Saal des Schlosses von Lurance. Aus diesen Beispielen geht hervor, dass die Vorstellung allgegenwärtiger *Augenzeugen* in den *konvergierenden* Blicken der Zuschauer und Besucher sich direkt wiederfindet.

Die Entwicklung der Mythen in Richtung einer Veräusserlichung wird noch deutlicher durch eine neue symptomatische Koinzidenz. 1910 malt Chirico seine ersten « metaphysischen Landschaften » (Apollinaire). Die Dargestellten sind *Statuen* und später (1915) *riesige Gliederpuppen* auf grossen verlassenem Plätzen vor monumentalen Fassaden. Diese sind wie Bühnenbilder gemalt. Diese grandiosen Inszenierungen kündigen die grossen Einsichten von Artaud und die stumme und vorerst unverständliche Tragödie an. Im gleichen Jahr (1910) erscheinen die *Afrikanischen Impressionen*. Im Herbst 1911 findet die Theateraufführung statt, von der Duchamp schreibt: « Es war grossartig. Auf der Bühne hatte es eine *Puppe* und eine *Schlange*, die sich ein wenig bewegte(n?). Es war wirklich der *Wahnsinn des Ungewöhnlichen* ».

So wie in Griechenland die Tragödie mit Aeschylos, Sophokles, Euripides zu einem ganz bestimmten Zeitpunkt der griechischen Geschichte aufgetreten ist, so treten die Werke von Jarry, Roussel, Duchamp, Kafka und Chirico ebenfalls in einem bestimmten Zeitpunkt der neuen Geschichte auf. Puppen, Maschinen, Automaten, Datenverarbeitungsanlagen bahnen sich eine Gasse zur Bühne — wie die neuen Masken der neuen Mächte, die den Menschen unterdrücken statt ihm zu dienen.

Le *mannequin* de Roussel est celui que Louise Montalescot avait fabriqué avec des baleines de corset pour rouler sur des rails en mou de veau. A dater de cette vue, Duchamp, dès la fin de 1911 franchit brusquement un seuil inconnu. A quoi bon s'attarder à reproduire la réalité déjà vue, même avec des variantes cubistes? Ce qui importe avant tout, c'est de produire une réalité jamais vue pour atteindre *la folie de l'insolite*. De là l'idée d'un art extra-rétinien.

La première voie qui s'ouvre est celle des *chronogrammes*. Nous retrouvons là une machine réelle, celle du Dr Marey, physiologiste et cinéaste qui filmaît au ralenti le mécanisme du mouvement animal et humain (entre 1888 et 1904). Il montrait donc ce que la rétine ne perçoit jamais, la vision simultanée des mouvements successifs. En peignant les trois *toiles: Nu descendant un escalier* (1911-1912), Duchamp a réalisé d'authentiques chronogrammes rivalisant avec ceux du cinéma. La seconde voie est celle des *objets*, lorsque Duchamp transmue la roue de bicyclette (1913) et le vide-bouteilles (dit porte-bouteilles) (1914) en objets d'art. L'opération peut sembler fictive. En fait Duchamp ne procède pas autrement que ceux qui avaient converti les ustensiles indigènes, vulgaires et méprisés, même les masques, en objets d'art nègre. C'était une opération d'optique mentale spontanée. L'audace de Duchamp est d'avoir appliqué la même métamorphose à des objets préfabriqués (ready made) méprisés, produits par l'industrie mécanique indigène en Europe. Il donnait à voir du déjà vu (mal vu) comme du jamais vu (mieux vu). L'amour-humour de Duchamp traitait les ready made comme les objets anciens ou exotiques. Il anticipait sur aujourd'hui.

La troisième voie est celle des *constructions d'objets*, où Duchamp s'inspire encore davantage de l'art nègre et de la machine, mais d'une manière tout à fait inattendue.

Pour situer exactement cette nouvelle recherche, il faut se souvenir qu'à la même époque, Picasso entreprit aussi des constructions. Les premières, en bois, représentaient des guitares ou des mandolines (1913-1914). Plus tard, vers 1929-1930, il fabrique les « grandes têtes » en fer forgé qui évoquaient avec un art exquis les masques nègres. On sait aussi quel chef d'oeuvre Picasso réussit en représentant une « tête de taureau » avec deux ready made: un guidon et un selle de bicyclette (1949).

Cette fois encore, Duchamp a fait le contraire. Quand il reproduisait dans la Boîte Verte (1911-1915) ou sur le Grand Verre (1915-1923), des ready made ou des objets de hasard, il les représentait tels quels, sans aucun effet pictural, en tant qu'objets réels quelconques, hétéroclites, banals, méconnaissables, insignifiants. Mais à l'échelle de l'ensemble, au lieu de reproduire une image connue, ces objets produisent pour la première fois l'image inconnue, *jamais vue*, qu'est la machine du Grand Verre, cette nouvelle folie de l'insolite. On sait que le mot *totem* signifie l'idée de parenté. A l'entrée de certains Musées d'Ethnographie, notamment à Paris et à Londres on peut voir quelque grand *mât totémique*, sorte d'arbre généalogique qui représente l'ascendance réelle et mythique d'une famille.

Par la signification célibataire de sa machinerie, le Grand Verre manifeste l'absence de descendance. Par les ready made et autres mécanismes dont il est composé, le Grand Verre remplace la parenté humaine par la parenté totémique avec la machine. Dressé au milieu d'une salle de Musée, le Grand Verre est à la fois une oeuvre d'art extraordinaire et tout autre chose. C'est le *Menhir de Verre* du monde moderne. Il est porteur d'un cryptogramme, aux sens multiples. Il remplit la fonction d'un sphynx, ou plus précisément d'un gardien du seuil,

Die *Puppe* bei Roussel ist die Puppe der Louise Montalescot: Sie besteht aus Korsettstäbchen und ist für die Fahrt auf Kalbslungenschienen bestimmt. Verglichen mit Roussels Sicht überschreitet Duchamp Ende 1911 plötzlich die Schwelle zum Unbekannten. Wozu sollte er sich damit aufhalten, eine mit den Augen wahrgenommene Wirklichkeit — selbst mit kubistischen Varianten — zu reproduzieren? Was zählt, ist eine noch nie mit den Augen wahrgenommene Realität zu schaffen und den *Wahnsinn des Ungewöhnlichen* zu erreichen. Von daher rührt die Idee einer netzhautfremden Kunst.

Die erste sich anbietende Möglichkeit sind die *Chronogramme*. Man begegnet einer wirklichen Maschine: der Maschine des Physiologen und Film-machers Dr. Marey. Dieser filmte in Zeitlupe den Bewegungsmechanismus bei Mensch und Tier (zwischen 1888 und 1904). Er zeigte damit, was die Netzhaut nie erfassen konnte: die simultane Erscheinung aufeinanderfolgender Bewegungen. Als Duchamp die drei Bilder *Akt, die Treppe hinabsteigend* malte, schuf er echte Chronogramme, welche denjenigen des Films verwandt sind.

Eine zweite Möglichkeit sind *Objekte*. Duchamp macht aus einem Velo-Rad (1913) und einem Flaschetrockner (Flaschenständer genannt) (1914) Kunst-Objekte. Dieser Umwandlungsprozess scheint fiktiv zu sein. Duchamp geht aber nicht anders vor als diejenigen, die verachtete, alltägliche Eingeborenen-Werkzeuge — sogar Masken — zu schwarzafrikanischen Kunstobjekten erhoben. Es war ein spontaner Prozess geistiger Betrachtung. Duchamp verwendete von der einheimischen mechanischen Industrie in Europa serienmässig hergestellte verachtete Objekte (ready mades). Seine Kühnheit bestand darin, diese Objekte einer gleichen Umwandlung zu unterziehen. Er zeigte « Schon-Gesehenes » (schlecht gesehenes) als « Noch-Nie-Gesehenes » (besser gesehenes). Duchamps Liebe und Humor behandelte die ready mades wie alte oder exotische Objekte. Er antizipierte heute Bestehendes.

Die dritte Möglichkeit sind *Objekt-Konstruktionen*. Diese neuen Bestrebungen fallen in die Zeit, als Picasso ebenfalls Konstruktionen herstellte. Die ersten — aus Holz — stellten Gitarren und Mandolinen dar (1913-1914). Später (1929/1930) entstanden die *Grandes Têtes* aus Schmiedeeisen, die an Negermasken erinnern. Bekannt ist auch Picassos Stierkopf aus zwei « ready mades »: einem Lenker und einem Velosattel (1949).

Schon wieder machte Duchamp das Gegenteil: In der Grünen Schachtel (1911-1915) oder im Grossen Glas (1915-1923) reproduzierte er ready mades oder Zufallsobjekte. Er stellte sie ohne malerische Effekte, unverändert dar — als beliebige, wirkliche, seltsame, banale, unerkennbare und unbedeutende Objekte. Betrachtet man aber das Ganze, stellt man fest, dass diese Objekte nicht ein bekanntes Bild wiedergeben. Zum ersten Mal zeigen sie ein *Noch-Nie-Gesehenes*, ein unbekanntes Bild: die Maschine des Grossen Glases, dieser neue Wahnsinn des Ungewöhnlichen.

Der Begriff *Totem* beinhaltet die Idee der Verwandtschaft. Am Eingang einiger ethnographischer Museen, insbesondere in Paris und London, steht ein grosser *Totem-Pfahl*. Dieser — eine Art Stammbaum — stellt die wirklichen und mythischen Vorfahren einer Familie dar. Der Junggesellencharakter der Mechanik des « Grossen Glases » weist auf die Abwesenheit von Nachkommen hin. Das « Grosse Glas » ersetzt mittels ready mades und anderen Mechanismen menschliche Verwandtschaft durch eine Totem-Verwandtschaft mit der Maschine. So wie das « Grosse Glas » mitten in einem Museumsaal steht, bedeutet es zugleich ein ausserordentliches Kunstwerk und etwas ganz anderes: Es ist der *Glas-Menhir* der modernen Welt. Es enthält ein Kryptogramm mit vielfältigem Sinn. Es erfüllt

210 West 14th Street
New York City 6 Feb. 1950.

Mon cher Carravaggio

J'ai reçu longtemps après votre lettre le texte que j'ai lu plusieurs fois.

Mais je suis redevenu à Raymond Ruyssel de m'arrêter permis, dès 1912, de passer à autre chose qu'à une peinture rétrospective (André Breton vous éclairera sur ce terme car nous l'avons discuté ensemble), je dois avouer n'arriver pas au de l'écriture et seulement la métaphorophore et y a fort peu d'années.

Seulement pour vous dire les événements circonstanciés qui m'ont conduit vers la Marée.

J'ai donc été émerveillé par le parallélisme évident que vous avez si clairement établi.

Les conclusions auxquelles vous êtes arrivé dans le domaine "figuration intérieure" me passionnant me me de je n'y souciais pas (au moins en ce qui concerne le verre).

Mes intuitions de poète, qui s'accroissent n'ont rien à faire avec le réalisme profond dont je ne peux pas être conscient, étaient dirigées vers les problèmes d'une "validité esthétique" obtenue principalement dans l'abandon du phénomène visuel, tant au point de vue rapport rétinien qu'au point de vue anecdotique.

Quant au reste, je puis vous affirmer que l'introduction d'un thème de base expliquant au moins certains "gestes" de la marée et des ciliataires, ne m'est jamais venu à l'esprit — mais il est probable que ~~vous~~ mes ancêtres m'ont fait "parler", comme eux, de ce que mes petits fils diront aussi.

Célibattement à vous
marcel Duchamp

comme les statues géantes qui montent la garde à l'entrée d'Erewhon, la célèbre utopie australienne de Butler.

Le Grand Verre se dresse en effet à la frontière qui sépare EREWHON, le monde anti-mécanique, et le monde grandissant du LEVIATHAN de la mécanisation universelle prédite par Robida et Pawlowski.

[12-3-1975]

La première édition de nos « Machines Célibataires » parue en 1954 (Arcanes) étant depuis longtemps épuisée, une nouvelle édition revue et augmenté est sous presse aux Ed. du Chêne, Paris.

210 West 14th Street
New York City

6 Fev. 1950

Mon cher Carrouges

J'ai reçu longtemps après votre lettre le texte que j'ai lu plusieurs fois.

Si je suis redevable à Raymond Roussel de m'avoir permis, dès 1912, de penser à autre chose qu'à une peinture rétinienne (André Breton vous éclairera sur ce terme car nous l'avons discuté ensemble), je dois avouer n'avoir pas lu le Pénitencier et seulement la Métamorphose il y a fort peu d'années. Seulement pour vous dire les événements circonstanciés qui m'ont conduit vers la Mariée.

J'ai donc été émerveillé pour le parallélisme évident que vous avez si clairement établi.

Les conclusions auxquelles vous êtes amené dans le domaine « signification intérieure » me passionnent même si je n'y souscris pas (au moins en ce qui concerne le verre).

Mes intentions de peintre, qui d'ailleurs n'ont rien à faire avec le résultat profond dont je ne peux pas être conscient, étaient dirigées vers les problèmes d'une « validité esthétique » obtenue principalement dans l'abandon du phénomène visuel, tant au point de vue rapports rétinien qu'au point de vue anecdotique.

Quant au reste, je puis vous affirmer que l'introduction d'un thème de base expliquant ou provoquant certains « gestes » de la Mariée et des célibataires, ne m'est jamais venu à l'esprit — mais il est probable que mes ancêtres m'ont fait « parler », comme eux, de ce que mes petits-fils diront aussi. Célibatairement à vous

Marcel Duchamp

Cette lettre de Marcel Duchamp, datée du 6 février 1950, concerne l'article que j'avais écrit en février 1946 sur la machine célibataire, à partir d'une vue parallèle de la *Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, de Duchamp, de la *Métamorphose* et de la *Colonie Pénitentiaire* de Kafka.

Sur le conseil d'André Breton à qui j'avais communiqué ce texte au début de novembre 1949, je l'ai envoyé à Marcel Duchamp.

C'est ce même texte qui a été reproduit dans le *Mercure de France* du 1er janvier 1952, grâce à M.S. de Sacy, puis dans le premier chapitre des *Machines célibataires* (Ed. Arcanes, 1954). Il doit être reproduit avec quelques corrections et un supplément de commentaires dans la nouvelle édition des *Machines célibataires* aux Editions du Chêne.

Après vingt-cinq ans, ma reconnaissance demeure toujours aussi vive et aussi profonde envers Marcel Duchamp, pour son extrême bienveillance à mon égard, et parce qu'elle m'a apporté le plus grand des encouragements à poursuivre plus loin mes recherches. Je tiens aussi à dire toute ma reconnaissance envers Madame Alexina Duchamp qui a bien voulu me permettre de reproduire la correspondance de Marcel Duchamp avec moi, à l'occasion de la réédition de mon livre.

J'ajoute enfin que je suis pleinement d'accord avec la distinction capitale que Duchamp souligne dans sa lettre entre le parallélisme des structures et les divergences d'opinion toujours possibles sur les significations variables.

Paris, 5 mai 1975

Michel Carrouges

die Funktion einer Sphinx oder genauer eines Türhüters, wie die Wache haltenden Riesenstatuen von Erewhon, in der berühmten australischen Utopie von Butler.

Das Grosse Glas erhebt sich tatsächlich im Grenzbereich zwischen EREWHON — der antimechanischen Welt — und LEVIATHAN — der von Robida und Pawlowski prophezeiten universellen Mechanik. Die erste 1954 (Arcanes Paris), erschienene Auflage der *Machines célibataires* ist seit langem vergriffen. Eine neue, revidierte und ergänzte Ausgabe erscheint demnächst in den Editions du Chêne.

210 West 14th Street
New York City, 6. Febr. 1950

Mein lieber Carrouges,

Lange nach Ihrem Brief erhielt ich den Text, den ich mehrere Male gelesen habe.

Wenn ich Raymond Roussel zu Dank verpflichtet bin, dass er mir, seit 1912, erlaubt hat, an andere Dinge zu denken als an eine « Netzhaut »-Malerei (André Breton wird Sie über diesen Begriff, über den wir zusammen gesprochen haben, aufklären), muss ich andererseits zugeben, dass ich die « Strafkolonie » nicht gelesen habe, nur die « Verwandlung » vor wenigen Jahren.

Ich sage Ihnen das nur, um die Umstände zu erwähnen, die zur « Braut » geführt haben.

Ich war deshalb voller Bewunderung für den Parallelismus, den Sie so klar hergestellt haben. Die Schlussfolgerungen, die sich für Sie im Bereiche der « inneren Bedeutungen » ergeben haben, begeistern mich, auch wenn ich ihnen (wenigstens was das « Glas » betrifft) nicht zustimmen kann.

Meine Absichten als Künstler, die übrigens mit dem Ergebnis in der Tiefe, dessen ich mir nicht bewusst, nichts zu tun haben, waren vor allem auf eine « ästhetische Gültigkeit » ausgerichtet, die ich hauptsächlich durch das Aufgeben des visuellen Phänomens, sei es bezüglich der Retinabezüge als auch der Anekdote, erhielt.

Was den Rest anbelangt, kann ich Sie versichern, dass die Einführung eines Grundthemas, das gewisse « Gesten » der Braut oder der Jungesellen erklären könnte, mir nie in den Sinn gekommen ist — Aber es ist wahrscheinlich, dass meine Ahnen mich zum « sprechen » brachten, was dann meine Enkelkinder auch wieder sagen werden.

Junggesellenhaft der Ihre

Marcel Duchamp

Dieser Brief von Marcel Duchamp, datiert vom 6. Februar 1950, bezieht sich auf einen Artikel, den ich im Februar 1946 über die Jungesellenmaschine geschrieben habe. Dieser Artikel basierte auf einer vergleichenden Studie der *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* von Duchamp mit der *Verwandlung* und der *Strafkolonie* von Kafka. Dem Rat André Bretons, dem ich den Text anfangs November 1949 gesandt hatte, folgend, habe ich ihn auch Marcel Duchamp zukommen lassen.

Es ist derselbe Text, der am 1. Januar 1952, dank der Vermittlung von M.S. Sacy, im *Mercure de France*, dann im ersten Kapitel der *Machines célibataires* (Arcanes, 1954) erschienen ist. Er wird erneut, korrigiert und ergänzt, in der Neuausgabe der Editions du Chêne erscheinen.

Noch heute, nach fünfundzwanzig Jahren, erfüllt mich gegenüber Marcel Duchamp ein Gefühl tiefer Dankbarkeit für sein Wohlwollen mir gegenüber, das mich ermutigt hat, meine Untersuchungen fortzuführen. Ich möchte ebenfalls Frau Alexina Duchamp dafür danken, dass sie mir erlaubte, für die Neuausgabe die Korrespondenz zwischen Marcel Duchamp und mir zu veröffentlichen.

Unnötig zu sagen, dass ich mit der grundlegenden Unterscheidung, die Marcel Duchamp in seinem Brief zwischen dem Parallelismus der Strukturen und den stets möglichen Meinungsverschiedenheiten über die Verschiedenartigkeit der Bedeutungen hervorhebt, voll und ganz einverstanden bin.

Paris, 5. Mai 1975

Michel Carrouges

Son goût pour la réalisation matérielle d'objets imaginaires et, particulièrement, de mécaniques germées dans le cerveau de littérateurs et de pataphysiciens s'était déjà manifesté en 1965 dans la construction des *Mécaniques* pour Cyrano de Bergerac. Il est par ailleurs habile à détourner de leur sens les inventions supposées utiles, en un siècle éclairé, au bonheur de l'humanité comme dans son *Petit supplément à l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert* (1971).

Konrad Klapheck

Peintre, né en 1935 à Düsseldorf. « Mes tableaux, écrivait-il en 1966, doivent être considérés comme un tout, une épopée dont les acteurs principaux ne sont pas incarnés par l'homme, mais par ses objets quotidiens les plus importants, plus en mesure de représenter la comédie humaine d'aujourd'hui... ». Cette « objectivation » de la destinée humaine, opérée tant à travers le thème — celui presque exclusif des machines — que à travers la facture, impersonnelle, précise et glacée, est néanmoins une objectivation sexuée: les machines ainsi personnifiées, projections des fantasmes et des pensées les plus secrètes de l'homme, se divisent en machines mâles et en machines femelles. Freud considérerait ainsi les objets manufacturés qui nous entourent comme autant de symboles sexuels possibles. Machine privilégiée chez Klapheck, la machine à écrire qui est de sexe masculin, incarne l'autorité et le pouvoir au sein d'une bureaucratie à la Kafka, car, dit-il, « Toutes les décisions les plus importantes de notre vie ont été prises à travers elle. Elle est devenue un substitut du père, du politicien, de l'artiste ». On retrouve donc avec elle le thème de la machine à faire de l'art, comme aussi celui de la machine exécutoire.

Günter Brus

Né en 1938 à Ardning en Autriche. Il a fait partie du groupe des Activistes viennois avec Muehl, Nitsch et Schwarzkogler. Outre ses actions, c'est un dessinateur dont l'apparente gaucherie dissimule une douloureuse efficacité. Ses dessins — dont l'étonnant recueil *Irrwisch* publié en 1970 — traduisent de la façon la plus directe des fantasmes sedo-masochistes d'auto-érotisme et d'auto-mutilation. Ce qui les distingue néanmoins, comme l'écrit Jean-Christophe Ammann, c'est que « dans les mécanismes de ces accouplements ou de ces situations érotiques, c'est le mécanisme en lui-même qui est érotique, son fonctionnement, et non pas les objets ou les figures qui le constituent et qui sont en eux-mêmes interchangeables. Ce qui est ici en jeu, ce n'est donc pas la mécanique du fétichisme où seul compte l'objet, mais c'est le fétichisme de la mécanique où seule est envisagée l'action ».

Markus Raetz

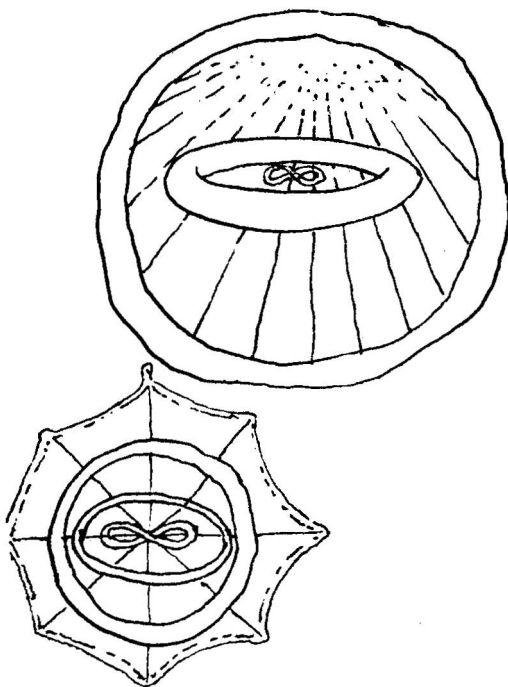
Né en 1941 à Berne. Il s'est fait connaître par de remarquables dessins dans lesquels très souvent il visualise des constructions qu'on s'imagine purement mentales. Il a créé des objets d'une ambiguïté multiple, et il y a quelque temps, sans connaître l'oeuvre de Roussel, a entrepris d'illustrer les *Nouvelles Impressions d'Afrique* d'après les indications de ce même Roussel.

Günter Brus

1938 in Ardning (Österreich) geboren. Gehörte zur Gruppe der Wiener Aktionisten mit Muehl, Nitsch und Schwarzkogler. Seit seiner letzten Aktion im Jahre 1970 ist er vor allem Zeichner. Unter der scheinbaren Unbeholfenheit seines zeichnerischen Stils wirkt schmerzbringende Effizienz. Seine Zeichnungen — mit dem erstaunlichen Sammelband *Irrwisch* (1970) — übersetzen in direktester Form sadomasochistische Vorstellungen von Autoerotismus und Selbstverstümmelung. Von meist anonymen Produkten unterscheiden sie sich jedoch. Jean-Christophe Ammann: « In den Mechanismen dieser Paarungen und dieser erotischen Situationen ist es der Mechanismus selbst, der erotisch ist, sein Funktionieren, und nicht die Objekte und Figuren aus denen er sich zusammensetzt und die beliebig untereinander austauschbar sind. Es geht also nicht um eine Mechanik des Fetischismus, in der nur das Objekt zählt, sondern um einen Fetischismus der Mechanik, die auf die Aktion hinzielt ».

Markus Raetz

1941 in Bern geboren. Bekannt vor allem durch seine Zeichnungen, die sehr oft eigentlich nur mental zu Erfassendes in glänzender Weise visualisieren. Er hat einige der vielschichtigsten Objekte kreiert und vor einiger Zeit, ohne das Werk Roussels zu kennen, dessen Anweisungen für die Illustration der *Nouvelles Impressions d'Afrique* in Bilder übersetzt.



Dessin / Zeichnung von Markus Raetz

- Achim Von Arnim, Ludwig: *Isabella von Ägypten*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1969.
- Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen*, München, 1956.
- Apollinaire, Guillaume: *Les Mamelles de Tirésias*, Paris, éd. SIC, 1918.
- Archiv für Kriminologie*, Lübeck, Schmidt-Romhild, 1965.
- Aristote: *Oeuvres*, Paris, Vrin, s.d.
- Art Brut: publications de la Compagnie de l'—, fascicules 1-9, 1964-1974.
- Bachelard, Gaston: *La Psychanalyse du Feu*, Paris, Gallimard, 1965.
- Baltrusaitis, Jurgis: *Anamorphoses, ou magie artistique des effets merveilleux*, Paris, Perrin, 1969.
- Bataille, Georges: *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954.
- Baudelaire, Charles: *Oeuvres*, Paris, La Pléiade, 1954.
- Béguin, Albert: *L'Androgynie*, in: *Le Minotaure*, mai, 1938, n. 11.
- Bergson, Henri: *Le Rire*, Paris, P.U.F., 1958. / *Das Lachen*, Iena, 1921.
- Bettelheim, Bruno: *The Empty Fortress*, New York, 1967. / *La Forteresse vide*, Paris, Gallimard, 1969.
- Blanchot, Maurice: *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.
- Bonaparte, Marie: *De l'élaboration et de la fonction de l'oeuvre littéraire in Edgar Poë*, Paris, Denoël & Steele, 1933.
- Boussel, Patrice: *Des reliques et de leur bon usage*, Paris, Balland, 1971.
- Brandt, Paul: *Schaffende Arbeit und Bildende Kunst im Altertum und Mittelalter*, Leipzig, A. Kroner Verlag, 1927.
- Breton, André: *Les Vases communicants*, Paris, Les Cahiers libres, 1932; *Situation du Surréalisme entre les deux guerres*, Paris & Alger, éd. Fontaine, 1945. / *Les Manifestes du Surréalisme*, Paris, Le Sagittaire, 1958.
- Brock, Bazon, in: *Maskulin-Feminin*, München, Rogner & Bernhard, 1971.
- Butler, Samuel: *Erewhon*, London, J. Cape, 1970.
- Canguilhem, Georges: *Machine et organisme*, in: *La Connaissance de la vie*, Paris, 1952.
- Carelman, Jacques: *Mécaniques pour Cyrano*, Gal. du Dragon, Paris, 1965. / *Catalogue d'Objets introuvables*, Paris, Balland, 1969. / *Petit supplément à l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, Paris, Balland, 1971. / *Catalogue de timbres-poste introuvables*, Paris, Balland, 1972. / Cat. d'exposition, *Objets introuvables*, La Vieille Charité, Marseille, 1974-75.
- Carrouges, Michel: *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950, rééd. 1971. / *Les Machines Célibataires*, Paris, Arcanes, 1954; rééd. revue et augmentée, Le Chêne, 1975.
- Casares, Adolfo Bioy: *L'Invention de Morel*, Paris, Laffont 1952, rééd. 1973.
- Certeau, Michel (de): *L'Absent de l'Histoire*, Paris, Mame, 1973. / *L'Écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- Chaval (sur/über): in *Subsidia Pataphysica*, n. 15 (1972).
- Cycle (histoire du): *Lob des Fabrrads oder «Not lehr'treten»*, div. aut., Zürich, Sanssouci, 1974.
- Dali, Salvador: *Gesammelte Schriften*, München, Rogner & Bernhard, 1974.
- Daumal, Roger: *La Grande beuverie*, Paris, Gallimard, 1969.
- Delacroix, Eugène: *Journal*, Paris, 3 vol., éd. A. Joubin, 1932.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix: *L'Anti-Oedipe, Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, éd. de Minuit, 1972. / *Anti-Ödipus, Kapitalismus und Schizophrenie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974. / *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, éd. de Minuit, 1975.
- Diderot, François: *Oeuvres*, Paris, La Pléiade, 1962.
- Duca, Lo: *L'Amour aujourd'hui*, Paris, Albin Michel, 1963.
- DUCHAMP, MARCEL: *The Green Box*, Paris 1934, *A l'Infinitif*, New York, Cordier & Ekstrom Inc., 1966. / *Marchand du Sel* (présenté par Michel Sanouillet), Paris, Le Terrain Vague, 1958. / *Notes & Projects for the Large Glass* (A. Schwarz ed.), 1969. / *Salt Seller* (M. Sanouillet & E. Peterson ed.), New York, 1973. / *Ready-Made* (Aussprüche aus Interviews und Briefen, übersetzt von S. Stauffer), Zürich, Regenbogen Verlag, 1973.
- Duchamp, Marcel (sur | über):*
Dokumentation über Marcel Duchamp, Kunstgewerbemuseum, Zürich, 1960.
Marcel Duchamp, Pasadena Art Museum, 1963.
Ready-Mades, etc. (1913-1964), Galleria Schwarz, Milano, 1964 (textes: W. Hopps, Ulf Linde, A. Schwarz).
Marcel Duchamp, même, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1965.
The Almost Complete Works of Marcel Duchamp, The Tate Gallery, 1966.
Marcel Duchamp, The Philadelphia Museum of Art and The Museum of Modern Art, New York, 1973 (ed. by Anne d'Harnoncourt & Kynaston McShine).
- Breton, André: *Phare de la Mariée in Minotaure 6*, Paris, 1935.
- Cabanne, Pierre: *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1967.
- Chalupecky, Jindrich: «Nothing but an artist» in *Studio International*, jan.-fév. 1975.
- Clair, Jean: *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Paris, éd. Galilée, 1975.
- Dreier, Katherine S. et Matta Echaurren: «*Duchamp's Glass 'La Mariée...' An analytical reflection*» (1944) in *Selected Publications Société Anonyme*, vol. III, Arno Press, New York, 1972.
- Duchamp, Marcel (Hommage à): in *Subsidia Pataphysica*, n. 6.
- Harnoncourt Anne d', et Hopps, Walter: *Etant Donnés: 1. la chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage*, Reflections on a new work by M.D., Philadelphia Museum of Art, 1969.
- Lebel, Robert: *Sur Marcel Duchamp*, avec des textes de A. Breton et H.P. Roché, Paris, Trianon Press, 1959. / *Marcel Duchamp*, mit Texten von A. Breton und H.P. Roché, Köln, DuMont-Schauberg, 1972.
- Leiris, Michel: *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* in N.R.F., Paris, déc. 1936 & *Dossiers du Collège de Pataphysique*, n. 7.
- Lyotard, Jean-François: *Marcel Duchamp ou le grand Sophiste* in *L'Art Vivant*, n. 56, mars 1975.
- Martin, Katarina: *Marcel Duchamp's Anemic Cinema* in *Studio International*, jan.-fév. 1975.
- Michelson, Annette: «*Anemic Cinema*», *Reflections on an Emblematic Work* in *Artforum*, oct. 1973. /

- The Large Glass and Related Works*, Milano, Galleria Schwarz, 1968.
- Schwarz, Arturo: *The Complete works of Marcel Duchamp* with a catalogue raisonné, Thames & Hudson, London, 1969. / *New York Dada (Duchamp, Man Ray, Picabia)*, Prestel Verlag, 1974. / *La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*, Paris, G. Fall, 1974.
- Suquet, Jean: *Miroir de la Mariée*, Paris, Flammarion, 1974.
- Tomkins, Calvin: *The Bride & The Bachelors*, New York, The Viking Press, 1965.
- Wendt, Wolf Rainer: *Ready-Made, Das Problem und der philosophische Begriff des ästhetischen Verhaltens, dargestellt an Marcel Duchamp*, Meisenheim am Glan, 1970.
- Eck, Marcel: *La sexualité du célibataire, étude sociologique et sexologique*, Paris, éd. Universitaires, 1974.
- Eliade, Mircea: *Forgerons et Alchimistes*, Paris, Flammarion, 1956.
- Ferry, Jean: *Le Mécanicien et autres contes*, préface par A. Breton, Paris, Gallimard, 1953. / Voir aussi / S. auch Roussel, Raymond.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung* in G.W., t. II-III, 1942. / *L'Interprétation des rêves*, t. f., Paris, P.U.F., 1967. / *The Interpretation of dreams*, London, The Hogarth Press & the Inst. of Psychoanalysis, 1968.
- Fuchs, Eduard: *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Die Galante Zeit)*, München, Albert Langen, 1910 (*Das bürgerliche Zeitalter*): id., 1912.
- GORSEN, PETER: *Das Prinzip Obszön-Kunst, Pornographie, und Gesellschaft*, Rowohlt, Reinbek, 1969. / *Das Bild Pygmalions*, Rowohlt, Reinbek 1969. / in: *Maskulin - Feminin*, München, Rogner & Bernhard, 1972. / *Sexualästhetik zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie*, Rowohlt, Reinbek, 1972. / *Proletkult. Zur Theorie und Praxis einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrußland*, Stuttgart, 1975 (avec/mit Eberhard Knödler-Bunte).
- Grandville, J.J. (sur/über): *Bizarre*, n. 2, 1953, pour le 150^{aire} de sa naissance / Gesamtausgabe München, Rogner & Bernhard, 1970.
- Guattari, Félix: S./V. Deleuze, Gilles.
- Hugo, Victor: *En Voyage*, Paris, Ollendorf-Albin Michel, t. II.
- Hardellet, André: *Le Seuil du jardin*, Paris, J.-J. Pauvert, 1966.
- Hartmann, Eduard Von: *Philosophie des Unbewussten*, Berlin, 1969.
- Hawthorne, Nathanaël: *Selected Tales*, New York, Rinehart, ed., 1950. / *The Scarlet Letter*, London, The Penguin Books, 1970. / *Der scharlachrote Buchstabe*, Stuttgart, P. Reclam Jun, 1973
- Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg, Rowohlt, 1957. / *Manierismus in der Literatur*, Hamburg, Rowohlt, 1959.
- Hulten, K.G. Pontus: *The Machine as seen at the end of the mechanical age*, New York, The Museum of Modern Art, 1968. / *Tinguely, « Meta »*, Paris, Horay, 1973.
- Huysmans, J.-K.: *Là-Bas*, Paris, Plon, 1908, rééd. 1966. / *Tief unten*, t.f., Köln-Berlin, 1963.
- Irigaray, Luce: *Speculum*, Paris, éd. de Minuit, 1974.
- JARRY, ALFRED: *Le Surmâle*, Paris, Fasquelle, 1945. / *Le Surmâle*, ill. de TIM, Paris, Club Français du Livre, 1963. / *Commentaire pour servir à la Construction pratique de la Machine à explorer le Temps*, Cahiers du Collège de 'Pataphysique 2. / *Oeuvres Complètes*, Paris, La Pléiade, 1972. / *Le Manoir enchanté et quatre autres oeuvres inédites*, prés. par Noël Arnaud, Paris, La Table Ronde, 1974. / *Der Supermann*, Berlin, Gerhardt Verlag, 1969. / *Heldentaten und Lebnen des Dr. Faustroll (Pataphysiker)*, Berlin, Gerhardt, 1968. / *König Ubu/Ubu Habnrei/Ubu in Ketten*, München, Carl Hanser Verlag, 1970. / *Ansichten über das Theater*, Zürich, Arche, 1970. / *Messalina*, München, Rogner & Bernhard, 1971. / *Der Alte vom Berge*, München, Carl Hanser Verlag, 1972.
- Jarry, Alfred (sur/über):
 Arnaud, Noël: *Alfred Jarry d'Ubu Roi au Docteur Faustroll*, Paris, La Table Ronde, 1974.
 Arrivé, Michel: *Peintures, gravures et dessins d' A. J.*, Paris, Collège de 'Pataphysique et Cercle Français du Livre, 1968. / *Les Langages de Jarry, essai de sémiotique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1972.
 Béhar, Henri: *Jarry, le monstre et la marionnette*, Paris, Larousse, 1973.
 Caradec, François: *A la recherche de Alfred Jarry*, Paris, Seghers, 1974.
 Giedion-Welcker, C.: *Alfred Jarry*, Zürich, Arche, 1960 (mit Bibliographie von Hans Bolliger).
 Levesque, Jacques-Henry: *Alfred Jarry*, Paris, Seghers, 1951.
 Perche, Louis: *Alfred Jarry*, Paris, Ed. Universitaires, 1965.
 Shattuck, Roger: *Au seuil de la 'Pataphysique*, Paris, Collège de 'Pataphysique, XC. / *Les Primitifs de l'Avant-garde*, Paris, Flammarion, 1974. *Cahiers du Collège de 'Pataphysique (1950-1957)*: no 1, 2 (*Machine à explorer le Temps*), 3/4 (UBU), 5/6 (*Symbolisme*), 10 & 11 (EXPOJARRYSTION) 15, 20 (UBU), 22/23 (NAVIGATION DE FAUSTROLL), 26/27 (Cinquantenaire Alfred Jarry). / *Dossiers du Collège de 'Pataphysique (1957-1965)*: No 3 (*Le Temps dans l'Art*), 5 (*Arguments sur le Théâtre*), 8 (*Etre et Vivre*), 26 (*Album de l'Anilium*), 27 (*La Dragonne*). / *Subsidia Pataphysica (1965)*: No 0 (*Cbrestomatbie de textes pataphysiques*), 8 (*Patanalyse de Jules Verne*), 19 & 20/21 (*Le Surmâle*), 22. / *Evergreen Review*, vol. 4, n. 13, mai-juin 1960: 'Pataphysic is the only science. / *Was ist 'Pataphysik?*, Paul Giese KG, Offenbach, 1959.
 Jaspers, Karl: *Strindberg und Van Gogh*, Berlin, 1926.
 Jean de la Croix, B.P.: *Oeuvres*, Paris, 1641.
 Jean, Marcel: *Geschichte des Surrealismus*, Köln, 1961.
 Jung, Carl G.: *The Collected Works*, London, Routledge & Kegan, 1967. / *Paracelsica*, Zürich & Leipzig, Rascher Verlag, 1942. / *Mysterium Coniunctionis*, Zürich & Leipzig, Rascher Verlag, 1955/57. / *Psychologie und Alchemie*, Olten, und Freiburg im Breisgau, Walter Verlag, 1972. / « *On the Psychology of the Trickster Figure* » in Paul Radin: *The Trickster | A Study in American Indian Mythology*, New York, Bell Publ. C., 1956.
- KAFKA, FRANZ: *La Colonie Pénitentiaire et autres récits*, trad. Vialatte, Paris, Gallimard, 1948, rééd. in Folio, 1973. / *La Métamorphose*, trad. Vialatte, Paris, Gallimard, 1948, rééd. in Folio, 1973. / *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt & Hamburg, Fischer Verlag, 1969. / — in *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rowohlt, 1964.
- Kafka, Franz (sur/über)*: Wagenbach Klaus: *Kafka*, Reinbek, Rowohlt, 1964.
- Kant, Emmanuel: *Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume*, 1768.
- Klingender, Francis D.: *Art & the Industrial Revolution*, London, Chatham Press, 1968.
- Klossowski, Pierre: *Les Lois de l'Hospitalité*, Paris, Gallimard, 1965. / *Le Bain de Diane*, Paris, J.-J. Pauvert, 1956.

- Kunz, Emma: *Neuartige Zeichnungsmethode, Gestaltung & Form als Mass, Rhythmus, Symbol & Wandlung von Zahl & Prinzip*, o.D./s.d. (ca. 1953), (sur/über): Widmer, Heiny in *DU*, April 1974, «Neun Kompositionen». / E.K., Aargauer Kunsthaus, 1973/1974.
- Lang, Fritz (sur/über): Courtade, Francis: *Fritz Lang*, Paris, Losfeld, 1963.
- Lascault, Gilbert: *Le Monstre dans l'Art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973.
- Lautréamont: *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970. / (sur/über): Caradec, François: *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, Paris, Gallimard, 1975.
- Le Bot, Marc: *Peinture et Machinisme*, Paris, Klincksieck, 1973.
- Legendre, Pierre: *L'Amour du censeur*, Paris, Le Seuil, 1973.
- Lichtenberg, Georg Christoph: *Schriften und Briefe*, München, Hanser Verlag, 1972. / «Liste d'une collection d'outils destinés à être vendus aux enchères publiques...» in *Le Minotaure*, nos. 12-13, mai 1939. / *Fragment d'un traité des Queues* et autres écrits in *Dossiers du Collège de Pataphysique* n. 9.
- Lüscher, Ingeborg: *Dokumentation über A.S.*, «Der Grösste Vogel kann nicht fliegen», Köln, DuMont Schauberg, 1972.
- Lyotard, Jean-François: «Note sur la fonction critique de l'oeuvre» in *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris, U.G.E., 1973. / *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, U.G.E., 1973. / *Economie Libidinale*, Paris, éd. de Minuit, 1974.
- Mayoux, Jehan: «Les Machines Célibataires» de Michel Carrouges in *Bizarre*, nos. 1-2, mai, oct. 1955.
- Michelson, Annette: v. Duchamp, Marcel.
- Mechanische Mensch (Der): Texte und Dokumente über Automaten, Androiden und Roboter*, Eine Sammlung, Zürich, René Simmen, Verleger.
- Moreau de Tours: *Du Haschisch et de l'aliénation mentale*, Paris, Fortin, Masson & C., 1854.
- Morienus, Romanus: *Sermo de transmutatione metallica in Artis Auriferæ*, op. cit.
- Moser, Fanny: *Der Okkultismus*, München, E. Reinhardt Verlag, Reprint Olten & Freiburg im Breisgau, Walter Verlag, 1974.
- Mylius, Johann Daniel: *Philosophia Reformata*, Frankfurt, 1662.
- Mumford, Lewis: *Technique et Civilisation*, 1934, t.f. 1950. / *The Myth of the Machine, Technics & Human Development*, London, Secker & Warburg, 1967. / *Le Mythe de la Machine*, Paris, Fayard, 1974.
- Nature (La): Revue des Sciences et de leurs applications aux Arts et à l'Industrie*; hebdomadaire illustré; Paris, G. Masson éd., 1894 ff.
- Nietzsche, Friedrich: *Par-delà Bien et Mal*, t.f. 1971. / *Jenseits von Gut und Böse*, Frankfurt-Berlin-Wien, Ullstein, 1972.
- Oppenheim, Meret: (sur/über) Ausst. kat., Museum der Stadt, Solothurn, Kunstmuseum Winterthur, Wilhelm Lehmbrock Museum, Duisburg, 1974-75.
- Panizza, Oscar: *L'Immaculée Conception des Papes par le Frère Martin O.S.B. traduit de l'espagnol par —*, Paris, J.J. Pauvert, 1971. / *Le Concile d'Amour*, Paris, J.J. Pauvert, s.d.
- Panofsky, Erwin: *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York & Evanston, Harper & Row, 1962.
- Pawlowski, Gaston W.A. de: *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension*, Paris, Fasquelle, 1923, rééd. 1962 et Denoël 1962. / *Les Dernières Inventions de —*, présentées par F. Caradec, Paris, Balland, 1973. / *Inventions nouvelles et dernières nouveautés* in *Bizarre*, n. III, déc. 1955.
- Pevsner, Nikolaus: *Architektur & Design*, München, 1971.
- PICABIA, FRANCIS: 391, revue publiée de 1917 à 1924, rééd. par Michel Sanouillet, Paris, Le Terrain Vague, 1960. / *Ecrits, 1913-1920*, présentés par O. Revault d'Allonnes, Paris, Belfond, 1975. / *Caravansérail*, Paris, Belfond, 1975.
- sur/über: Camfield, William E.: *Francis Picabia*, cat. d'exp. / austell., The S.R. Guggenheim Museum, New York, 1970. / Le Bot, Marc: *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives*, Paris, Klincksieck, 1968. / Sanouillet, Michel: *Francis Picabia et «391»*, Paris, Losfeld, 1966.
- Poë, Edgar Allan: *Unheimliche Geschichten*, Zürich & Stuttgart, Artemis Verlag, 1958.
- Prasteau, Jean: *Les Automates*, Paris, Gründ, 1968.
- Rank, Otto: *Don Juan et le Double, Etudes Psychanalytiques*, Paris, Payot, 1973.
- Reichardt, Jasia: *Art at large in New Scientist*, 9 march 1972.
- Rennert, Jack: *100 Ans d'Affiches du cycle*, Paris, Henri Veyrier, 1974.
- Restany, Pierre: *Des Machines célibataires aux machines inutiles* in *XXe siècle*, 1974.
- Reuleaux, Franz: *Cinématique, Principes fondamentaux d'une théorie générale des machines*, Paris, t.f., 1877.
- Rey, Anne: *Erik Satie*, Paris, Le Seuil, 1974.
- Rimbaud, Arthur: *Oeuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1963.
- Romilly, Jacqueline de: *Histoire et raison chez Thucydide*, Paris, 1956.
- ROUSSEL, RAYMOND: *La Doublure*, Paris, J.J. Pauvert, 1963. / *La Vue*, Paris, J.J. Pauvert, 1963. / *Impressions d'Afrique*, Paris, J.J. Pauvert, 1963. / *Nouvelles impressions d'Afrique*, Paris, J.J. Pauvert, 1963. / *Comment j'ai écrit certains de mes Livres*, Paris, J.J. Pauvert, 1963. / *L'Etoile au Front*, Paris, J.J. Pauvert, 1963. / *La Poussière de Soleils*, Paris, J.J. Pauvert, 1964. / *Locus Solus*, Paris, J.J. Pauvert, 1965. / *Epaves*, avec une préface de Michel Leiris, Paris, J.J. Pauvert, 1972. / *Locus Solus*, Vorwort von O. de Magny, Neuwied & Berlin, Luchterhand Verlag, 1965.
- Roussel, Raymond (sur/über):
- Caburet, Bernard: *Raymond Roussel*, Paris, Seegers, 1968.
- Caradec, François: *Vie de Raymond Roussel*, Paris, J.J. Pauvert, 1972.
- Ferry, Jean: *Une étude sur Raymond Roussel*, Paris, Arcanes, 1953. / *Roussel revient in Subsidia Pataphysica*, n. 14. / *L'Afrique des Impressions*, Paris, J.J. Pauvert, 1967.
- Foucault, Michel: *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963.
- Heppenstall, Rayner, *Raymond Roussel, A Critical Study*, London, Calder and Boyars Ltd., 1966.
- Sciascia, Leonardo: *Actes relatifs à la mort de Raymond Roussel*, Paris, L'Herne, 1972.
- Bizarre*: numéro spécial sur Raymond Roussel, nos 34-35, 1964.
- Sadoul, Jacques: *Hier, l'An 2000*, Paris, Denoël, 1973.
- Savinio, Alberto: *Achille énamouré mêlé à l'Evergète* in *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n. 5, 1933.
- Shaker (Die): Leben und Produktion einer Commune in der Pionierzeit Amerikas*; Kat. München, Neue Sammlung, 1974.
- Schefer, Jean-Louis: *L'Invention du Corps chrétien*, Paris, Galilée, 1975.
- Seldow, Michel: *Vie et secrets de Robert-Houdin*, Paris, Fayard, 1971.

Serres, Michel: *Faire de l'Histoire*, Paris, Gallimard, t. II, 1971. / *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Paris, P.U.F., 1968. / *Hermès III*, Paris, éd. de Minuit, 1974. / *Systèmes*, à paraître.

Shelley, Mary W.: *Frankenstein*, München, W. Heyne Verlag, 1973.

SMITH, HARRY: *An Interview* by P.A. Sitney in *New Forms in Film*, cat. Montreux, 1974, edit. by Annette Michelson. / Sur/über: *Catalog. Film-Makers' Cooperative*, n. 5, 1971. / Schiff, Gert: « Chelsea Hotel, New York », in *DU*, Mai, 1971. / Noguez, Dominique: « Les 4000 farces du Diable » in *L'Art Vivant*, n. 56, mars 1975.

Sperber, Dan: *Le Symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974.

Solanas, Valerie: *Manifest der Gesellschaft Vernichtung der Männer, SCUM*, Darmstadt, März Verlag, 1969.

Schatzman, Morton: *Die Angst vor dem Vater, Eine Analyse am Fall Schreber*, Hamburg, Rowohlt, 1974.

Scheerbar Paul: *Perpetuum Mobile*, Hamburg, Rowohlt, 1910. / *Perpetuum Mobile*, t.f., in *Bizarre*, n. 9, juil. 1958.

Schreber, Daniel Paul: *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, Frankfurt, Ullstein Verlag, 1973. / *Mémoires d'un Néropathe*, Paris, Le Seuil, 1975.

Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst*, Hamburg, Rowohlt, 1968.

Stekel, Wilhelm: *Onanie und Homosexualität*, Berlin-Wien, 1921.

Stoker, Bram: *Dracula*, München, W. Heyne Verlag, 1973.

Swift, Jonathan: *Oeuvres*, Paris, La Pléiade, 1965. *Gullivers Reisen*, Frankfurt, Insel Verlag, 1974. / *La Machine de Laputa* in *Dossiers du Collège de 'Pataphysique*, n. 17. / Bruner, J.: *Swift avouerait-il* in *Dossiers du Collège de 'Pataphysique*, n. 28.

Thass-Thienemann, Theodore: *The Subconscious Language*, New York, Washington Square Press, 1967.

Tinguely, Jean: *Tinguely*, 166 Fotos von L. Bezola, Zeichnungen, Texte, Gedichte, Briefe von Eva Aepli, B. Luginbühl, Niki de Saint-Phalle, Daniel Spoerri, etc., Zürich, Arche Verlag, 1974./ v. aussi Hultén, Pontus.

Topor, Roland: *Tragödien*, Zeichnungen, Zürich, Diogenes Verlag, 1971; *Tagträume*, Zeichnungen 1964-1974, Zürich, Diogenes Verlag, 1975.

Trini, Tommaso: *Introduzione a Baruchello, Tradizione orale e Arte popolare in una pittura d'avanguardia*, Milano, Galleria Schwarz, 1975.

Ungerer, Tomi: *Fornicon*, Vorwort von Walther Killy, Zürich, Diogenes Verlag, 1970.

Untersteiner, Mario: *I Sofisti*, Milano, 1967.

Van Heerden: *La Technique de l'hologramme* in *Sciences*, nos 74-75, sept. déc. 1972.

Vampire, Eine Anthologie, München, W. Heyne Verlag, 1973.

Vernant, Jean-Pierre: *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Paris, Maspéro, 1965.

Verne, Jules: *Werke* in 20 Bänden, Frankfurt, Fischer dès/seit 1968.

Versins, Pierre: *Encyclopédie de l'Utopie, des Voyages extraordinaires et de la Science-Fiction*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1974.

Vian, Boris: *L'Equarrissage pour tous*, dessins de Boo, Paris, Toutain, 1950. / *Bizarre*, n. spécial sur Boris Vian, n. 39-40, fév. 1966. / Hommage à — in *Dossiers du Collège de 'Pataphysique*, n. 12.

Villiers de l'Isle-Adam: *L'Eve Future*, Paris, J.J. Pauvert, 1960. / *Die Eva der Zukunft*, München, Rogner & Bernhard, 1972.

Vinci, Leonardo da: *Carnets*, t.f., 1942.

Vries, Leonard de: *Victorian Inventions*, London, 1971. / *Les Folles Inventions du XIXème siècle*, Paris, Planète, 1972. / *De Dolle entree van automobiel en velocipee*, Den Haag, De Haan-Bussum, 1973. / *Tolle Erfindungen des 19. Jahrhunderts*, Oldenburg, Stalling, 1975.

Warhol, Andy: *Andy Warhol*, edit. by Andy Warhol, Kasper König, Pontus Hultén, Olle Granath, Stockholm, Moderna Museet, 1968.

Weimann, W. (et/und Prokop, O.): *Atlas der gerichtlichen Medizin*, Berlin, VEB Verlag für Volk und Gesundheit, 1963.

Wells, H.G.: *Die Zeitmaschine*, Zürich, Diogenes Verlag, 1974.

Worenkamp, Heinrich (et/und Perkauf, Gertrude): *Erziehungsflagellantisimus, sexualkundliche Untersuchungen und ihre Ergebnisse*, Wien, Verlag für Kulturforschung, 1932.

Ylipe: *Ecrivez plus grand, elle est sourde* in *Bizarre*, no 45, oct. 1967.

CATALOGUES D'EXPOSITION AUSSTELLUNGSKATALOGE

Bildneri der Geisteskranken | L'Art Brut | Insania Pingens, Kunsthalle, Bern, 1963.

Hultén, K.G. Pontus: *The Machine as seen at the end of the mechanical age*, The Museum of Modern Art, New York, 1968.

Die verborgene Vernunft, funktionale Gestaltung im 19. Jahrhundert, München, Die Neue Sammlung, 1971.

Metamorphose des Dinges | Kunst und Antikunst 1910/1970, Kunsthalle Basel, 1971-72.

Weltaustellungen im 19. Jahrhundert, München, Die Neue Sammlung, 1973.

Aspekte der Gründerzeit, Berlin, Akademie der Künste, 1974.

Naiwität der Maschine, Frankfurter Kunstverein, 1974.

(o = en haut/oben; u = en bas/unten; r à droite/
rechts; l = à gauche/links).

Page / Seite 4 In: *Edvard Munch*, Malmö, Konsthall, Kat. 1975 (+ 208); 6 In: *Die Shaker*, München, Neue Sammlung, Kat. 1974; 7 Galleria Schwarz, Milano (+ 37, 97, 101, 103, 156-168, 170, 213 o); 8 In: Valerie Solanas, *Manifest zur Vernichtung der Männer SCUM*, Darmstadt, März Verlag, 1969; 12 In: Fanny Moser, *Okkultismus*, Nachdruck 1974; 14 In: Hans Biedermann, *Materia prima*, Graz 1973 (+ 78); 20 In: Spamer, *Wissenschaft*, Leipzig, o.D. (+ 63 u, 66, 68, 69, 74, 193); 22 In: *Subsidia Pataphysica* 15, 29 gueules 99, v. 1972 (+ 33); 23 In: Michel Carrouges, *Les Machines célibataires*, Paris, Arcanes, 1954 (+ 25, 151); 28 In: Raymond Roussel, *Locus Solus*, Paris, J.J. Pauvert, 1965; 29 In: Jean Ferry, *L'Afrique des Impressions*, Paris, J.J. Pauvert, 1967 (+ 31, 121); 30 Foto Balthasar Burkhard, Bern (+ 191); 32 In: *Bizarre* nos. 34-35, Paris, J.J. Pauvert, 1964 (+ 152 o, 155, 201); 25 u Bernhard Giger, Bern (+ 34 o, 116, 198 u, 202 ur); 34 u In: Tages Anzeiger Magazin 6, 9.2. 1974; 35 Léonard de Vries, *Les Folles Inventions du XIXe siècle*, Paris, Planète, 1972 (107 u, 125, 198, 201 ol); 36 In: Jules Verne, *Le Château des Carpathes*, Paris, Hetzel, 1892; 41 o In: *Gruss aus Bern*, Bern, Benteli, 1970 41 u Museo del Prado, Madrid; 42 o In: Jules Verne, *Maitre Zacharius*, Paris, Hetzel, s.d. (1874); 42 u In: TIME, New York, Dec 9, 1974; 51 o Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; 51 u Günter Metken, Paris (+ 53, 55 u, 56 ur, 59-63); 52 Die Neue Sammlung, Staatl. Museum für Angewandte Kunst, München (+ 56, 61 u); 54 In: Erckmann-Chatrian, *Maitre Daniel Rock*, Paris 1861; 55 o Cinémathèque Française, Paris (+ 182 o, 187 u, 197 o, 199, 200); 56 o S.R. Gnamm München 56 ur In: *Grandville, Das gesamte Werk*, München, Rogner & Bernhard, 1970 (+ 126 r, 196); 58 In: Leonard de Vries, *Tolle Erfindungen des 19. Jahrhunderts*, Oldenburg und Hamburg, 1975; 60 u Foto Jürg Bernhardt, Bern (+ 128, 142, 206 u, 212); 64 In: *Der mechanische Mensch*, Zürich, Simmen, 1967 (+ 65 u, 67 u, 108, 119, 201 or); 65 o In: Jean Prasteau, *Les automates*, Paris, Gründ, 1968; 67 o In: *Naiwität der Maschine*, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt/M (+ 73 o, 202 o); 71 In: Jules Verne, *Keraban le têtu*, Paris, Hetzel, s.d., dts. Fischer, Frankfurt/M, 1974, 73 u In: D.A. Bignotti, *Manuele pratico del gasista*, Torino, G. Lavagnolo, s.d.; 77 In: Kurt W. Forster, *Pontormo*, München, F. Bruckmann, 1966; 79 In: *König Ludwig II. und die Kunst*, München, Prestel, 1968; 81 Foto Gianmaria Fontana, Milano; 82 In: *Il Santuario di Loreto*, Congregazione Universale della Santa Casa, Loreto, 1957; 84 In: Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1967, 85 In: *Artforum*, New York, oct. 1973 (+ 99); 87 Photo Alinari-Viollet; 89 Galerie A.F. Petit Paris; 91 Photo N.D. Roger-Viollet, Paris; 93 Galerie Agora, Paris; 105 *Playboy*,

106: In: Jurgen Baltrusaitis, *Anamorphoses*, Paris, Perrin, 1969 (+ 107 o); 109 In: *La Nature*, Paris 1908 (+ 129, 143, 194); 110 l Alain Montesse, Constantine (+ 111 l, 114); 110 r Kunstmuseum Bern; 111 or A. Balland éd., Paris; 111 ur Carte Postale / Postkarte (+ 112, 205); 113 In: *Herders Konversations-Lexikon*, Freiburg im Breisgau, 1921; 116 Poster, Carl Schünemann Verlag, Bremen, 1967; 117 In: Topor, *Toxicologie*, Zürich, Diogenes Verlag, 1970; 118 In: Jacques Sadoul, *Hier, l'an 2000*, Paris, Denoël, 1973 (+ 187 o); 120 In: *L'Art brut*, 4, Paris 1965; 122 o In: *Bizarre*, nos. 39-40, Paris, J.J. Pauvert, 1966; 122 u Collège de 'Pataphysique (+ 210 ol); 123 Foto Lennart Olson, in: Hulten, *Tinguely*, Paris, Horay, 1973; 126 l In: Swift, *Gulliver*, 1726; 127 In: K.G. Pontus Hulten, *The Machine*, New York, MOMA, 1968; 133 In: Tomi Ungerer, *Fornicon*, Zürich, Diogenes Verlag, 1971; 134 In: Marcel Eck, *La sexualité du célibataire*, Paris, 1974; 135 Galerie de France, Paris; 136 In: Wörenkamp / Perkauf, *Erziehungsflagellantisimus*, Wien, 1932; 137 u Peter Gorsen, Frankfurt / M; 137 o In: Weimann / Prokop, *Atlas der gerichtlichen Medizin*, Berlin 1963 (+ 138 o); 138 u In: Günter Brus, *Irrwisch*, Frankfurt / M Kohlkunstverlag, 1971; 139 In: *L'Art brut*, 1, Paris 1964; 140 In: Bruno Bettelheim, *La forteresse vide*, Paris, NRF, 1974; 141 In: *Richard Lindner*, Düsseldorf, Kunsthalle, 1974; 144 In: *L'Arc*, no 29, 1966; 145 In: François Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, Paris, J.J. Pauvert, 1972 (+ 147, 210 r); 149 Electa Editrice, Milano; 152 u Photo Rogi-André, Tous droits réservés, In: André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard; 165 ul Foto Enrico Cattaneo, Milano; 175 Photo N. Mandel / Galerie Fürstenberg, Paris; 177 Photo Serge Béguier, Paris; 179 The Metropolitan Museum of Art, New York; 180 Marc Le Bot, Paris; 192 u Italoleggio Cinetografico, Roma (+ 183, 185, 189); 186 Jean Clair, Paris; 196 ur Plakat, Kunsthalle Bern; 196 o In: Jack Rennert, *100 ans d'affiches du cycle*, Paris, Henri Veyrier, 1975, 197 u Document Midi-Minuit fantastique, Paris (+ 203, 206, o); 201 ur Foto Leonardo Bezzola, Bätterkinden (+ 216); 202 ul In: *Bizarre*, IX, Paris, J.J. Pauvert, 1958; 204 In: *Marcel Duchamp*, Philadelphia & New York, 1973; 207 La Hune, Paris; 209 Psychiatrische Universitätsklinik, Bern; 211 o The Museum of Modern Art, New York; 211 u Galerie Jan Krugier, Genève; 213 u Anne-Marie Loeb, Muri; 214 Art Selections Int., Est. Triesenberg; 215 o In: *L'Art vivant*, no 56, mars 1975; 215 u In: *New Forms in Film*, Montreux 1974, 215 r Foto Christian Spindler, Hamburg; 217 o Foto Baruchello, Roma; 217 u Photo Monique Jacot, Epesses; 318 u Landesbildstelle Rheinland, Düsseldorf; 218 o Jacques Carelman, Paris; 219 In: Markus Raetz, (Notizbüchlein), Bern und Luzern, 1972.

Le format *Grand Verre* de ce catalogue
correspond à $1/10$ des côtés du Grand Verre de
Marcel Duchamp et donc à $1/100$ de sa surface.

Das Format *Grosses Glas* dieses Kataloges
entspricht $1/10$ der Seiten des Grossen Glases
von Marcel Duchamp, folglich $1/100$ seiner
Oberfläche.



NICHTKOMMUNIZIERENDE GEFÄSSE