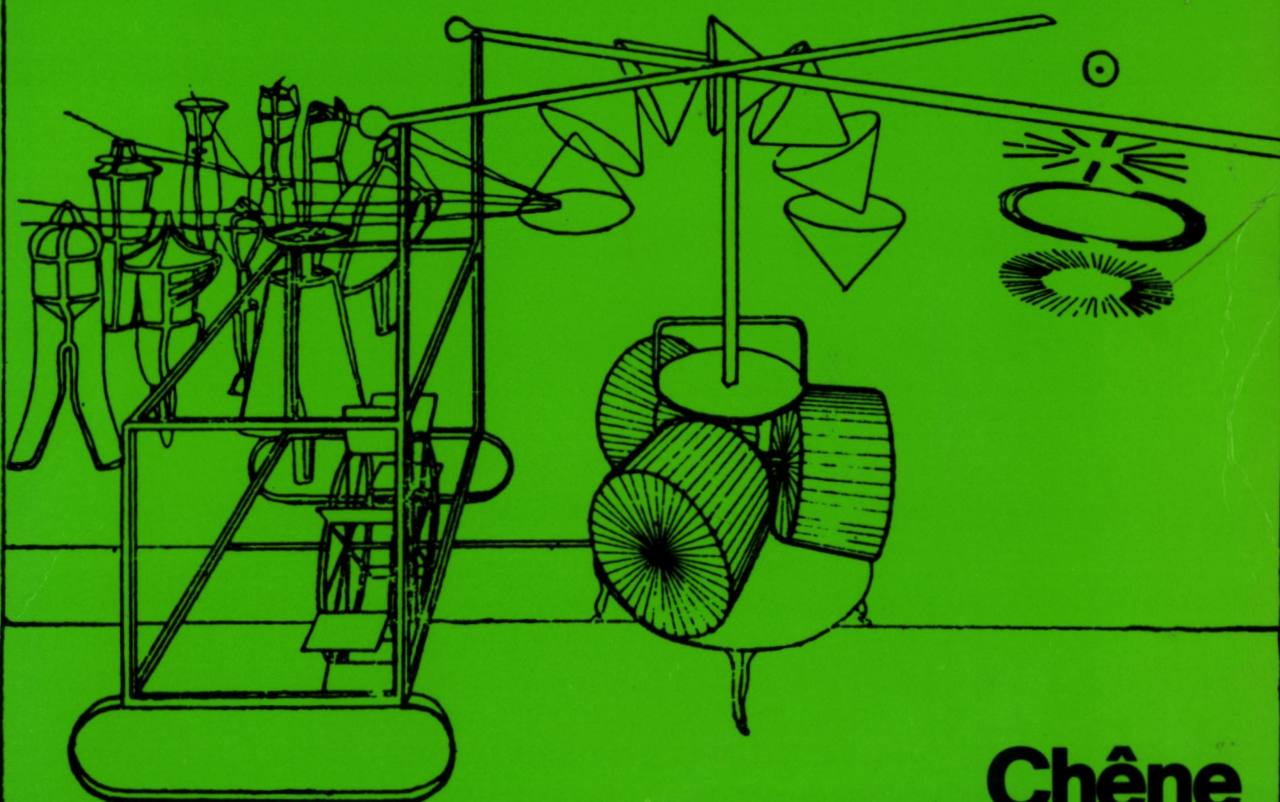




**Michel
Carrouges
les machines
célibataires**



Chêne

les machines célibataires

Du même auteur

Essais

André Breton et les données fondamentales du surréalisme (« Idées », Gallimard)

La mystique du surhomme (Gallimard)

Les apparitions de Martiens (Fayard)

Un patronat de droit divin (Anthropos)

Eluard et Claudel (Seuil)

Kafka contre Kafka (Plon)

Foucauld devant l'Afrique du Nord (Cerf)

Le laïc, mythe et réalité (Centurion)

Romans de science-fiction

Les portes Dauphines (Gallimard)

Les grands-pères prodiges (Plon)

Biographies

Charles de Foucauld explorateur mystique (Cerf)

Le Père Jacques (Seuil)

Michel Carrouges

les machines célibataires

Nouvelle édition entièrement revue et augmentée

27 illustrations

Quatre lettres de Marcel Duchamp

Chêne

Après plus de vingt ans, ma reconnaissance demeure toujours aussi vive et aussi profonde envers Marcel Duchamp qui avait bien voulu manifester une extrême bienveillance envers mon étude, et autoriser la reproduction de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, sur la couverture du livre. Ce dessin de couverture a été spécialement établi par Roger Aujame d'après les documents photographiques et approuvé par Duchamp.

Je tiens à ajouter aussi ma vive gratitude envers Madame Alexina Duchamp qui a bien voulu me permettre de reproduire ici les lettres que Marcel Duchamp m'avait jadis adressées au sujet des « machines célibataires ».

M.C.

sommaire

Avant-propos

Sur la présente édition	6
Sur l'illustration	

Introduction

L'exploration des mythes modernes	12
-----------------------------------	----

I Les grands machinistes et leurs machines

Marcel Duchamp et Franz Kafka	26
Raymond Roussel	54
Alfred Jarry	79
Guillaume Apollinaire	93
Jules Verne	96
Villiers de l'Isle-Adam	106
Irène Hillel-Erlanger	117
Adolfo Bioy Casares	122
Lautréamont	134
Edgar Poe	147

II Dioptrique mentale des machines célibataires

Le groupe de transformation des machines célibataires	156
---	-----

Pièces jointes

Quatre lettres de Marcel Duchamp à l'auteur	177
Note explicative	179

Chronologie provisoire des principales œuvres contenant des machines célibataires	182
---	-----

Table des machines célibataires analysées dans le présent ouvrage	183
---	-----

Crédits photographiques	184
-------------------------	-----

Avant-propos

Sur la présente édition.

Cette nouvelle édition* entièrement refondue présente comme nouvelles machines célibataires : *Le Château des Carpathes* par Jules Verne, *L'Invention de Morel* par Bioy Casares et *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont. Elle y ajoute deux textes entièrement nouveaux : *Le groupe de transformation des machines célibataires*, ainsi que *Pièces jointes* qui contient quatre lettres de Marcel Duchamp à l'auteur et notre commentaire.

Les anciens chapitres comportent de nombreuses additions, notamment la réinterprétation de *La Métamorphose* et des amours de Faustroll avec Visité. En contrepartie, nous avons supprimé — à regret — deux chapitres « limitrophes » sur Michel Leiris et sur Maurice Fourré, ainsi que les pages concernant le mythe de la « descente aux enfers » dans *Gestes et opinions du docteur Faustroll (pataphysicien)* et dans *Le Scarabée d'Or*. C'est un autre sujet que nous reprendrons à part.

Sur l'illustration.

Exercices d'optique mentale.

L'illustration de cet ouvrage a été spécialement composée par nous pour faire apparaître certains points de repère essentiels dans la genèse historique des machines célibataires.

Elle comprend deux séries bien distinctes, l'une antérieure et générale ; l'autre, expérimentale.

Images historiques.

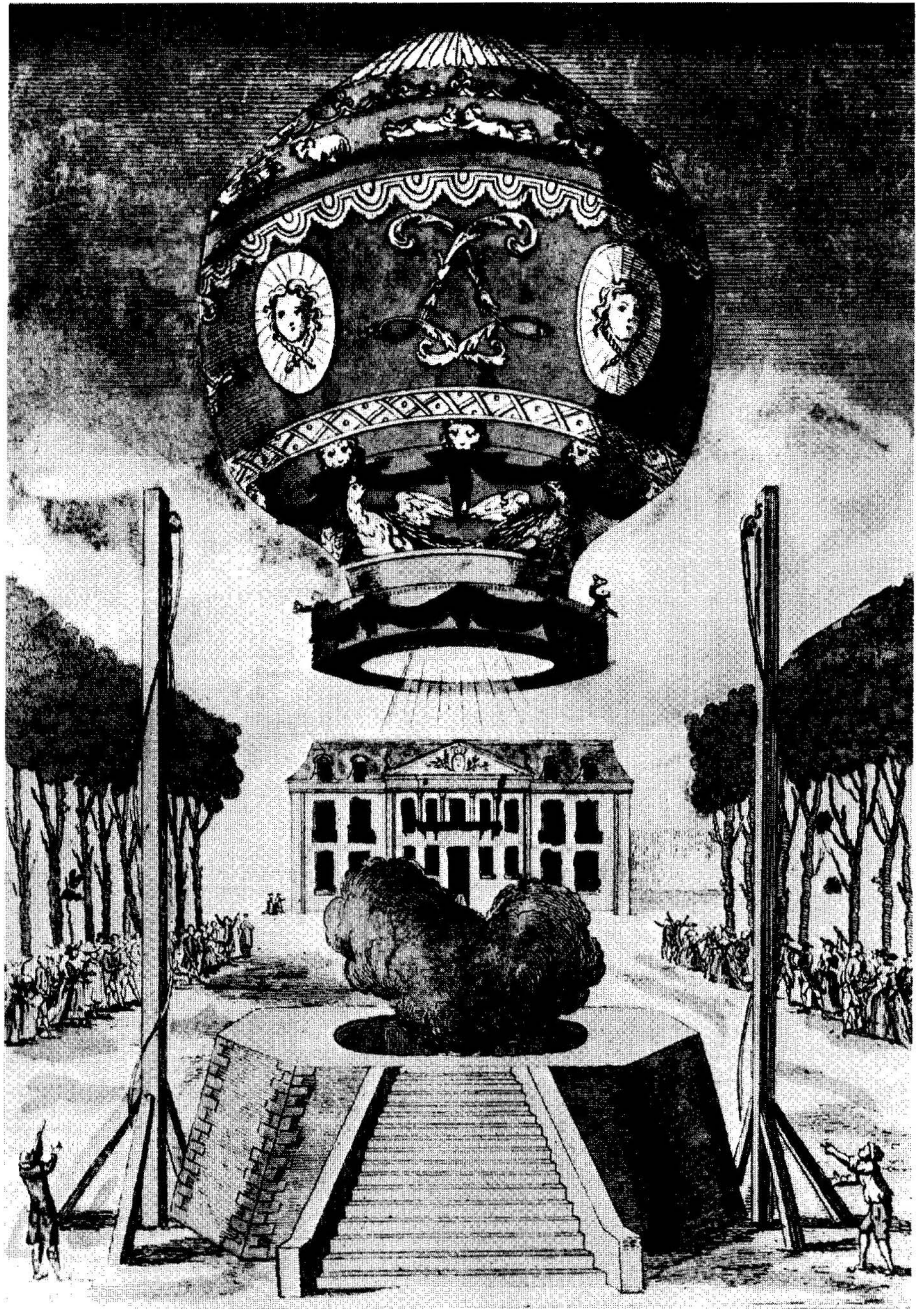
La montgolfière donne le premier signal.

L'avion de Blériot survolant le Pas de Calais en juillet 1909 et la fusée d'Armstrong atterrissant sur la Lune en juillet 1969 marquent deux dates capitales dans la formidable croissance du monde des machines.

Les images tirées du théâtre fantastique, des dessins de Robida et de l'ouvrage de Pawlowski manifestent la fantastique explosion du merveilleux mécanique, en général, dans l'imagination moderne.

Avec le « tabouret électrique » d'Haüsen en 1745 à Leipzig et le « baquet magnétique » de Mesmer en 1778, à Paris, place Vendôme, il ne s'agit plus seulement d'imagination. Des personnes en chair et en os se sont intégrées comme des rouages

* La première édition des Machines célibataires est parue en 1954 aux Editions Arcanes.



1er novembre 1783. La montgolfière de Pilâtre de Rozier, à La Muette (Paris). Le premier aéronaute de l'histoire s'élève dans les airs à bord d'un vaisseau de toile doublé de papier, où il attisait constamment un feu de paille. Quelle énergie mythique commandait à un homme de monter dans cette machine infernale peinte d'azur et ornée de figures mythologiques dorées : la tête solaire d'Apollon répétée entre les aigles et les constellations zodiacales ? Les machines réelles n'excluent pas les mondes imaginaires et réciproquement. Mythe, machine et martyrologe sont indissociables.

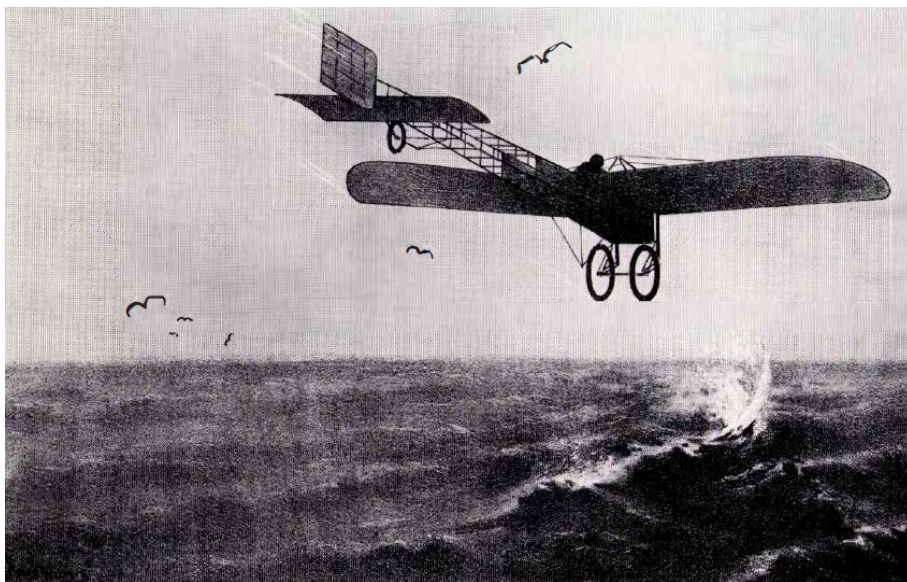
à des machines réelles ou fallacieuses, pataphysiques et célibataires.

D'un autre côté, le somnambulisme avec glossolie d'Hélène Smith ne nous apprend rien sur les « Martiens », mais le caractère automatique de ses dessins et de ses textes entrouve devant nous un premier aperçu de l'immense machinerie mentale cachée sous notre conscience.

Aussi bien peut-on dire que la monstrueuse créature du Dr. Frankenstein de Mary Shelley, et « l'homme invisible » de Wells ne sont pas de simples fictions littéraires. La tragique solitude d'êtres mi-humains mi-artificiels en fait d'authentiques machines célibataires qui personnifient l'angoisse particulière de l'homme moderne. La mécanisation d'Ixion en est le prototype archaïque.

C'est cette même tragique ambiguïté qui se manifeste dans le champ pictural avec ces trois œuvres : *La Mariée* de Duchamp, la *Marie Laurencin* de Picabia, les *Deux Sœurs* de Chirico.

La figure humaine disparaît derrière le mannequin, la machine, l'homme artificiel.



2 Juillet 1909. Pour la première fois, un avion, le monoplane de Blériot, franchit le Pas de Calais. Au mois de novembre suivant, Kafka et ses amis partent en Italie, à Brescia, pour la grande fête d'aviation qui réunit les plus célèbres aviateurs de l'époque.

« Et Blériot ? nous demandons-nous, Blériot auquel nous n'avions cessé de penser, où est Blériot... ? »

« Un long moment s'écoula, puis Blériot est en l'air, on voit le haut de son corps, très droit, qui dépasse le fuselage, ses jambes sont tout en bas et font partie de la machinerie. Le soleil a décliné et ses rayons passent sous le baldaquin des tribunes, éclairant les ailes dans leur vol. Tous, dans un profond abandon, le suivent du regard, il n'y avait place pour aucun autre dans leur cœur. »

(Article intégral de Kafka dans *Franz Kafka* de Max Brod, Gallimard.)

Blériot dans les airs, sur son « fétu de paille » apparaît simultanément naturel, merveilleux, terrifiant, ajoute Kafka. L'aviateur français seul au-dessus d'un « désert artificiel » dans un « pays presque tropical » offre le sacrifice de sa vie devant la multitude, les belles dames, et le voyageur Kafka.

Restent alors le masque dogon, la photographie archéologique prise par avion et les mâts totémiques. Ce ne sont évidemment pas des machines célibataires, mais des *angles de vues* extérieurs pour nous exercer à mieux les percevoir.

Le masque dogon et les mâts totémiques nous amèneront à comprendre comment les figurations mécaniques en peinture et en science-fiction sont devenues les nouveaux masques des hommes en voie de mécanisation.

La photographie archéologique prise en avion nous suggère de



3 Juillet 1969. Pour la première fois des extra-lunaires d'origine terrestre débarquent sur la Lune.

Devant le « module lunaire », plus invraisemblable que la pire « soucoupe volante », Aldrin plante la hampe d'une feuille d'aluminium pour capter les particules solaires, le tout devant les yeux et l'appareil photographique d'Armstrong, premier témoin oculiste de l'impossible.

Dans le désert absolu, lancés à l'extrême limite de la colossale horlogerie électronique qui monte de la Floride jusqu'à leurs scaphandres à « compteur d'air », les deux hommes sont plus solitaires et plus spectaculaires que nul ne le fut, sans cesse observés à 380 000 km de distance par toutes les machines de la N.A.S.A et par des millions de téléspectateurs.

Pas de machinerie plus parfaitement scientifique. La fusée porteuse et le vaisseau-cabine ne s'en appelaient pas moins Saturne V et Apollo XI (Apollon le même dieu solaire que sur la montgolfière).

Si titanique que fût la poussée énergétique de la fusée, il ne fallait pas une moindre énergie mythique pour emporter des hommes à bord de pareilles machines.

quelle façon analogue l'unité mythique subconsciente des machines célibataires se dévoile sous la diversité des apparences immédiates des œuvres.

Les masques extérieurs que se donne l'homme moderne révèlent des signes de son destin qui sont plus intérieurs à lui-même que sa propre conscience.

*Voyage optique**

La seconde série d'illustrations a pour but de contribuer à la visualisation graphique des machines célibataires évoquées par des œuvres littéraires. Elle a été spécialement créée à notre demande par le graphiste Jihel pour la herse de la chambre de Grégoire (Kafka), la hie (Roussel), la course des dix mille milles (Jarry), le château des Carpathes (Jules Verne), le parapluie et la machine à coudre (Lautréamont), le puits et le pendule (Poe), l'île de Morel (Bioy Casares).

A vrai dire ces huit dessins ne sont pas des illustrations au sens habituel de complément esthétique ou pédagogique. Ce sont des exercices optiques.

Ces dessins ont la même fonction que les textes critiques sur les machines célibataires. Comme les images imaginaires qui naissent de la lecture, ces images graphiques ont pour but de poser des points de repère pour la perception mentale de l'univers des machines célibataires.

C'est d'ailleurs pourquoi ils ne sont pas présentés en perspective physique, mais en aplats pour servir de tremplins à la perspective mentale.

La fonction de ces images est donc triple :
représenter les machines célibataires d'après les indications des auteurs ;

faire apparaître autour d'elles le champ local qu'elles impliquent comme mécanismes nécessaires, coulisses, bases géographiques ou historiques, etc. ;

suggérer le parallélisme général des structures (invariant et variables) qui relie les machines célibataires les unes aux autres dans l'espace mental commun à tous.

Entre ces deux séries d'images, les unes fixes, les autres volatiles, s'introduit une contradiction permanente qui tend sans cesse à provoquer l'apparition de nouvelles images conductrices.

Dans le choix des illustrations comme dans le texte, nous nous sommes placés aussi loin de la critique esthétique que de la critique littéraire. A travers les images graphiques comme à travers les images des mots, nous n'avons cherché qu'à faire apparaître, autant qu'il se peut, les images mentales primordiales qui préexistent à leurs diverses projections dans les formes artistiques et littéraires.

* Sous ce titre, un extrait de ce texte a présenté quatre des dessins en cause (la Course des dix mille milles, le Château des Carpathes, le Puits et le Pendule, le Parapluie et la Machine à coudre) à l'Exposition internationale sur les machines célibataires qui a été organisée par Harald Szeemann et inaugurée à Berne le 5 juillet 1975 et qui s'est poursuivie à Venise (Biennale), Dusseldorf, Bruxelles, Paris (pavillon de Marsan) Vienne, Amsterdam, Malmö.

Introduction

L'exploration des mythes modernes

Egyptiens ou japonais, dogons ou romains, les mythes ont déjà suscité d'innombrables études. Une vive lumière commence à pénétrer les civilisations lointaines ou perdues. Issus du monde moderne, ces chantiers l'environnent de toutes parts, mais ce centre lui-même demeure vacant. Un étrange *point aveugle* dérobe à la généralité des observateurs les mythes dont eux-mêmes sont imprégnés. Il y a là une stupéfiante lacune. Ce monde dans lequel nous vivons, n'est-il pas le premier dont nous sommes avides de pénétrer les secrets ?

L'homme moderne, il est vrai, se veut et se croit rationnel. Son attitude à l'égard des mythes paraît toute différente de celle des autres âges de l'humanité. Il a beau s'en croire libéré, il n'en reste pas moins leur tributaire. De fait, pour technicien et positiviste que soit son milieu de vie, ce n'est qu'une nouvelle façon de vivre dans les mythes.

Malgré nos prétentions au rationalisme, nos idées, nos sentiments, nos rêves et nos comportements sont gouvernés par *de grands complexes d'images motrices et fascinantes*. Leur puissance est d'autant plus irrésistible que nous en prenons moins conscience.

Loin d'être confinés dans l'irréel, les mythes agissent dans tout l'ensemble de nos activités. Les journaux, les sports, la vie quotidienne, les arts, la littérature, la philosophie, la science, la politique, les techniques comme les rêves, sont commandés en secret par un immense réseau de mythes. Insolites ou banales, leurs constellations d'images gouvernent le monde moderne.

Avec le XXe siècle, le temps est venu de renverser de fond en comble le mouvement qui part du XVIIIe siècle avec l'Encyclopédie. A la critique rationaliste des mythes doit succéder la critique mythologique de la raison et des mythes.

Il n'est pas question, bien entendu, de s'attarder à une négation simpliste des précieux développements de la critique rationnelle et de l'esprit scientifique. Il s'agit d'une négation dialectique, récupérant toutes ces puissances, mais dans une coopération toute nouvelle, avec les méthodes de la pensée irrationnelle.

Nous ne pouvons, à présent, donner qu'une esquisse de ce que peuvent être les règles d'une telle méthode d'exégèse, mais nous croyons préférable de le tenter.

Car il s'est produit, déjà, une certaine prise de conscience des mythes modernes, mais d'une façon gravement vicieuse. On parle beaucoup des mythes du progrès, des paradis perdus, de la grève générale et du surhomme. Si les hommes en ont pris conscience, c'est parce qu'ils sont profondément divisés à leur sujet. Ce qui est vérité pour les uns est apparu comme mythe pour les autres.

Le mythe est une opération de dioptrique mentale.

Son **invariant fondamental** est la distance ou différence entre deux réalités séparées qu'il rapproche dans sa vision.

Ainsi l'invariant fondamental du **mythe des machines célibataires** est la distance ou différence entre la machine et la solitude humaine.

Le **groupe de transformation** d'un mythe est produit par la réfraction de cette vision pendant la traversée automatique de milieux différents (champs de conscience, d'inconscience et de représentations).

De là, notamment, les métamorphoses des machines célibataires quand elles se projettent dans une série de perspectives différentes : sexuelle, pénale, criminelle, pathologique, sportive, artistique, théâtrale, anticipatrice, dans des mises en scène initiatiques et finalement convergentes.

Par son système d'images motrices, **le mythe est une machine mentale** qui sert à capter, transformer et communiquer les mouvements de l'esprit.

Ainsi les mythes se sont révélés comme présents dans notre monde, mais seulement comme synonymes d'illusion et comme vestiges d'une mentalité pré-scientifique, voire comme mystifications. On a donc pris l'habitude de croire que les mythes se cantonnent seulement dans quelques domaines comme la politique et la religion ; on s'en fait une conception partielle et péjorative ; on en juge au hasard de ses partis pris et de ses impressions.

La vérité est que tout est imprégné de mythe et de réalité, que les mythes détiennent en eux toujours quelque part de vérité et que leur exploration exige la mise au point d'une méthode d'exégèse particulièrement rigoureuse.

Pénétrer dans la compréhension des mythes modernes impose une tâche préalable inconnue de ceux qui étudient les recueils de mythes classiques. Car il faut déceler la présence des mythes. De là un double travail d'analyse et de synthèse : repérer les indices caractéristiques qui signalent la présence d'un mythe non encore identifié ; ensuite dresser la carte de leurs constellations.

Dans le domaine de la littérature, la première tâche est donc de repérer les *maîtres mots*. Là-dessus, Paulhan a écrit un passage capital. Ce sont, dit-il, les termes qu'un écrivain affectionne particulièrement et qu'il charge d'un sens particulier, par exemple, les infinis gouffres de Hugo, les cassolettes de Gautier, le sablier des Symbolistes, comme, aussi, le pur de Valéry, le gratuit de Gide, la nuée de Maurras ; ces mots, ajoute-t-il, loin d'être astucieux et commodes, sont la pensée centrale des auteurs (*Les fleurs de Tarbes*, p. 86, Gallimard).

Il faut d'ailleurs rappeler que le principe général de la méthode avait déjà été posé par Massignon dans cet admirable passage

« Le phénomène est constant, chez tout lecteur attentif, qu'il s'agisse d'un poème, d'un code ou d'une catéchèse ; ce sont les mots « difficiles » qui sont les mots importants, puisque, eux élucidés, nous aurons la *clef* du passage ; c'est donc à eux que l'intelligence s'attaque comme à des nœuds, pour « expliquer », pour comprendre l'ensemble, et participer enfin à l'intention maîtresse de l'auteur. » (*Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane* p. 48 Vrin).

Le problème apparaît d'une manière encore plus spectaculaire à propos des grands poètes modernes, car leurs textes sont jonchés de mots clefs, en sorte que si l'on n'est pas gagné d'emblée par la magie de l'inspiration, l'on pense n'y pouvoir jamais rien comprendre. L'intuition est souvent hasardeuse et lacunaire. Quant aux dictionnaires, fussent-ils de Larousse ou de Littré, il y a peu d'espoir d'y découvrir le sens mythique que de tels mots clefs rayonnent spécialement pour tel auteur.

Avec la découverte de ces mots clefs, les recherches ne sont encore qu'à leur début. Une clef toute seule ne sert à rien. Il

faut en plus trouver la serrure et, s'il y a lieu, le chiffre de la combinaison. Ces mots clefs, dont parlent Massignon et Paulhan, sont trop chargés d'émotion brûlante et confuse pour qu'on y voie clair.

La règle d'or de l'interprétation des mythes contenus dans une œuvre est qu'elle doit se trouver dans cette œuvre elle-même. C'est dans l'obstacle que se trouve la principale matière de l'action, comme disait à peu près Marc Aurèle, formulant ainsi une excellente règle de dialectique.

Dans le dédale des images qui ressortent d'une œuvre, sous leur cohérence ou leur apparente incohérence, on doit apprendre à discerner progressivement, en relief, une *arabesque particulière* dans laquelle on peut directement lire, sans nul artifice, le chiffre de la combinaison et trouver la place de la serrure. Alors la clef tourne d'elle-même, comme par enchantement.

Au sujet de ces arabesques, Marcel Proust nous donne les plus frappants exemples, lorsqu'il attire nos regards sur cette géométrie de tailleur de pierre qui construit l'architecture de Thomas Hardy, sur le parallélisme des figures de femmes et sur celui des sombres demeures chez Dostoïevski et, plus encore, lorsqu'il nous désigne chez Stendhal quelques-unes de ces *situations parallèles* : « Un certain sentiment de l'altitude se liant à la vie spirituelle : le lieu élevé où Julien Sorel est prisonnier, la tour au haut de laquelle est enfermé Fabrice, le clocher où l'abbé Barnès s'occupe d'astrologie et d'où Fabrice jette un si beau coup d'œil » (*La Prisonnière*. t. II, pp. 236-238, Gallimard).

D'un seul coup, la main rapide de Proust entrouvre les portes de trois grands édifices romanesques. Il n'a pas pris la peine de les ouvrir vraiment et de poursuivre sa quête dans les chambres intérieures. Du moins le signal est donné. De toutes parts, les grilles claquent aux entrées.

De plus patients travailleurs, depuis lors, sont venus :

Pierre Abraham, dans un livre remarquable et bizarrement ignoré (*Créatures chez Balzac*, Gallimard), montre que, dans toute *La Comédie humaine*, il existe une stupéfiante correspondance entre le caractère des héros et leurs couleurs d'yeux et de cheveux. La démonstration est si précise qu'elle arrive à s'exprimer par statistiques et diagrammes. Elle fait ressortir comment cette relation correspond à un symbolisme des couleurs qui était spontané chez Balzac sans que celui-ci se le soit formulé consciemment.

Gaston Bachelard, de son côté, a publié d'importantes enquêtes sur la signification du bestiaire des *Chants de Maldoror* (*Lautréamont*, Corti), et sur le rôle des quatre éléments, l'air, la terre, l'eau et le feu, chez un grand nombre de poètes et de romanciers. Plus pénétrante encore est son étude *La formation de l'esprit scientifique* (Vrin), remarquable introduction à la détection des mythes scientifiques.

A partir de ces divers exemples, on commence à voir de quel



4 Les machines du théâtre fantastique, comme cette « tour enchantée de Quiquengrogne » et le navire du prince Belazor (1868), (cf. Trucs et décors, Georges Moynet. Paris 1893), appartiennent à la même généalogie mécanique théâtrale que les machineries de Méliès au cinéma, les mannequins de Chirico en peinture ou les machines de Roussel en littérature. Il s'agit toujours de la mise en scène métaphysique (Artaud), mécanique et fantastique des puissances de la fatalité sur le théâtre du Destin, comme dans la tragédie grecque.

L'instant éternisé par l'image est le plus vertigineux de tous. C'est le moment où le navire et l'escalier mécanique vont enfin permettre la « rencontre merveilleuse » ou bien glisser à jamais parallèles comme les deux secteurs d'une machine célibataire.

Chez Roussel, Jules Verne, Villiers, Bioy Casares et d'autres, les deux mythes du grand amour et de la machine célibataire sont intimement confrontés.

tissu physique est composée l'imagination créatrice chez les écrivains. On aperçoit comment la critique des livres tend à délaïsser les jeux futiles auxquels il lui arrive trop souvent de se complaire, pour tenter, comme la psychanalyse, le marxisme et la mythologie comparée, un immense effort afin de surprendre l'action des mythes dans la pensée.

Il est clair, dès lors, qu'elle n'a plus aucune raison de prétendre exister à part et que sa coopération avec les autres méthodes modernes est de la plus grande nécessité pour les analyses de la littérature.

La convergence s'impose d'autant plus que, de leur côté, ces méthodes commencent à envahir le plus fructueusement du monde le domaine littéraire.

On sait, ou l'on devrait savoir, avec quel humour Karl Marx analyse (*La Sainte Famille*, trad. Molitor, Costes) le fameux roman d'Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*. Dans les fantaisies rocambolesques d'un art sentimental, il démonte ironiquement les rouages d'un mythe social produit par les bonnes âmes. Là, il est vrai, s'arrête sa recherche. Son but est polémique. Les mythes ne sont pour lui que de fructueuses mystifications. Il les ramène à une explication unilatérale et vengeresse. Autant il apporte une optique neuve et un principe inéluctable d'exégèse en passant une œuvre littéraire au crible de la réalité sociale, excellent moyen d'en faire ressortir les mythes, autant il en restreint la portée en refusant toute autre perspective, car la complexité des mythes est irréductible et implique la composition de toutes les perspectives. Certes, Marx proclame et pratique la dialectique, mais il la soumet au primat du matérialisme économique, ce qui ferme la porte au principe d'une dialectique illimitée.

Quant à Freud, on peut faire les mêmes observations sur son « matérialisme sexuel » soumis au principe de la libido. Mais sa méthode ouvre une voie sans précédent pour la « science des rêves » et des mythes.

On ne connaît pas assez, à cet égard, l'admirable analyse qu'il a consacrée au conte de Jénson, *Gradiva*, dans *Délires et Rêves* (trad. fr., Gallimard). Avec une subtilité merveilleusement juste, il étudie les lapsus et les rêves des deux personnages de ce conte, de sorte qu'on ne peut plus y voir des accidents fantaisistes, mais les péripéties les plus logiques et les plus révélatrices du récit. Par là il éclaire fortement la psychologie des personnages et la précision de ce qu'on appelle la nécessité poétique. Aucun « critique littéraire » n'aurait pu en découvrir autant. Les méthodes d'analyse inventées par Freud sont irremplaçables. Il ne s'agit d'ailleurs pas, en l'occurrence, de diagnostics pathologiques sur le complexe d'Œdipe ou quelque autre, mais simplement de comprendre quelle cohérence interne est cachée dans les incidents qui jalonnent la route d'une étrange *reconnaissance*. Qu'on accepte ou non la psychopathologie freudienne, le maître de Vienne donne ici un éblouissant exemple de la dialectique d'un comportement mythique.

Nous ne pouvons manquer d'en rapprocher les remarquables analyses de Marie Bonaparte dans son *Edgar Poe* (Denoël et Steele) et celles de Jung dans *Métamorphoses et symboles de la libido*, (Montaigne). L'œuvre jungienne est animée par un sens très vif de la dialectique des mythes et spécialement de la notion d'archétypes. Ses commentaires sur la trajectoire du héros, d'après un schéma de Frobenius (cf. *Métamorphoses*, p. 201) ouvrent une voie particulièrement féconde.

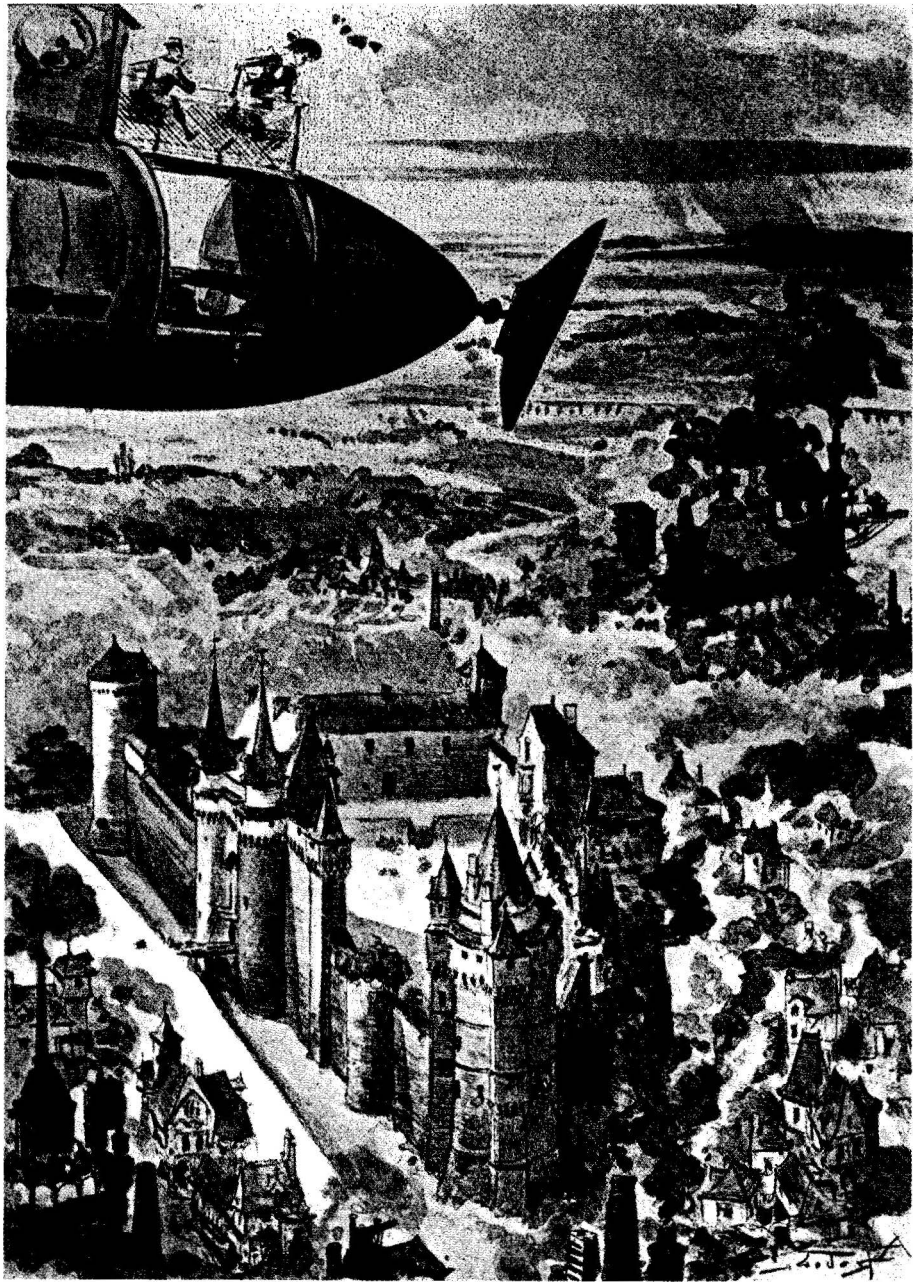
Dans les domaines de l'ethnographie et de la mythologie comparée, il suffit de rappeler l'importance des études de ces équipes de chercheurs tels que Frazer, Van Gennep, Durkheim, Lévy-Bruhl, Hubert et Mauss, Griaule, Mus, et bien d'autres qu'on ne peut plus ignorer.

A cause de la technique et du domaine exploré, il convient de faire mention toute spéciale de l'œuvre de Georges Dumézil. Son petit ouvrage *Horace et les Curiaces* (Gallimard), entre autres, est un admirable exemple de ce qui nous importe. En montrant avec quelle précision le récit de Tite-Live correspond à la légende irlandaise de Cúchulainn, Dumézil ouvre une intelligence toute nouvelle de l'histoire d'Horace. Tant de gestes qui semblaient simplement pittoresques et inexplicables prennent une valeur significative amplifiée à la mesure de tout le jeu de correspondances dans lequel ils se profilent.

De façon plus générale, Dumézil montre comment les mythes qui auréolent les origines de Rome correspondent avec un incroyable degré de précision aux mythes des théogonies et des cosmogonies indo-européennes, ainsi qu'aux rites et à l'état social des peuples en cause. Il y a là, non seulement de précieuses découvertes, mais aussi une foule d'indications essentielles au sujet des méthodes de recherche à employer.

Quelle que soit la puissance de ces feux croisés braqués sur les mythes en suspension dans les œuvres littéraires comme ailleurs, il reste un domaine central et plus secret qui réclame une autre lumière. C'est celui que gouvernent les archétypes hermétiques et les puissances spirituelles.

Ce domaine, malheureusement, n'a pas fait jusqu'ici l'objet d'études aussi amples et méthodiques que les autres. Pourtant les signaux abondent qui déjà nous préparent cette autre voie. Devançant de loin les critiques de son temps, par son sens prophétique des mystères, Léon Bloy fut un des très rares contemporains de Lautréamont à parler des *Chants de Maldoror* et à les désigner comme l'œuvre d'un sombre génie prométhéen (*Belluaires et porchers*, Stock). Dans l'énorme bouillonnement des *Chants*, il sut déjà discerner quelques-uns des maîtres mots de Lautréamont. Quelle que soit la richesse des analyses de Bachelard sur le bestiaire de Maldoror, elles n'atteignent pas jusqu'à ces points les plus brûlants et les plus profonds où Bloy tente de poursuivre Lautréamont.



5 Avec le « Voyage de fiançailles », au XXe siècle, rêvé par Robida, l'amour abandonne les féeries du théâtre et les châteaux romantiques pour s'élancer sur les machines ultra-modernes.

S'il est évident que Robida est souvent fantaisiste jusqu'à la caricature et que sa science-fiction penche souvent vers la pataphysique, cet extraordinaire créateur qui était à la fois écrivain et illustrateur, fut en même temps un des grands visionnaires de l'anticipation.

Dès 1882, avec *Le Vingtième Siècle*, et, 1883, avec *La guerre au vingtième siècle*, à la différence de Jules Verne (*Homère des inventeurs isolés*) et avant les *Anticipations* de Wells, Robida sut évoquer la seconde phase du processus, le raz de marée planétaire du règne des machines s'emparant de tout le monde, tous les jours et partout, dans la vie ordinaire et dans la guerre.

C'est ici que je citerai Jacques Rivière, car si l'on peut contester bon nombre de ses partis pris littéraires, il sut admirablement les dépasser lorsqu'il montrait au cœur de la poésie d'avant-garde la grande hantise des « corps glorieux » (*Nouvelles études*, Gallimard).

Et tandis que nous avons vu Proust s'arrêter sur le seuil à peine entrouvert des étonnantes demeures de *Crime et Châtiment* et de *L'Idiot*, il faut voir avec quel admirable sens divinatoire Dmitri Merejkowski nous introduit vers les ruelles, les araignées fantastiques et les dômes couleur d'icône dans les cités spectrales de Dostoïevski (*L'Ame de Dostoïevski*, Gallimard).

Enfin, malgré les préjugés usuels, il est évident qu'il faut apporter une attention toute particulière, sous bénéfice d'inventaire, cela va sans dire, aux spécialistes du symbolisme hermétique. Qu'on adhère ou non à ses doctrines, c'est un fait que lorsque René Guénon analyse le symbolisme de la métallurgie, de l'opposition entre le Paradis et la Jérusalem céleste (*Le règne de la quantité et les signes des temps*, Gallimard), et celui de la croix (*Le Symbolisme de la Croix*, Véga) à la lumière du symbolisme hermétique comparé, il nous apporte un grand nombre d'éléments qui permettent d'aborder méthodiquement la zone des symboles clefs, notamment sur le « point suprême » (cf. notre article « *Surréalisme et occultisme* » in *Cahiers d'Hermès*, novembre 1947).

L'énigmatique Fulcanelli, qui traite aussi du symbolisme hermétique, se comporte de façon beaucoup plus déroutante ; tout ce qu'il dit au sujet des textes et des opérations alchimiques n'en incite pas moins à poursuivre systématiquement la découverte des archétypes hermétiques (*Les Demeures philosophales*, Schemit).

Bien entendu, il serait dérisoire de bâtir un éclectisme absurde en confondant les doctrines si opposées de ces analystes. Il n'en serait pas moins fâcheux de ne pas demander à leurs optiques et à leurs méthodes les armes complémentaires dont nous avons absolument besoin pour parvenir à une intelligence totale des mythes.

On peut dire, d'ailleurs, qu'il existe depuis longtemps une critique qui abandonne de plus en plus les vieilles routines pour employer librement les méthodes d'observation et d'interprétation inventées par les nouveaux chercheurs dans les autres domaines.

Ainsi l'étude remarquable d'Arnaud Dandieu, *Marcel Proust* (Firmin Didot), dépasse de loin les limites de l'impressionnisme littéraire. S'appuyant sur Freud et sur Lévy-Bruhl, Dandieu a mis en relief les passages clefs de l'œuvre proustienne et dégagé le rôle majeur des instants privilégiés et de la métaphore considérée comme une action sacrée. On ne peut être parfaitement satisfait de toutes les explications de Dandieu ; visiblement il cherchait encore sa méthode, mais tel quel, son

livre est un grand éveilleur des pensées sur la route des mythes.

Là-dessus, il convient d'attirer toute l'attention sur les travaux de Georges Bataille. On a beaucoup parlé de ses livres de « méditation », tels que *L'Expérience intérieure*, mais il s'agit ici de tout autre chose : de cette admirable suite d'articles critiques qu'il a publiés dans les revues *Documents*, *La Critique sociale* et *Critique*.

Il est étrange (disions-nous en 1954) que cette partie essentielle des écrits de Bataille n'ait pas au moins suscité une vive curiosité. S'ils sont parfois difficiles et très contestables, ils sont toujours remarquablement pénétrants. Ils emploient toutes les armes que peut posséder un esprit solidement averti des questions de psychanalyse et de sociologie pour éclairer en tous sens les plus complexes relations des œuvres littéraires avec les mouvements sociaux et même l'ensemble des phénomènes humains. On supposerait vainement que cette entreprise si vaste et si souple est menacée de confusionnisme, car Bataille en use avec un sens consommé de la dialectique (cf. : *La Part maudite*, Ed. de Minuit).

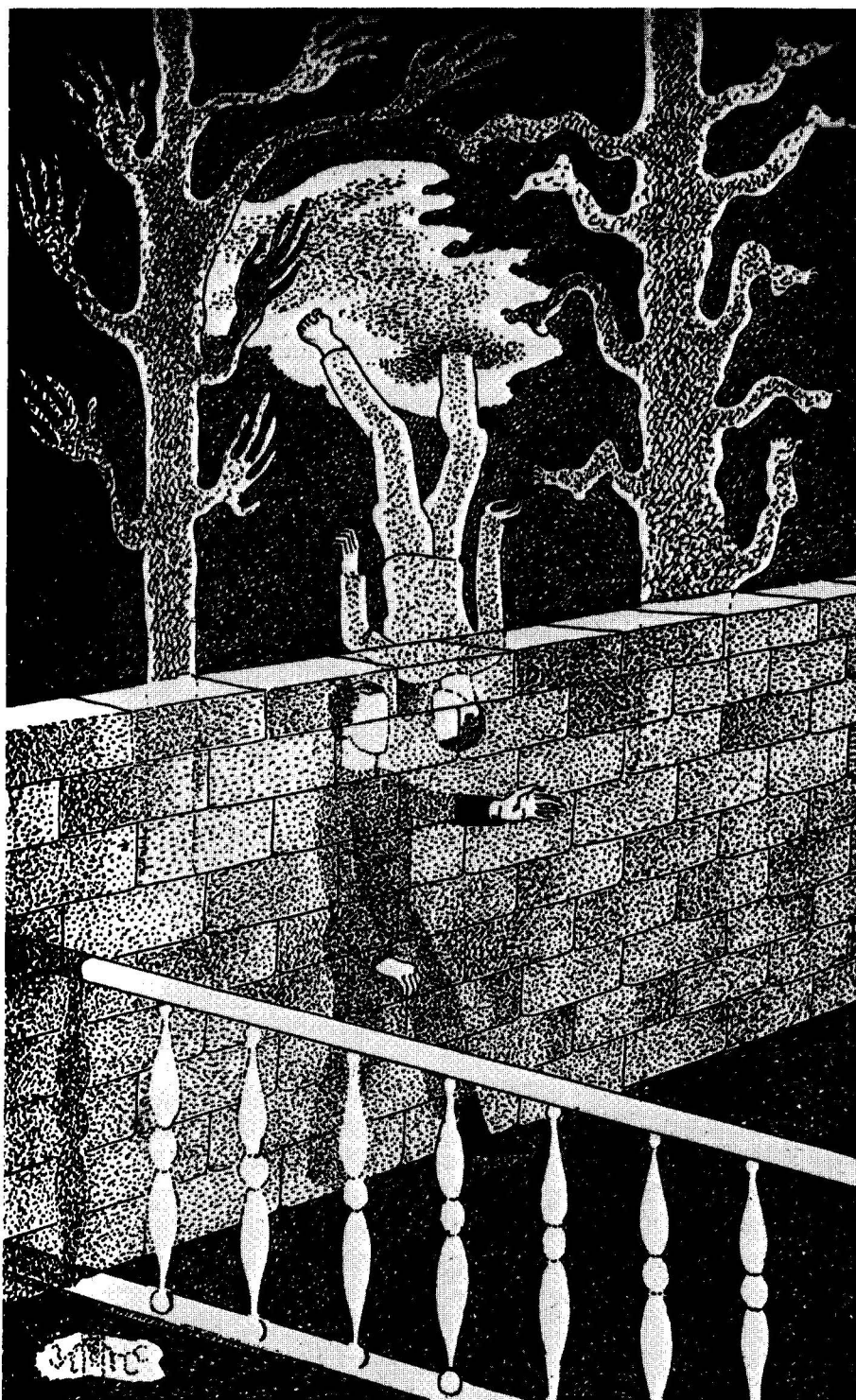
A propos du surréalisme, enfin, deux études essentielles contribuent au même effort. L'une, de Julien Gracq, *André Breton* (Corti), prend un solide point d'appui sur des images clefs qui apparaissent chez Breton, notamment les mots « magnétique » et « hanté ».

Très différent est l'ouvrage de Jules Monnerot et pourtant non moins révélateur, *La Poésie moderne et le Sacré* (Gallimard). Connaissant fort bien toutes les méthodes modernes d'investigation, Monnerot recourt particulièrement à la sociologie et à l'ethnographie. Il situe la position des surréalistes à l'égard du rêve, de l'insolite et du surréel, par rapport à ce que les récentes études nous apprennent des gnostiques et de la mentalité dite primitive.

Cette convergence est un fait. Il est étonnant qu'on n'en prenne pas encore une conscience claire et qu'on ne tente pas d'en tirer les leçons qui s'imposent.

Il reste à dire pourquoi, dans ces recherches, il convient, à mon sens, d'attacher une importance décisive au surréalisme. C'est lui seul qui possède la plénitude du pouvoir d'intégration de toutes les plongées à vif dans les mythes et de toutes les méthodes d'interprétation. D'abord parce qu'il ne subordonne la dialectique à aucun autre principe et bénéficie par là d'une capacité absolue pour intégrer tous les phénomènes et toutes les logiques. Ensuite parce qu'il ne se contente pas d'études documentaires et théoriques, mais introduit à la participation la plus active, à la mentalité et au comportement mythiques. Pour ce double motif, on peut dire qu'il possède pleinement le *pouvoir conducteur*, dans les deux sens de l'expression, car il est à la fois électrisant et directeur.

C'est par cette voie faisant communiquer toutes les autres voies qu'on pourra enfin parvenir à dresser un véritable



6 (Illustration de Jean Tauriac.) Dépassant Wells, Robida et même Huxley, Pawlowski (1874-1933), dans son *Voyage au pays de la quatrième dimension* (1912), évoque le formidable panorama des machines déchaînées sur toute la terre et à l'intérieur même de l'homme y compris les machines célibataires, par le moyen des « mariages artificiels » dans les « ateliers d'Etat ».

Cet homme qui sort d'un cauchemar et « se retrouve marchant au plafond, la tête en bas et les pieds en haut » n'est pas un quelconque fantôme, mais le moyeu de la roue dans ce monstrueux cosmos. Car la quatrième dimension qui ne ressemble à aucune des autres, mais les englobe toutes et les domine, c'est le pouvoir d'abstraction de la conscience humaine, capable de tout dissocier et tout réinventer, jusqu'à supplanter le monde par celui de la nature par celui des machines. La conscience humaine est un démiurge célibataire.

planisphère de l'imagination, premier fondement d'une connaissance scientifique des mondes mentaux, par la méthode d'une *mythologie comparée généralisée*.

Aussi est-ce un tel mode de travail que j'ai tenté, pour ma part, avec des études de mythologie comparée sur la poésie : *Eluard et Claudel* (Seuil), sur la mythologie prométhéenne : *La Mystique du Surhomme* (Gallimard), sur la multiplicité des perspectives d'interprétation nécessaires pour l'œuvre de Kafka : *Kafka contre Kafka* (Plon), sur la mythologie sociale : *Un patronat de droit divin* (Anthropos). Entre-temps, dans le même esprit, nous avons mis sur pied, avec le précieux concours de Michel Butor et Louis-Paul Guigues, un ensemble d'études sur la mythologie de Jules Verne : *Hommage à Jules Verne* (*Arts et Lettres*, octobre 1949). D'autre part, dans *André Breton et les données fondamentales du surréalisme* (Gallimard), j'ai tenté de dégager le mythe central du « point suprême » et les méthodes surréalistes d'exploration de l'espace mythique. Qu'on m'excuse de les rappeler ; elles montrent simplement quelques exemples de ce qu'on peut essayer d'entreprendre dans ce domaine.

Ce que je livre maintenant aux lecteurs, c'est le premier voyage d'exploration sur les hautes terrasses où se dressent les machines célibataires.

J'ai tendu, tant que j'ai pu, à montrer l'enchevêtrement presque inextricable de leurs thèmes, à dégager leurs structures comparées. Ces interférences de plans et ces correspondances sont étranges, elles ne le sont pas plus que dans la vie. Ce qui les fait apparaître beaucoup plus troublantes et plus explosives, c'est le degré inconnu auquel les créateurs des machines célibataires les ont concentrées.

Aucun de ces créateurs ne se laisserait enfermer dans les limites d'un dogmatisme, quel qu'il soit, ni dans celles d'une seule explication. Le principal plaisir de telles explorations tient précisément à ce qu'elles commencent sans qu'on sache du tout où elles peuvent conduire et à chaque pas se lève l'éclair de la surprise.

Dans la description de ces domaines mythiques qui traversent les zones de l'écriture, j'ai suivi l'ordre même dans lequel je les ai découverts. Il s'en est suivi un renversement presque général de l'ordre chronologique, mais loin que ce soit un inconvénient, je pense que c'est une nécessité et un avantage, car, après la reconnaissance des grandes œuvres créées par Duchamp, Kafka et Roussel, on peut beaucoup mieux comprendre la signification des appareils antérieurs qui les préparaient.

Il ne conviendrait pas, enfin, sous prétexte d'exégèse, de faire ressortir les significations secrètes au point d'éclipser les significations immédiatement apparentes. Celles-ci ne sont pas moins réelles que celles-là.

Le mythe des machines célibataires signifie de façon évidente l'empire simultané du machinisme et du monde de la terreur. Si je n'y ai point insisté, c'est à cause de la force de cette évidence et non point du tout pour en méconnaître le grave intérêt. Le plus extraordinaire, peut-être, à ce point de vue, est que les terrifiantes machines inventées par Duchamp, Kafka et Roussel dressent côte à côte leurs silhouettes fantastiques sur le seuil de l'ère de la barbarie scientifique et concentrationnaire. *Impressions d'Afrique* a été publié en 1910, *La Mariée* est commencée en 1912, ses schémas essentiels datent de 1913 et de 1914 ; *Locus Solus* fut publié en 1914 et *La Colonie pénitentiaire* a été écrite la même année.

Il serait puéril de croire que les grands génies de notre temps se divertissent à des jeux irréels et qu'ils déguisent leur pensée à plaisir. Si bizarres que puissent sembler leurs grands jeux, ils font apparaître en traits de feu le mythe majeur où s'inscrit la quadruple tragédie de notre temps : le nœud gordien des interférences du machinisme, de la terreur, de l'érotisme et de la religion ou de l'antireligion.

Ce sont de prodigieux signaux d'alarme qu'ils nous adressent, du haut de leurs observatoires érigés sur de hautes tours, au cœur de l'orage moderne.

I

**Les grands
machinistes
et leurs
machines**

Marcel Duchamp et Franz Kafka

Quand nous lisons, notre imagination se met en mouvement par une impulsion automatique pour nous fournir une illustration non préméditée du texte qui l'excite. Pourquoi laissons-nous naître et mourir ces images sans y prêter une attention directe ? Il y a là un comportement onirique d'un genre très particulier et dont l'analyse nous apporterait sans doute bien des révélations.

Pourquoi, par exemple, ai-je senti, dès la première lecture de *La Métamorphose* (trad. Vialatte, Gallimard) de Kafka, qu'il existait une singulière identité entre l'image de Grégoire Samsa, changé en vermine, et cette autre affreuse vermine suspendue par Duchamp au sommet de son célèbre « Grand Verre » : *La mariée mise à nu par ses célibataires, même** ? Alors qu'en outre Grégoire est suspendu, lui aussi, tantôt au plafond, tantôt contre une vitre de la fenêtre, ou contre le verre d'une gravure fixée au mur.

Tout d'abord cette analogie me parut assez sommaire. N'était-ce pas une coïncidence purement fortuite et dépourvue de signification entre deux œuvres profondément dissemblables ?

En fait j'abandonnai toute investigation jusqu'au moment où, beaucoup plus tard, après lecture de *La Colonie pénitentiaire* (trad. Starobinski, Ed. Luf-Egloff) de Kafka, je fus de nouveau hanté par la nécessité d'une nouvelle confrontation. Tout à coup, en étudiant la pénétrante analyse de Breton, « Le Phare de la Mariée », *Le Surréalisme et la Peinture* (Gallimard), je fus frappé d'un nouveau trait de lumière en découvrant l'importance de l'élément célibataire dans le mythe plastique de Duchamp, notamment dans le nom réservé par lui à titre spécial pour un des secteurs de son œuvre : *La Machine célibataire*. Je rapprochai tout de suite ce fait de l'extrême influence du célibat dans la vie et l'œuvre de Kafka et je me demandai si tout entiers les deux appareils de la *Colonie* et de la *Mariée* n'étaient pas deux grandes machines célibataires.

Il restait à vérifier méthodiquement cette hypothèse apportée par une intuition fugitive et peut-être trompeuse. Pouvait-on vraiment découvrir, dans les tableaux d'images fournies par les deux œuvres, deux *figures* réellement organiques, maîtresses dans chacune, et superposables l'une sur l'autre ? C'était le

* Sur ce « Grand Verre », consulter la « Boîte Verte » qui porte le même titre : *La mariée mise à nu par ses célibataires même*. Collection de 94 documents, reproductions en fac-similé de feuillets manuscrits, dessins, photos, planches en couleurs, ayant servi à la composition du verre et réunis sous emboîtement cartonné, recouvert de velours vert (Ed. Rose Sélavy, 16, rue de la Paix, Paris, 1934, tirage à 300 exemplaires).

Ces données ont été reproduites dans : *Marchand du sel*. écrits de Marcel Duchamp, présentés par Michel Sanouillet, Le Terrain vague, 1959.

premier problème. Et si cette confrontation était positivement concluante, qu'en pouvait-on dégager sur les significations de ces figures ?

L'exploration fut rapide et saisissante, encore qu'un bon nombre de précisions et recoupements supplémentaires ne m'apparurent qu'au cours des mises au point successives de ces analyses.

En voici le résultat.

Précisons d'abord ce que donne l'analyse comparative des rouages et fonctionnements dans les deux engins.

Le mieux est, sans doute, de partir d'une description d'ensemble, avant d'entrer dans le détail.

L'appareil de Kafka comprend deux parties superposées, fixées sur un bâti en barres de laiton. A l'étage supérieur se trouve un coffre rempli de rouages et appelé le dessinateur (trad. Starobinski) ou la dessinatrice (trad. Vialatte, Gallimard). Cet appareil donne l'impulsion à une herse mobile qui pend au-dessous de lui. L'étage d'en bas est fait d'un second coffre appelé le lit, et sur lequel gît le corps du patient. Le supplice consiste en ceci que la herse est armée d'aiguilles qui inscrivent dans la chair du condamné le commandement qu'il a violé.

La machine de Duchamp comprend elle aussi deux parties situées l'une au-dessus de l'autre : la mariée en haut, les célibataires en bas, avec, dans chacune, les divers mécanismes qui en dépendent respectivement. Ces deux zones ne sont pas simplement juxtaposées ou seulement accordées par des correspondances plastiques, elles sont fonctionnellement unies, elles exercent l'une sur l'autre une influence mécanique. C'est pour cela que l'œuvre de Duchamp est autre chose qu'un simple tableau, elle est plutôt la maquette d'une machine.

Dans la partie supérieure à gauche, en regardant, on aperçoit le pendu femelle qui est en quelque sorte le squelette de la mariée, puis, un peu plus haut, vers la droite, cette espèce de dépouille de chenille (évoquée de Grégoire) appelée voie lactée et porteuse de l'inscription d'en haut.

Graphiquement, de par la place qu'il occupe, sa forme anguleuse d'outil et son appendice menaçant vers les célibataires, le pendu femelle de Duchamp paraît correspondre directement à la herse de Kafka, tandis que l'inscription d'en haut évoque l'idée de dessin et correspond à l'emplacement du dessinateur de Kafka.

La similitude dans la structure d'ensemble est déjà remarquable. Si, maintenant, nous entrons dans les détails, nous constatons des convergences aussi nombreuses que précises.

« Là-haut — déclare l'officier de Kafka —, dans le dessinateur

se trouve l'engrenage qui commande tout le mouvement de la herse et cet engrenage est réglé selon le dessin que mentionne la sentence. J'emploie encore les dessins de l'ancien commandant. »

C'est-à-dire, de l'inventeur de l'appareil. On voit ici le double sens du mot commander : il s'applique au fait que, dans le dessinateur, se trouvent les leviers de commande de l'engin et c'est la signification mécanique ; mais il désigne aussi le pouvoir de l'autorité, puisque, en fin de compte, la partie mécanique n'est que l'exécution matérielle des ordres de l'ancien commandant. Il est d'ailleurs frappant que la maxime violée par le seul condamné effectivement en cause dans le conte, soit celle-ci : « Honore tes supérieurs. »

L'officier montre alors au voyageur ces fameux dessins, mais l'étranger n'y voit qu'un labyrinthe de lignes enchevêtrées et illisibles. Son interlocuteur lui explique que ce n'est pas de l'écriture ordinaire et semble lui suggérer l'idée d'un texte idéographique ou hiéroglyphique.

Dans cette liasse de feuillets manuscrits et dessinés, on ne trouve pas seulement les plans de la machine tels qu'ils furent établis par l'ancien commandant, son inventeur, mais aussi la sentence qui concerne le condamné. Ce n'est pas un texte ordinaire, mais une écriture qui tue. Car c'est cette feuille spéciale que l'officier insère délicatement dans les rouages du dessinateur. Les caractères de cette inscription d'en haut déclenchent alors la marche de la herse de façon à se reproduire exactement en une monstrueuse et suppliciante inscription d'en bas dans la chair du condamné.

Il est frappant que, dans les deux cas, la marche générale de la machine soit animée par des commandements qui partent de la partie supérieure. D'autant plus que dans la même zone supérieure, Duchamp loge une inscription d'en haut, réplique évidente du feuillet inséré dans le dessinateur par l'officier de Kafka. Duchamp avait même prévu une inscription d'en bas : « Le célibataire broie son chocolat lui-même », qui devait être appliquée sur la broyeuse de chocolat.

Nulle inscription, il est vrai, n'est effectivement figurée sur le tableau de Duchamp, mais c'est là une nouvelle conjonction étonnante, car nous sommes placés à cet égard à peu près dans la même situation que le voyageur de Kafka, puisqu'il ne peut arriver à lire les feuillets que l'officier tire de sa sacoche.

D'autre part, si le tableau demeure significativement muet, quelle que soit la cause qui a arrêté Duchamp à ce point d'élaboration, il est toutefois possible de puiser de précieuses indications dans la fameuse Boîte Verte que Duchamp a mise à notre disposition et où se trouvent ses feuilles manuscrites et ses plans préparatoires pour le verre en question. Il y parle d'une

boîte à lettres qui devait compléter la partie supérieure et d'une triple grille qui correspond à la tripartition de la voie lactée, mais dont le double sens paraît au moins suggéré par le fait que cette expression est soulignée et entourée de guillemets par Duchamp. Il nous pousse encore plus nettement vers l'idée d'une certaine forme de cryptographie hiéroglyphique lorsqu'il indique, dans une autre note, la nature du langage dont il comptait user. Il voulait, en effet, « prendre un dictionnaire Larousse et copier tous les mots abstraits, c'est-à-dire tous ceux qui n'ont pas de référence concrète, composer un signe *schématique* qui désignera chacun de ces mots... utiliser les couleurs pour différencier ce qui correspond dans cette littérature à substantif, verbe, déclinaison, conjugaison », et il ajoute plus loin : « Cet alphabet ne convient qu'à l'écriture de ce tableau très probablement. » Il visait expressément à la « recherche des mots premiers ». Pouvait-il mieux montrer que lui aussi comptait placer à l'origine de son appareil quelque chose qui fût plus que de la simple écriture, comme le dit Kafka ?

Le panneau d'en bas du « Grand Verre » est la partie appelée « Célibataire », ou « Appareil célibataire », ou encore « Machine célibataire ».

A gauche on voit d'abord les « neuf moules mâlic », ou « matrices d'Eros », ou « cimetière des uniformes et livrées ». C'est un groupe de neuf bizarres figurines peintes en rouge minium. Il est censé représenter des porteurs d'uniformes militaires (gendarme, cuirassier, agent de la paix) ou simili-militaires (chef de gare, livreur de grand magasin, chasseur de café, larbin, croque-mort) auxquels s'adjoint un prêtre.

Or on n'ignore pas le rôle singulièrement important joué dans l'œuvre de Kafka par les soldats, les portiers, l'aumônier de la cathédrale et autres gardiens de la loi et des seuils. Dans la *Colonie*, les seuls acteurs autour de la machine à torturer sont deux soldats, dont le condamné, l'officier auquel son rôle de sacrificateur et de victime sacrificielle confère un caractère... quasi ecclésiastique, et les deux grands personnages absents mais déterminants de toute l'action l'ancien et le nouveau commandant.

Frappant par lui-même, ce nouveau parallélisme est encore plus remarquable si l'on voit avec quelle incroyable insistance il prolonge le thème du commandement. La vie militaire n'est-elle pas, par excellence, placée sous le signe de la notion de commandement ?

Mais il y a encore une autre coïncidence non moins singulière, qui ajoute un noeud encore plus étroit à l'entrelacement parallèle des thèmes dans les deux oeuvres :

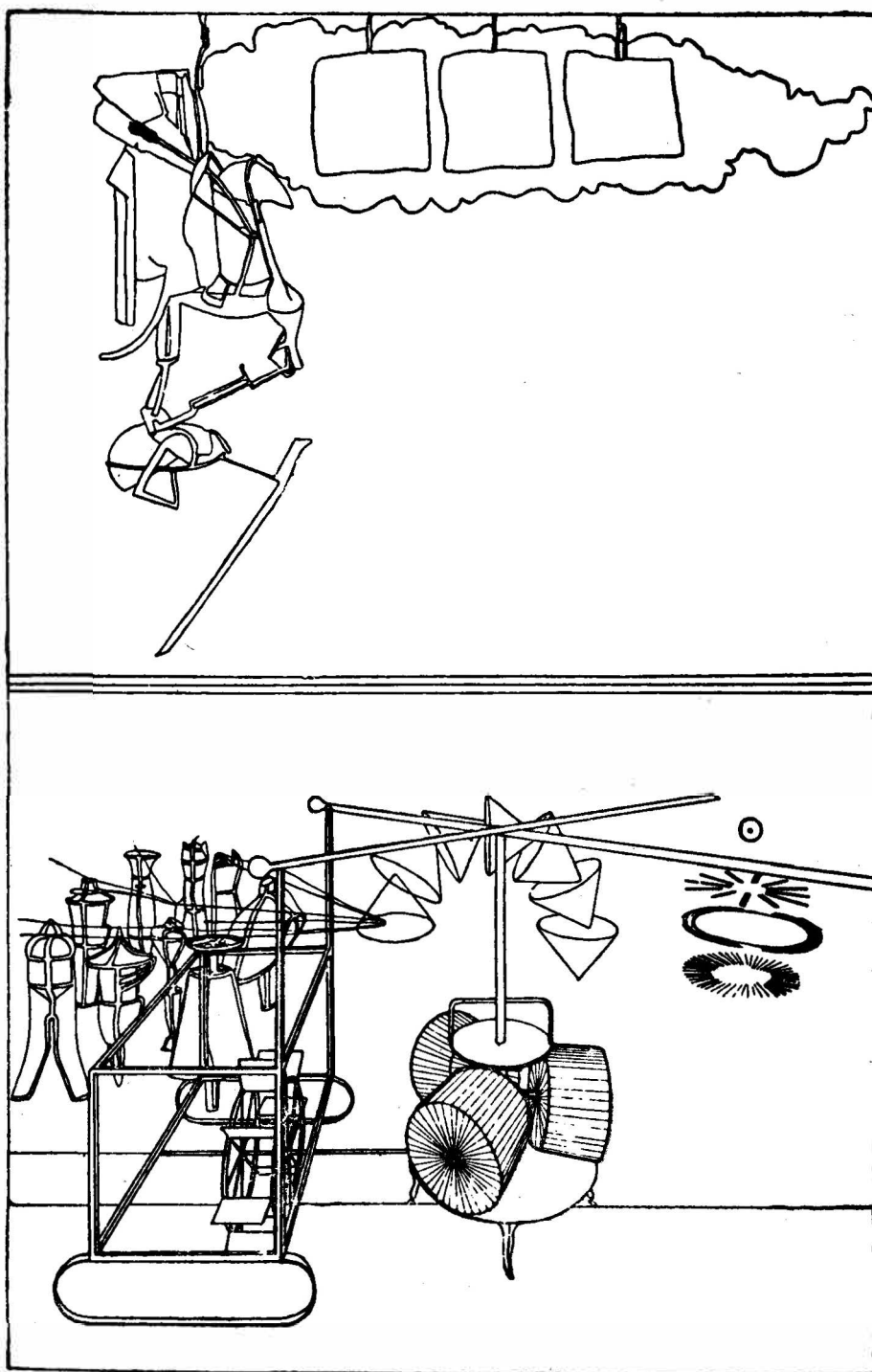
Chez Duchamp, il apparaît une remarquable antinomie réitérée sous deux formes : à la notion de commandement qui, d'en haut, anime la machine, s'oppose le fait qu'il vient du squelette et de la dépouille de la mariée, de même qu'en bas les figurines militaires ou simili-militaires insistent sur la notion de commandement, mais pour le pétrifier et pour le nier comme en témoigne leur appellation de cimetièrre des uniformes et livrées.

Le conte de Kafka contient la même antinomie doublement réitérée en haut et en bas : les feuillets qui commandent la marche du dessinateur sont l'œuvre de l'ancien commandant, mais celui-ci est mort et repose dans le tombeau que visitera le voyageur avant de partir. D'autre part, le soldat condamné l'avait été pour motif de révolte contre son supérieur, il avait nié effectivement l'autorité. Il échappe au supplice, ce qui signifie la défaite définitive des pouvoirs de commandement, d'autant plus que l'officier, qui est l'exécuteur des hautes œuvres, se substitue au condamné et rejoint dans la mort l'ancien commandant. La machine elle-même est détruite par son fonctionnement aberrant dans cette ultime exécution. Désormais ne règne plus que le nouveau commandant, ennemi des traditions et de la machine à torturer. Nous sommes donc bien en présence ici encore d'un véritable cimetièrre des uniformes et livrées. Par un geste symbolique entre tous, l'officier a jeté son uniforme dans la fosse.

A côté des moules mâlic on aperçoit le chariot qui, d'après une note de Duchamp, est censé aller et venir dans une gouttière. Impossible de ne pas songer immédiatement au mouvement de va-et-vient de la herse et du lit chez Kafka. Les longues tiges des ciseaux que le chariot actionne ne sont pas non plus dépourvues d'une inquiétante analogie avec les aiguilles perforantes que manœuvre la herse. A côté, les tamis liquéfient le gaz, tandis que les petites aiguilles font ruisseler de l'eau. Le nom de la broyeuse de chocolat, elle-même, malgré sa feinte puérilité, n'est pas sans faire penser à l'effet terrifiant de la herse sur la chair humaine.

On ne manquera pas d'observer ici qu'il existe un décalage des emplacements respectifs entre ces rouages similaires ; le chariot, les ciseaux, la broyeuse sont placés plus bas que la herse. Ce n'est cependant pas une raison suffisante pour récuser leurs ressemblances précises, d'autant qu'ils remplissent la même fonction intermédiaire dans le fonctionnement d'ensemble des deux machines.

Nous en arrivons alors à la partie située en bas, à droite, en regardant le « Grand Verre » de Duchamp et nous trouvons, à côté de l'endroit où s'ouvrent les ciseaux, la région de l'éclaboussure. Car les moules mâlic sont creux et contiennent du



7 La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (le « Grand Verre » de Duchamp, 1912-1923). De même qu'une ombre à deux dimensions est projetée par un objet à trois dimensions, de même un objet à trois dimensions « est une projection d'une chose à quatre dimensions que nous ne voyons pas... ».

« C'est là-dessus que j'ai basé la Mariée dans le « Grand Verre » comme étant une projection d'un objet à quatre dimensions », déclare Duchamp à Pierre Cabanne (entretiens avec Marcel Duchamp, p. 68, Belfond) à propos de Pawlowski. Ainsi le « Grand Verre » est un instrument d'optique mentale où les readymades se métamorphosent en projection d'un spectacle jamais vu. Ce qui peut apparaître comme « bricolage » pour un ethnographe ou comme « schizophrénie » pour un psychiatre, est au contraire une exploration de l'inconnu, un nouveau degré d'apprentissage de la conscience dans sa lutte contre sa propre aliénation.

couper les herbes. Mais le pendu et les faux sont mentalement reliés et articulés par la volonté du capitaine Kidd, puisque c'est le point de chute du pendu qui détermine le décalage, l'emplacement du trésor et la mise en marche des faux. Allons plus loin. Le vrai paradoxe est que le scarabée pendu ne bouge pas ou fasse semblant de ne pas bouger, car c'est lui qui tient, sans doute possible, le rôle du *pendule des sourciers* dans la recherche des trésors. Normalement immobile, ce pendule s'agite de plus en plus à l'approche du trésor. Ici, pour une raison particulière, le pendule ne bouge pas, mais c'est lui qui *transmet son énergie* au mouvement des faux. Que celles-ci soient mues par la main n'est pas une difficulté puisque la « force » qui meut un « pendule » de sourcier est justement transmise par la main de celui-ci.

Le Scarabée d'Or contient donc pour le moins un simulacre de machine constitué par le fil vertical du scarabée et le mouvement des faux, ce qui correspond exactement au pendule et au croissant à l'intérieur de la geôle décrite dans *Le Puits et le Pendule*.

Il est vrai que cette geôle est une machine beaucoup plus réaliste et plus perfectionnée, puisqu'elle est formée par un *caisson métallique à géométrie variable* dont les manœuvres, y compris celles du pendule, sont beaucoup plus compliquées et impliquent toute une machinerie dans la coulisse. Mais si la machine du *Scarabée d'Or* reste élémentaire, elle n'en est pas moins une machine, au sens pataphysique du terme.

Ces deux machines sont-elles réellement célibataires ? A première vue, on ne remarque aucune présence féminine. La grande place tenue par les femmes mourantes et les amours impossibles dans la vie et les récits d'Edgar Poe suffit-elle à y suppléer ? Peut-on généraliser ainsi à ces deux machines l'interprétation de la herse, de la hie et du pendu femelle du « *Grand Verre* » ? Ce n'est évidemment pas exclu, mais un doute reste possible et pose un problème capital.

II

**Dioptrique
mentale
des machines
célibataires**

Dioptrique étude de la réfraction et des autres phénomènes optiques produits par la lumière quand elle passe à travers des milieux de densité différente.

Le groupe de transformation des machines célibataires.

« Vous voyez le chasseur, cherchez le chien caché dans le paysage. » C'était le genre de légende qu'on trouvait sous certains *dessins-devinettes*. Le regard était alerté. Mais comment identifier le dessin du chien dissimulé dans les replis graphiques d'un rocher, sous les pieds du chasseur, ou tout aussi bien en l'air dans les interférences d'un chêne et d'un nuage ?

Il fallait s'exercer à détecter quelques anomalies révélatrices dans le dessin, puis découper mentalement les contours du chien, afin de le visualiser dans le paysage.

Les machines célibataires étant pareillement immergées à fleur d'eau dans certaines œuvres, nous avons dû procéder de la même manière, pour les visualiser.

Etant donné la complexité croissante du paysage mental dans lequel se découpe la série des machines célibataires, il importe de se demander si notre optique et notre visualisation sont correctes, et, de plus, s'il serait possible de les développer davantage pour ouvrir d'autres perspectives dans le paysage mental.

Une telle entreprise postule la possibilité de passer d'une exploration pragmatique à une analyse scientifique des données. Par quel moyen ?

Reprenons d'abord le terme clef inventé par Duchamp : la machine célibataire.

A son premier niveau, celui qui résulte de la Boîte Verte, elle ne désigne que la solitude mécanique d'un seul élément humain (masculin ou féminin). C'est la *machine célibataire simple, ou élémentaire*.

Au second niveau que montre la construction du « Grand Verre », elle est composée de deux éléments humains complémentaires (masculin et féminin) en deux solitudes mécaniques jumelées. C'est la *machine célibataire au second degré*.

Les deux ensembles fondamentaux.

Ces notions permettent-elles l'application directe d'un langage mathématique tel que celui de Cantor, fondateur de la célèbre théorie des ensembles ?

D'après Cantor, on peut définir un *ensemble* comme un groupement, en un seul tout, d'objets précis, nettement distingués par notre perception ou notre pensée. Ces objets sont appelés les *éléments* de l'ensemble.

Rappelons quelques exemples : les joueurs d'une équipe sont les éléments du même ensemble. Si certains joueurs sont à la fois



12 Ixion, roi de Thessalie, désirait Héra, l'épouse de Zeus. Dans son irritation, le dieu (ou la déesse elle-même) tendit un piège au roi, en fabriquant une nuée artificielle qui avait toutes les apparences d'Héra et l'envoya chez Ixion.

Le roi satisfît bientôt ses désirs avec la fausse Héra.

Zeus précipita le malheureux Ixion dans les enfers, en le condamnant à tourner sans cesse, attaché sur une roue brûlante ou enflammée.

Comme on le voit, dans le récit de la mythologie, la faute et le châtement sont discontinus et sont mutuellement conditionnés par une conception judiciaire de la morale.

Au contraire, dans les machines célibataires, l'assouvissement du désir sexuel hors de l'amour mutuel déclenche l'inassouvissement torturant du désir de l'amour, dans la mécanique immanente de l'être humain.

C'est d'ailleurs ce qu'on peut voir dans cette gravure de Bernard Picart (XVIIIe siècle) où Ixion tourne sur la roue, pendant que le feu et la fumée ravivent sans cesse l'ardeur de ses désirs et le souvenir de la Nuée trompeuse. De ce « complexe d'Ixion » naîtront, bien après la fausse Héra, la Biondetta du Diable amoureux de Cazotte, la Mathilde du Moine de Lewis, et combien d'autres « Eves futures »...

inscrits à l'équipe de football et à l'équipe de natation, ils forment l'intersection de ces deux ensembles. Dans un zoo l'ensemble zèbre peut compter dix éléments (dix zèbres), tandis que l'ensemble éléphant peut ne compter qu'un seul élément (un unique éléphant).

A première vue l'application d'un tel système aux machines célibataires semblerait impossible étant donné la complexité et l'enchevêtrement de personnes et de machines qu'on y aperçoit.

Mais, une fois de plus, sous son apparent délire, le langage de Duchamp se révèle d'une précision qui lève la difficulté.

En appliquant au panneau inférieur du « Grand Verre » le terme de machine célibataire, *il ramène à l'unité* le pluralisme des célibataires (mâles) et des machines qui les représentent. Il les réduit à l'état de *fractions* ou de *dédouplements* de l'unité qu'ils expriment mais qui ne cesse pas de les englober.

Le terme de machine célibataire rassemble en un seul tout deux objets bien distincts : l'être humain et la mécanique.

La machine célibataire la plus élémentaire est donc nécessairement constituée par l'*intersection* de deux ensembles, un *ensemble anthropologique* (A) comprenant un seul élément sexuel, masculin ou féminin (Ah ou Af) et un ensemble mécanique (M) comprenant un élément mécanique de genre aléatoire : masculin, féminin ou neutre (Mh', Mf' ou Mn).

A titre d'exemple ce sont les problèmes qui se posent pour l'interprétation de la geôle du condamné de l'Inquisition, du lit-paratonnerre de Djimé, et même de la machine de la Colonie, du moins si l'on s'en tient aux apparences immédiates.

Venons-en maintenant à la *machine célibataire globale*, comme celle du « Grand Verre ». Elle est plus complexe, mais elle ne fait que développer ce que nous venons de voir. Elle est nécessairement composée par l'*intersection de deux ensembles*.

1) *L'ensemble anthropologique* (A) comprenant deux éléments sexuels, masculin et féminin (Ah et Af).

2) *L'ensemble mécanique* (M) comprenant deux éléments correspondants aux deux précédents, sous forme de simulations mécaniques (Mh' et Mf').

En termes mathématiques, on dit que ces deux ensembles sont *cardinaux*, autrement dit égaux en nombre d'éléments : deux dans chaque ensemble, et *équivalents*, c'est-à-dire qu'à chaque élément de A correspond un élément de M et un seul.

Toutes les machines célibataires développées sur le même modèle que le « Grand Verre » doivent donc avoir la même structure abstraite parfaitement symétrique.

Nous présentons ci-après les résultats de nos analyses préalables, pour treize machines célibataires développées, sous la forme d'un tableau récapitulatif.

Le « Grand Verre ».	<i>La Mariée</i> Pendule à saccades (Horloge). <i>Les célibataires.</i> Chariot - Moulin - Broyeuse.
Chambre de Grégoire	<i>Dame toute en fourrure</i> Rotative d'imprimerie - Horloge. <i>Grégoire Samsa.</i> Automatismes entomologiques - Réveil - Train.
Colonie pénitentiaire	<i>La forme humaine de la herse</i> Le dessinateur programmé <i>Le condamné à mort</i> Le lit automécanique
Le diamant aquarium	<i>Faustine</i> Chat à cornet électrisant. <i>Danton</i> Tête coupée à mouvements automatiques.
Louise et l'îlote	<i>Louise Montalescot</i> Appareil pulmonaire - Pie dressée. <i>L'îlote</i> Mannequin sur chariot à va-et-vient.
La hie	<i>Christel</i> Aérostat programmé « demoiselle » à griffes. <i>Le reître</i> Mosaique en dents arrachées.
Le phare de Fogar	<i>Neddou</i> Image photochimique sur le dais végétal. <i>Fogar</i> Automatisme somnambulique.
La marquise de Darriand	<i>Nina</i> Image sur écran - Electrisée par poisson-torpille. <i>Seil-Kor</i> Automatisme psychopathologique et hypnotique

**Course des
Dix Mille Milles**

Ellen
transportée dans le train.
Surmâle
pédale en bicyclette.

**La Machine
amoureuse**

Ellen
dédoublée en magnéto.
Surmâle
lié sur un fauteuil à électrodes.

Le lit-bateau-crible

Visité
Homard - Boîte automobile de
conserves.
Faustroll
Boîte de Corned-beef - Tic-tac de sa
montre - Termès.

**Le Château
des Carpathes**

La Stilla
Image optique des machineries.
Gortz.
Château électrique - Machine infernale.

**L'île
de Morel**

Faustine
Cinéma total - Usine électrique.
Le fugitif
S'enregistre lui-même auprès de
Faustine

Bien entendu, le tableau qui précède n'est pas un catalogue, mais seulement une collection d'échantillons. D'autre part, la solution des problèmes de classement entre la première et la seconde série n'est pas encore évidente.

Mais si l'application pratique est difficile pour les cas ambigus ou marginaux, le *principe d'identification* des machines célibataires nous paraît catégorique à la lumière du langage mathématique.

Toute machine célibataire se définit comme une *intersection de deux ensembles* (anthropologique et mécanique).

La machine célibataire élémentaire est caractérisée par la présence *d'un élément*, mais *un seul*, dans *chaque ensemble*.

En revanche la machine célibataire du 2^e degré (dont le prototype est le « Grand Verre ») contient dans chaque ensemble (anthropologique et mécanique) *deux sous-ensembles* sexuellement différenciés (masculin et féminin) contenant chacun *un élément* (et un seul), ce qui nous donne en tout les quatre éléments Ah, Af, Mh' et Mf'.

Qu'ils soient plus ou moins riches en sous-ensembles et en nombre d'éléments, ce sont toujours les deux ensembles anthropologiques et mécaniques qui demeurent les *bases fixes et permanentes* des machines célibataires et, par conséquent, le critère de leur identification.

Ce sont aussi les *deux pôles* entre lesquels jaillit l'intense lumière des images qui figurent les machines célibataires, selon les lois de Reverdy et de Max Ernst.

L'image poétique, écrivait le premier en 1918, naît du rapprochement de deux réalités distantes. Plus ce rapport est lointain et juste, plus l'image aura de puissance émotive et de réalité poétique.

Quant au *collage* d'images qu'il avait inventé en 1919 à Cologne, Max Ernst le définit à la fois comme « rencontre fortuite » et comme « *accouplement de deux réalités en apparence inaccouplables sur un plan qui en apparence ne leur convient pas* ». (Max Ernst, *Cahiers d'Art*).

Ces deux lois fondamentales pour la topologie mentale nous permettent de comprendre pourquoi la rencontre fortuite des deux ensembles anthropologique et mécanique n'est pas un simple point de repère statique, c'est la mise en place d'une *machine mentale* dont la puissance énergétique créatrice d'images est fonction des rapports lointains et justes entre les deux pôles.

Mais comment dresser le tableau de ces images apparemment délirantes ?

L'invariant et les variables.

En réalité le monde des machines célibataires n'a rien d'incohérent. Chacune d'elles possède sa cohérence propre, et toutes ensembles ont une cohérence commune.

Chacune de ces machines se découpe dans un *paysage mental* particulier, mais la série de ces paysages forme une collection tout aussi comparable que la série des châteaux qui se dressent le long d'une rivière.

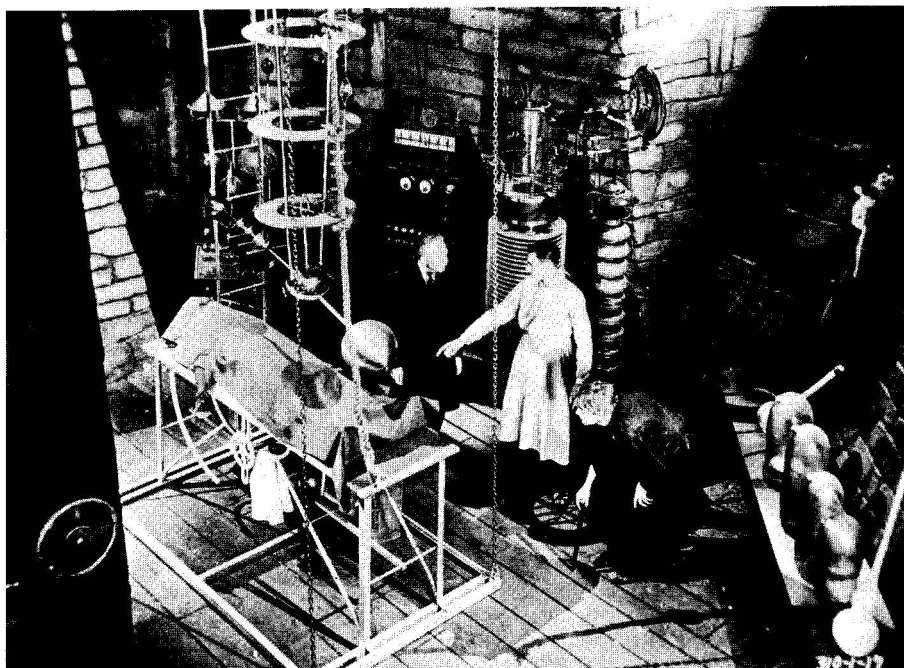
La première structure de ce paysage mental général, c'est la structure spatiale du paysage physique dont les éléments naturels (terre, eau, air, feu) s'étagent en ordre ascendant, ici comme partout. On y remarque d'ailleurs certaines insistances assez caractéristiques sur les souterrains, la poussière, les systèmes hydrauliques, l'air raréfié en bas, les courants d'air en haut, l'électricité et les astres.

La structure temporelle n'est pas moins reconnaissable avec les horloges obsédantes, les figures du père et des Anciens Temps. A l'origine se dresse la figure du Temps porteur de la faux, image

de Saturne-Kronos qui dévore ses enfants et Chronos dieu du Temps qui fauche toutes les vies humaines.

Au milieu de ce cosmos, on voit se déclencher sur le protagoniste les formidables puissances des automatismes à tous les niveaux : automatismes sociaux (commandements militaires, condamnations pénales, techniques des ingénieurs), ceux des machines (train, bicyclette, roue à aubes, rotative d'imprimerie, lit automécanique...), ceux de la physiologie animale (insectes, oiseaux, poissons) et de la psychophysiologie humaine (psychopathologie, hypnose, électricité, somnambulisme, érotisme...)

La mort elle-même devient mécanique par les modes d'exécution, en attendant le sort mécanique d'outre-tombe, dans les palais de verre et les néo-barques des enfers dans un monde limitrophe.



13 Selon Mary Shelley, quand « Frankenstein » est né dans le laboratoire du Dr. Frankenstein, il faisait nuit noire à la fenêtre où la pluie battait les vitres et la bougie était près de s'éteindre dans le laboratoire. Le docteur éprouvant une anxiété proche de l'agonie réunit les instruments propres à « faire passer l'étincelle de vie dans la créature inerte... ».

Ces instruments ne sont pas précisés, mais on sait que le récit est daté de 1817, que le docteur est fasciné par la grenouille de Galvani, la chute de la foudre et les lois de l'électricité. Il n'est donc pas difficile de comprendre que l'étincelle de vie est électrique et que le docteur a galvaniquement déclenché les mouvements convulsifs du monstre, sa difficile respiration et l'ouverture de son œil jaune.

Le laboratoire tel qu'on le voit ici, selon le film de James Whale (1931), a bénéficié de nombreux progrès scientifiques, mais il reste dans le prolongement logique de l'idée initiale.

Observons que cette machine, qui part du cimetière et de la table de dissection pour aboutir à la vie, fonctionne à l'envers de celle de Maldoror. Elle n'est pas moins célibataire.

En attendant, deux autres filières d'images s'ajoutent à la trame des machines célibataires :

— Sur le plan auditif, le son des fanfares qui escortent les supplices des Anciens Temps (à Ejur et dans la Colonie) et dont on retrouve l'écho dans la trompette de la Course, voire dans l' « enfant-phare » de la Boîte Verte. Les temps modernes y substituent le tic-tac des montres et les sonneries des horloges qui marquent les heures d'agonie.

— Ensuite, sur le plan optique, le verre qui tient toute la place dans le « Grand Verre » et dans le kaléidoscope, se localise dans le herse de la Colonie, les vitres du train d'Ellen, se disperse entre les vitres et le sous-verre chez Grégoire, atteint son maximum d'étrangeté dans le salon-aquarium de Morel, et le zénith de la splendeur dans l'appareil optique de la Stilla, le diamant-aquarium, rempli d'aqua-micans, de Faustine, et dans l'île de la néréide. Ailleurs il semble parfois disparaître, mais ce qui ne disparaît nulle part ce sont les *témoins oculistes*.

Sur ce fond solidement construit de fils entrecroisés, on peut d'ailleurs pousser plus loin que nous ne l'avions fait tout à l'heure, l'analyse de l'*image centrale*, qui s'appuie sur les deux ensembles.

Les deux partenaires sexuels ne sont pas seuls en présence. Dans beaucoup de cas, on voit se profiler au-dessus d'eux le « maître d'œuvre ».

Faustine se joue de la tête de Danton et la « demoiselle » se contente d'exécuter le reître en mosaïque de dents. Mais c'est Canterel qui permet à Faustine de respirer et c'est lui qui crée la « demoiselle ».

La Faustine insulaire et fantomatique domine sentimentalement le fugitif et même Morel, mais c'est Morel qui a enregistré et créé le fantôme parfait de sa Faustine.

La Stilla fascine Gortz et Télék, mais c'est le froid Orfanik qui l'enregistre et la projette.

Hadaly conduit Lord Ewald jusqu'au naufrage d'où il n'est sauvé que ligoté et par miracle, mais Hadaly est l'œuvre d'Edison.

Ellen est l'*alter ego* de la dynamo « amoureuse » qui foudroie le Surmâle, mais c'est l'ingénieur Arthur Gough (d'accord avec l'ingénieur Elson, père d'Ellen) qui a construit la dynamo.

La forme humaine en verre de la herse n'a ni tête ni sexe précisé, mais elle tient la même place que la dame toute en fourrure et sous verre qui domine impassible le supplice de Grégoire. Mais cette dernière est l'œuvre d'une rotative d'imprimerie (dont on ne connaît pas l'ingénieur), alors que la première (la herse) est l'œuvre de l'ancien commandant et ingénieur qui a construit toute la machine de la Colonie.



14) Afin de se rendre invisible, Griffin a d'abord absorbé des drogues qui décolorent le sang. Après quoi, il a mis sa machine en marche. Elle est composée par un moteur à gaz, deux dynamos et un « projecteur » qui rend transparent puis invisible, en supprimant toute propriété dioptrique de réflexion et de réfraction.

Maintenant placé devant sa machine l'inventeur est devenu le patient.

« Ce fut tout à fait horrible. J'avais compté sans la souffrance. Nuit d'agonie déchirante, de nausées, de défaillances. Je claquais des dents quoique ma peau fût en feu. et j'étais là gisant comme un cadavre...

« Je n'oublierai jamais le lever du jour et l'horreur éprouvée en voyant mes mains devenues comme en verre dépoli...

« Mes membres devinrent vitreux, les os et les artères s'évanouirent, disparurent, les petits nerfs blancs passèrent les derniers... J'étais faible et affamé. »

Par sa géniale machine, Griffin s'est exclu de l'espèce humaine. Il s'est rendu encore plus célibataire que Frankenstein et Maldoror. Le pire pour Griffin serait d'aimer une femme semblable à lui.

Dans la logique de cette série, on peut donc penser que dans la géôle de l'Inquisition, il n'y a pas plus de contradiction à reconnaître une signification lunaire et féminine au croissant du pendule, tandis que la construction de la machine n'en est pas moins l'œuvre des « Pères » et en fin de compte du Vieillard, dieu du Temps, de la faux et des horloges.

Si obsédante que soit cette figuration centrale, il n'est pas encore démontré qu'elle soit commune à toutes les machines célibataires. Elle est d'ailleurs chaque fois traduite de façon originale, par d'incessants développements de figures variables qui s'enchevêtrent sur la base des éléments fixes.

Comment dépasser cette opposition entre identité et multiplicité, permanence et variations ? Et surtout comment poser un tel problème ?

En fait, il y a plus de cent ans (en 1839) que Feuerbach avait découvert la nature de pareils problèmes, de la façon la plus imprévue, à propos de la logique et de Hegel

« Ce qu'on a coutume d'appeler notre pensée, n'est, en expressions intelligibles pour nous, que la traduction d'un auteur étranger, plus ou moins inconnu, difficile à comprendre, qui agit en nous d'une manière instinctive ; et c'est seulement dans cette traduction, et non dans l'original, que sont valables les prétendues formes logiques ; c'est pourquoi elles n'appartiennent pas à l'optique, mais à la *dioptrique* de l'esprit — domaine qui, il est vrai, est encore inconnu. » (*Critique de la philosophie de Hegel. Manifestes philosophiques*, trad. Althusser, P.U.F. p. 25).

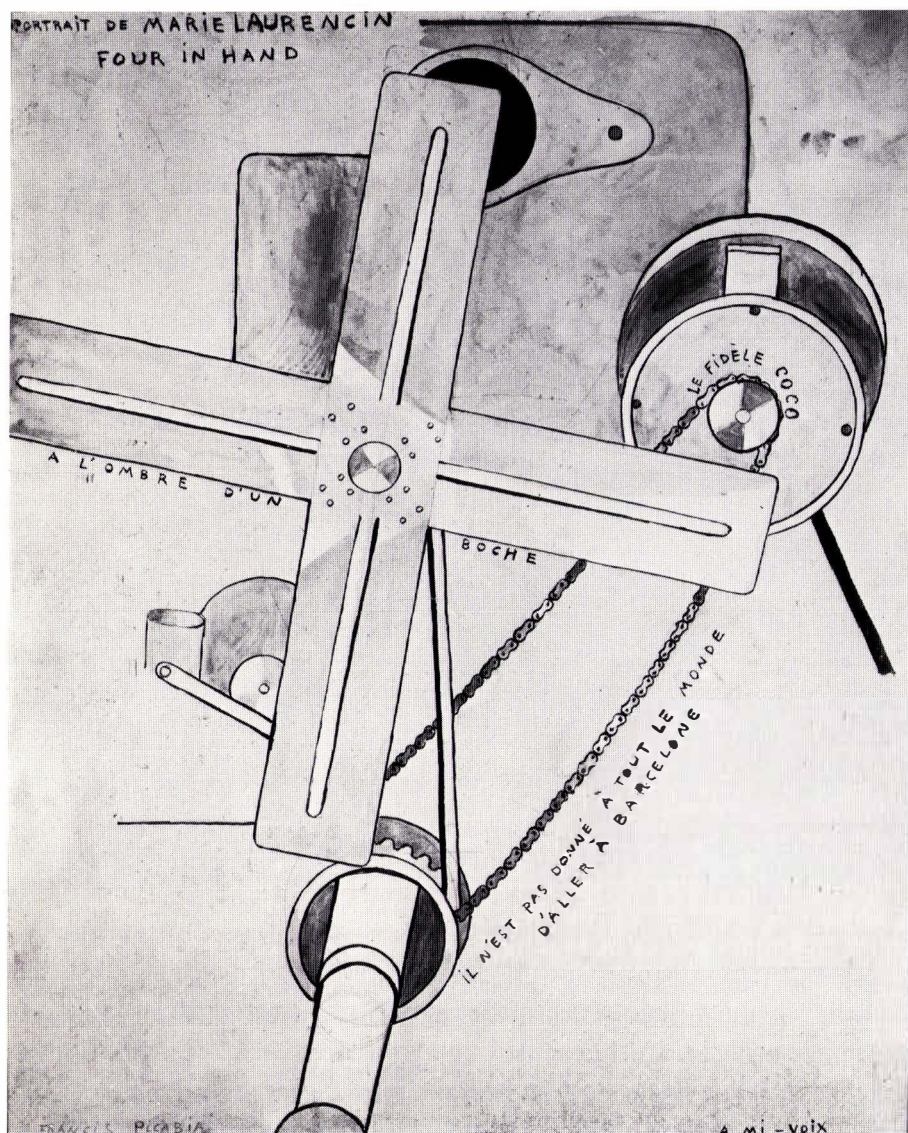
Qu'il s'agisse de « formes logiques » ou de fictions poétiques, ce sont toujours des expressions de « notre pensée » et les remarques de Feuerbach s'y appliquent aussi bien. Il n'est nullement nécessaire, bien entendu, d'ajouter quelque signification fabuleuse à la première remarque de Feuerbach. Elle exprime le fait que pour des causes inconnues (qui tiennent probablement à notre stade actuel d'évolution) nous n'avons pas conscience des sources de notre pensée pas plus que de celles de notre conscience. Cette même remarque converge très exactement avec les déclarations de Duchamp dans *Le Processus créatif* (cf. *infra*) et elle s'applique tout à fait à point au problème fondamental de la genèse « submentale » des machines célibataires.

Quant à la *dioptrique* physique, on sait qu'elle concerne la *réfraction* de la lumière quand elle traverse des milieux de densité différente, tels que l'air, l'eau, l'œil, le verre et le vide : il se produit chaque fois des phénomènes de *déplacement* et de transformation des images physiques.

Parler de *dioptrique mentale*, n'est pas une vague comparaison, c'est le problème général de *toute pensée mythique* (y

compris les pseudo-rationalismes) et c'est le problème même que nous sommes en train d'examiner au sujet des machines célibataires.

La série des machines célibataires apparaît comme une succession de plans translucides qui ont chacun leur indice particulier de réfraction mentale. La lumière du même mythe les traverse en opérant tout au long une série de métamorphoses.

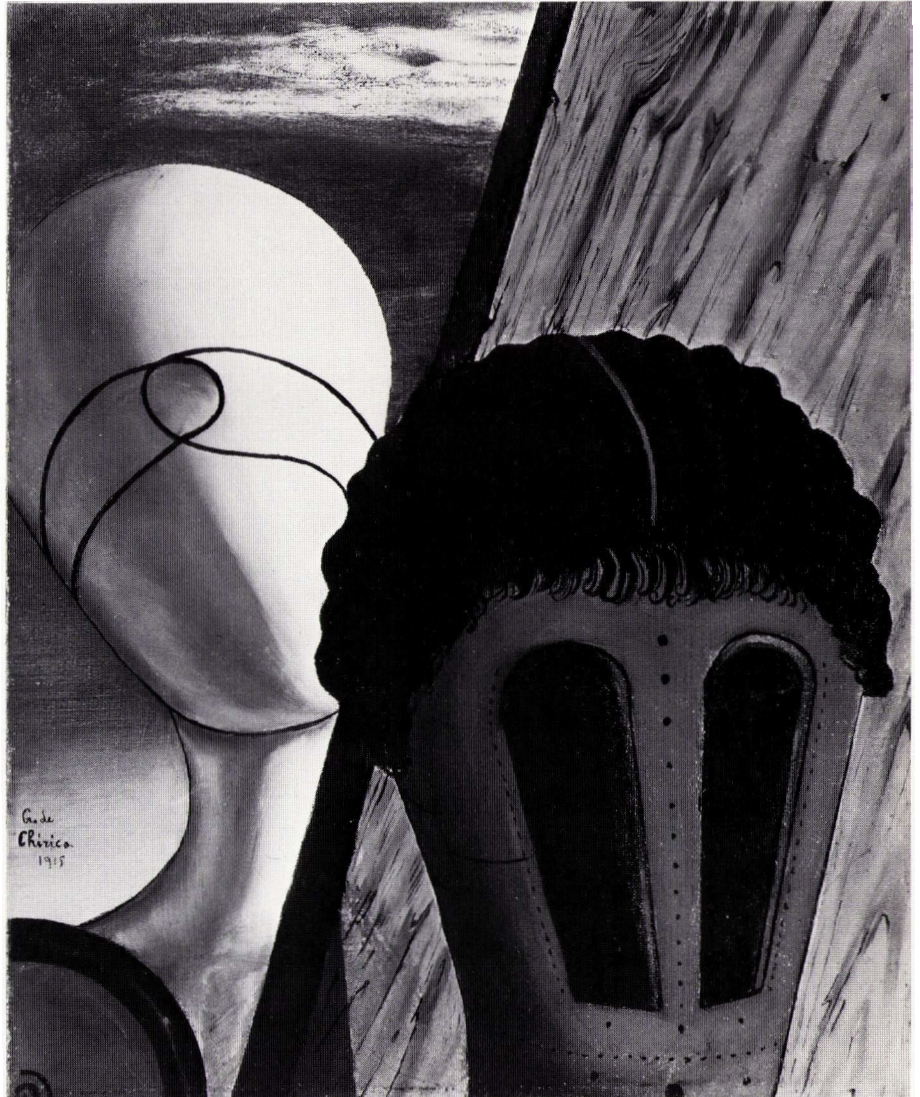


15 Ce ventilateur, qui est le contraire d'un mobile, est aussi le Portrait de Marie Laurencin (1917) par Picabia.

D'après Gabrielle Buffet, femme de Picabia, ce portrait signifiait poétiquement pour le peintre que la présence de Marie Laurencin apportait un souffle d'air frais. Soit. Il n'en est pas moins évident que le merveilleux peintre de Parade amoureuse a réservé la plus dure de ses images mécaniques à l'exquise créatrice d'une peinture enchantée. L'opposition est radicale et c'est elle qu'il faut percevoir dans sa distance maximum, la plus lointaine et la plus juste, selon la loi de Reverdy.

Ni portrait ni simple nature morte, cette peinture est un masque, qui ne s'inspire plus des anciens règnes de la Nature, mais du seul règne mécanique.

Pour comprendre la logique de cette série de métamorphoses, il faut cesser de se représenter chacun de ses avatars comme un tout isolé. De même que pour obtenir l'image télévisée il a fallu ramener chaque visage humain à des séries de points, de même ici, il nous faut résoudre chaque figuration célibataire, l'une après l'autre, en autant de filières d'images particulières que nous avons pu en découvrir, depuis le rapprochement entre



16 A partir de 1910-1911, la série des « tableaux métaphysiques » de Chirico fait apparaître d'immenses places désertes italiennes où de rares et minuscules humains rôdent au pied d'un labyrinthe d'arcades et de tours, sous l'obsédante horloge des gares, tandis que de gigantesques mannequins, colosses inéluctablement célibataires, dominent les perspectives monumentales. Ici tout est peint comme un décor de théâtre, et c'est vrai, car le mannequin est l'acteur automate stoppé d'une tragédie antique et actuelle, comme dans le théâtre de Jarry, Apollinaire, Roussel et celui de Vitrac, Genet, Ionesco, Pinter.

Brusquement surgies en gros plan, entre les portants du décor. Les Deux Sœurs (1915) sont les grands masques des mannequins, les sœurs des masques dans les tragédies gréco-romaines et dans les mystères africains, ce sont les masques remplis des énigmes et oracles de notre civilisation moderne.



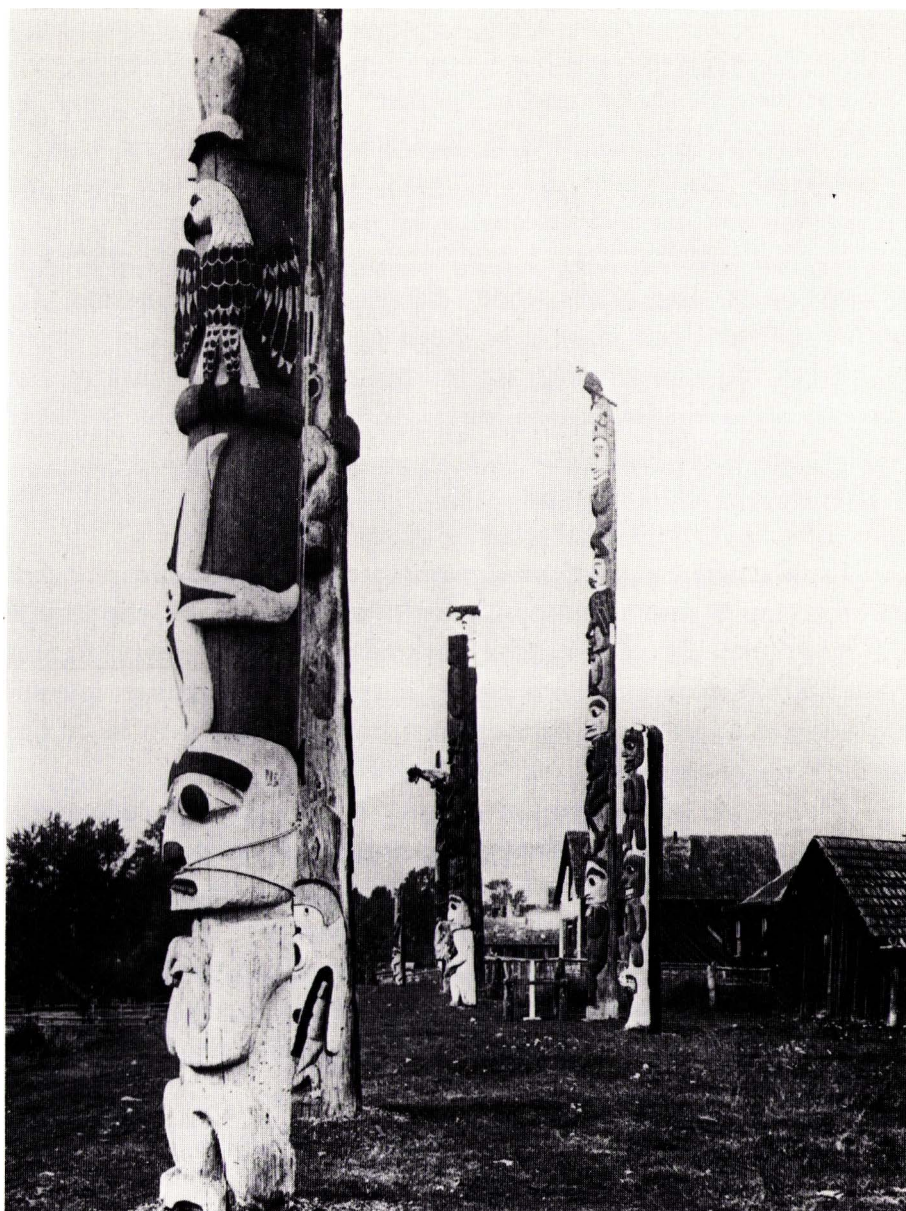
17 *L'influence de l'art nègre est évidente chez Picasso, avec Les Demoiselles d'Avignon (1907) et Les Grandes Têtes en fer forgé (1929-1930).*

L'un des masques des Deux Sœurs ressemble étrangement à ce Masque d'Antilope chez les Dogon (Mali). Quel que soit le jeu du hasard et des influences, cette coïncidence est révélatrice.

Quand Picasso et les cubistes s'inspirent de l'art nègre, c'est pour renouveler l'art blanc en captant des formes nègres.

Les grands machinistes de la même époque ont fait exactement le contraire. Dans les Impressions d'Afrique (1910) de Roussel, ce sont les Blancs qui apportent leur contribution en mécanique et en mythologie au développement de l'art nègre et de la fête nègre. La statue roulante de l'ilotte assassiné apparaîtra comme la folie de l'insolite à Duchamp. Les Deux Sœurs de Chirico participent aussi au monde primitif rayonnant de « présages ».

Quant aux machines de Duchamp et de Picabia, elles ne ressemblent plus en rien aux masques nègres, ce sont des masques blancs.



18 Le mot totem, d'origine algonkine, signifie une idée de parenté. Les mâts totémiques sont des espèces d'arbres généalogiques de la parenté humaine et animale, réelle et mythique. Ceux que l'on voit ici viennent des kitwanga (Giktsan) en Colombie britannique. On peut d'ailleurs aller voir un mât totémique à Paris, devant l'entrée du Musée d'Ethnographie, place du Trocadéro.

Aussi est-il tout à fait remarquable que le « Grand Verre » de Duchamp ne soit pas fait pour être plaqué contre un mur, comme un tableau, mais pour être érigé au centre d'un espace, comme un mât totémique, ce qui a été réalisé au musée de Philadelphie.

En tant que (machine) célibataire, le « Grand Verre » apparaît alors comme un totem anti-totem puisqu'il est la négation de la procréation et par conséquent de la généalogie humaine.

Inversement, en tant que machine (célibataire), c'est un véritable totem, de notre monde, car il affiche l'identité ou la parenté de l'homme, non plus avec l'animal ou le végétal, mais avec la machine. L'homme est de la famille des readymades.

A la frontière entre EREWHON le pays anti-machiniste de l'utopie australienne de Butler et NOW-HERE, notre monde, soumis à l'empire des machines, se dresse la Mariée de Duchamp, menhir de verre, chargé de cryptogrammes, stèle de l'humour objectif.



19 *Enfouies sous la terre du champ de blé, les fondations de l'antique villa romaine sont absolument invisibles au-dessus du sol.*

Après dix-huit siècles, cependant, la présence de ces ruines souterraines ne cesse pas d'être une anomalie qui perturbe d'abord l'irrigation et ensuite le développement de la végétation.

Pour un piéton, ces anomalies végétales ne sont perçues que comme des éléments isolés et dispersés.

Seule la perspective verticale peut faire apparaître ces données dans leur totalité comme les éléments d'un seul ensemble clairement structuré !

Ce que nos yeux voient sur cette photographie n'est que le plan d'ensemble des anomalies végétales visibles au-dessus du sol. Mais notre esprit les perçoit immédiatement comme le plan d'ensemble de la ville romaine. Et c'est tout à fait juste, car un seul et même plan d'ensemble est l'invariant qui se maintient à travers les groupes de transformation des trois plans : romain, hydraulique et végétal.*

De façon beaucoup plus complexe, c'est par un mécanisme analogue que les invariants mythiques fondamentaux se révèlent à travers les anomalies des groupes de transformation sur tous les plans culturels.

* Photographie prise à Ulbar Frauenthal (Kreis Euskirchen. Allemagne fédérale).

·variations reliant des pictogrammes caractéristiques. On verrait apparaître, du même coup, dans ce graphique général, le groupe des opérations subconscientes (ou submentales) producteur du groupe de transformations des machines célibataires.

Avant de tenter une telle entreprise, il nous faudra évidemment présenter des analyses plus complètes sur les machines déjà examinées et sur celles que nous n'avons pu étudier ici entre autres, celles de Chirico, Picabia, Max Ernst et Dali.

En attendant, nous croyons utile de montrer ce que pourrait être une courbe historique générale.

Essai de courbe historique.

En remontant le XIX^e siècle, nous devons souligner l'importance de certaines œuvres que nous n'avons pu analyser ici.

Dans *La Lettre écarlate* (1850) de Hawthorne, le thème des inscriptions brille de toute sa force tragique au-dessus du pilori de la place du Marché à Boston. *La Lentille de diamant* (1858) de Fitz James O'Brien contient une merveilleuse histoire d'ondine habitant dans une goutte d'eau, vue au microscope. D'autres récits du même conteur renferment aussi d'authentiques machines célibataires. Quant à *Moby Dick* (1851) de Melville, cette chasse à la solitaire Baleine Blanche par le vaisseau du capitaine Achab ne nous paraît pas sans rapports avec le mythe célibataire. Il nous faudra mettre au point la question.

Au début du XIX^e siècle, deux œuvres ont joué un rôle capital. L'une est le *Frankenstein* (1817) de Mary Shelley, dont le monstre, né sur une table de dissection, est un géant artificiel et célibataire. La seconde est *Isabelle d'Égypte* (1822) d'Achim d'Arnim où s'affrontent Cornelius; le petit homme-mandragore né du sperme d'un pendu, et Bella Golem, double fabriqué avec de l'argile et le concours d'un appareil optique. D'Arnim aussi : *Marie Melück Blainville* où il transmue un mannequin en un fascinant automate.

Si nous remontons au XVIII^e siècle, dans la préhistoire des machines célibataires, nous devons examiner de près *Le Diable amoureux* (1772) de Cazotte, à cause de la célèbre Biondetta, et *Les Mystères d'Udolpho* (1784) d'Ann Radcliffe, car ce n'est pas pour rien que Jules Verne les cite dans *Cinq semaines en ballon* pour ne s'en ressouvenir que dans *Le Château des Carpathes*. Avec ses belles captives, ses amours maudites, les étranges mouvements des portraits et des armures qui prennent des allures d'automates, le roman gothique prépare de près le monde moderne des machines célibataires.

Sur une voie adjacente, on doit prêter grande attention à *Séthos* (1728). Ce récit de religion-fiction du curieux abbé Terrasson, raconte en détail une initiation aux mystères d'Isis. Si

sa valeur archéologique est négligeable, ce récit n'en a pas moins exercé une grande influence dans les mythes poétiques et dans les rites maçonniques, comme l'ont bien montré Jean Richer dans son *Gérard de Nerval* (Griffon d'Or) et Jurgis Baltrusaitis dans *La Quête d'Isis* (Olivier Perrin).

Le scénario du trajet initiatique dans *Séthos* est en effet hautement symptomatique. L'initiateur (un *vieux prêtre*) introduit le candidat dans le chemin rituel, souterrain et inconnu. Le candidat reste *seul*, pour subir les épreuves des quatre éléments de la nature : la terre, l'air, l'eau et le feu. Il descend au fond d'un *puits* terrifiant, franchit un seuil marqué d'une menaçante *inscription*, doit passer entre deux bûchers enflammés. *La raréfaction de l'air* est telle que sa lampe s'éteint et qu'il doit la rallumer ensuite. A la lueur des flammes il traverse à la nage un canal souterrain ; un énorme bruit de *chute d'eau* retentit sous les voûtes. Arrivé sur l'autre rive du canal, il se trouve au pied d'une énorme *machine* : un *pont-levis actionné par deux grandes roues*. Le tablier abaissé conduit à une porte d'ivoire. C'est la suprême épreuve. En cherchant comment ouvrir la porte, le candidat se suspend à deux gros anneaux de métal étincelant fixés au linteau. Horreur. Il déclenche ainsi le mouvement de deux roues qui lèvent le tablier sous ses pieds, de sorte qu'il reste *suspendu* dans le vide, au milieu d'un bruit plus fort que « cent machines de fer ou d'airain », pendant que sa lampe achève de s'éteindre.

Va-t-il périr ? Evidemment non. Au-dessus de lui soudain *l'air s'agite avec violence*, la porte d'ivoire s'ouvre à deux battants. La machine était cachée juste sous l'autel d'Isis, Osiris, Hathor, et le candidat entre dans le *Temple*, où il trouve enfin *l'illumination* du jour et la *connaissance des mystères*.

Il suffira d'ajouter que les *témoins oculistes* n'ont cessé d'être présents, car les prêtres initiateurs cachés, ne cessaient d'observer le candidat pendant tout son trajet.

La naïve simplicité du *scénario* de *Séthos* éclaire admirablement les points de repère essentiels des *trajets initiatiques suivis à travers les machines célibataires*. On y reconnaît notamment le rôle capital joué par les quatre éléments de la nature et surtout celui du passage décisif de la phase du supplice à la phase de *l'illumination* et de la *connaissance*. Les déclarations de Kafka sur ce sujet dans la *Colonie* et *La Métamorphose*, si souvent considérées comme absurdes, sont, au contraire, les plus révélatrices et les plus logiques qui soient, dès lors qu'on replace les deux supplices dans la perspective d'épreuves initiatiques. Les véritables tortures rituelles imposées par les chamans sont si terribles qu'elles se rapprochent beaucoup plus de celles de Grégoire et du condamné que de

celles de *Séthos* (cf. Mircea Eliade, *Le chamanisme*, Payot).

Dans la même perspective, on comprendra que les étranges aventures du Surmâle, du condamné de l'Inquisition, de Franz de Télék dans le burg des Carpathes, du fugitif dans l'île de Morel peuvent s'éclairer de la même façon comme des épreuves initiatiques.

On se gardera d'y voir de pures fictions. A travers leur longue ascèse, de grands créateurs comme Duchamp et Kafka ont eux-mêmes suivi réellement le *trajet proprement initiatique* qui les a conduits à pénétrer dans ces régions inexplorées de la conscience humaine dont parlait Feuerbach.

L'ampleur du groupe de transformations des machines célibataires se limite-t-elle à quelques œuvres d'art et de littérature ? Nous ne le pensons pas.

On voit poindre ce problème déjà dans la mythologie grecque avec l'histoire d'Ixion qui abuse du *fantôme artificiel* d'Héra, l'engrosse de la monstrueuse espèce des Centaures et se retrouve lié à une *roue* enflammée qui l'emporte sans fin dans les airs. Jarry dans *Les Minutes de Sable mémorial* et Apollinaire dans le *Roi-Lune* y font allusion expressément. Il y aurait beaucoup à dire sur les rapports avec les figures de l'alchimie et du tarot ; nous les développerons une autre fois.

A l'autre extrémité de l'histoire, à la fin des temps, le mythe des machines célibataires s'élargit au degré d'une puissance cosmique.

C'est ainsi que Fedorov, philosophe visionnaire, évoque l'humanité future mettant fin à la procréation pour entreprendre la résurrection scientifique des morts, à l'échelle planétaire et même astronautique. Sa *Philosophie de l'Œuvre commune* n'a été publiée qu'en 1928, vingt-trois ans après sa mort. (Un des rarissimes articles sur Federov a été publié par Goriély dans *Esprit*, septembre 1961.)

Une autre version grandiose du même mythe a été imaginée par Pawlowski, dans son *Voyage au pays de la quatrième dimension* (1912). En fait c'est un panorama des temps futurs, comme le *Meilleur des Mondes*, mais qui devance et dépasse nettement en audace et en richesse de pensée la grande fresque de Huxley. La terre est entièrement recouverte de villes et de machines. La dictature scientifique règne. Chacun se fait greffer un classeur électrique à la place du cerveau. L'espèce humaine est devenue androgyne, travailleuse et stérile. L'amour humain (suranné) est remplacé par les « joies sociales du *mariage artificiel* dans les ateliers spéciaux de l'Etat chargés des prélèvements nécessaires ». Dans cette vision, l'*intersection* tragique entre l'ensemble anthropologique et l'ensemble mécanique, n'est

plus présentée à l'échelon de la personne individuelle, mais à l'échelon de l'humanité tout entière.

Duchamp a raconté dans ses « Entretiens avec Pierre Cabanne » (*Duchamp*, Belfond) comment à la suite de la lecture d'articles journalistiques de Pawlowski, la « quatrième dimension » avait joué un grand rôle dans la création du « Grand Verre ». Cette indication est restée inaperçue, peut-être à cause d'une coquille, sans doute plutôt à cause des fâcheuses cloisons étanches qui isolent la science-fiction. Dans son *Marcel Duchamp ou le grand fictif* (Ed. Galilée), Jean Clair, au contraire, a très justement attiré l'attention sur cette confidence et développé les rapports entre l'œuvre de Pawlowski et celle de Duchamp. Il ne s'agit donc pas d'un simple détail pour la « petite histoire », mais d'un remarquable caprice de l'humour objectif qui préside à cette « rencontre fortuite », ici comme partout, dans la genèse des machines célibataires. C'est d'ailleurs une des raisons qui en font un *groupe tout à fait autonome parmi les autres machines pataphysiques*.

Sur tous ces problèmes, on pourra trouver des développements complémentaires dans notre longue introduction « Mode d'emploi » à l'Exposition d'Harald Szeemann, publiée avec de nombreux autres articles dans l'album *Junggesellen maschinen. Les machines célibataires* (Alfieri).

Pièces jointes

Quatre lettres de Marcel Duchamp à Michel Carrouges.

210 West 14 th Street
New York City

6 février 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 circonstanciels qui m'ont conduit vers la Mariée.

J'ai donc été émerveillé par le parallélisme évident que vous avez 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 intuitions 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 rétiens 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 venue 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

Style télégraphique
pour correspondance en retard.
210 West 14 th STREET
New York 11, N.Y.

20 septembre 1952

Cher Carrouges,

D'abord je me sens très coupable de ne vous avoir jamais donné signe de vie. Vos lettres et votre étude dans le Mercure m'ont fait très plaisir et je ne pouvais me résoudre à vous expliquer longuement mon appréciation.

Votre dernière lettre heureusement me force à vous écrire rapidement.

Je suis enchanté de l'idée pour la couverture de votre livre — je suppose que vous ferez faire facilement un dessin au trait du verre. — En fait il est mieux que ce soit fait par un « professionnel ».

J'aimerais voir l'effet produit « avant la lettre » si c'était possible — autrement dit j'aimerais recevoir un exemplaire de la couverture si elle est imprimée avant le livre.

J'avais lu trop rapidement le manuscrit que Breton m'avait prêté à Paris il y a 2 ans — mais j'en ai gardé un souvenir très éloquent, confirmé d'ailleurs par l'article du Mercure et j'attends le nouveau livre avec impatience.

Très cordialement à vous, Marcel DUCHAMP

1er décembre 1952

Cher Carrouges,

En hâte.

La reproduction au trait que vous m'envoyez me plaît beaucoup.

J'ai fait 2 remarques

1) une sur le dessin ; enlever 2 petites surfaces qui ne subsistent pas dans le verre actuel.

2) une dans le texte derrière ; ajouter une virgule entre « célibataires » et « même » —.

A bientôt la couverture.

Cordialement à vous, Marcel DUCHAMP

210 West 14 th. Street.
New York

17 octobre 1954

Cher Carrouges,

J'ai l'impression que vous m'avez envoyé les Machines Célibataires à leur parution et, ne les ayant jamais reçues, j'ai dû attendre de les faire venir pour vous en parler.

Entre-temps, j'ai bien reçu les Portes Dauphines par lesquelles j'ai passé pour ce voyage dans un futur inconditionnel.

Je n'ai pas l'intention de vous faire le détail de ma lecture des Machines Célibataires mais je tiens à vous dire à quel point j'ai été pris par les multiples facettes de vos découvertes dans l'analyse des thèmes comparés que vous avez entreprise et certainement réussie.

Breton me dit le gros intérêt suscité par votre livre et son intention d'ouvrir une discussion générale sur les mythes traités dans votre éclairage.

Je lui ai répondu succinctement, n'ayant pas à ma disposition les instruments nécessaires à une vue élaborée de ces questions.

En tout cas, mon cher Carrouges, je fais lire votre livre par un nombre d'amis ici et au musée de Philadelphie où le verre vient d'être mis en place dans la collection Arensberg de façon permanente.

Incidemment du point de vue purement publicitaire, Arcanes pourrait avoir un intérêt commercial à entrer en relations avec le musée de Philadelphie qui vend des livres (d'art en général) dans son enceinte,

*Adresse : Mr FISKE KIMBALL
Philadelphia Museum of Art
Parkway and FAIRMOUNT AVENUE
PHILADELPHIA Pa U.S.A.*

J'espère arriver à Paris au milieu de Novembre et vous verrai si vous êtes là — je resterai jusqu'à fin décembre.

Bien cordialement. Marcel DUCHAMP

Note explicative

La première lettre de Duchamp concerne l'article manuscrit que j'avais écrit en février 1946 sur « La Machine célibataire », à partir d'une vue parallèle du « Grand Verre » de Duchamp et des deux contes de Kafka, *La Métamorphose* et *La Colonie pénitentiaire*.

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

C'est ce même texte qui a été publié, pour la première fois, en article dans *Le Mercure de France* du 1er janvier 1952, grâce à M.S. de Sacy, puis en livre avec d'autres chapitres, dans *Les Machines célibataires* (Ed. Arcanes, 1954). Ce même texte est reproduit dans le présent volume, avec quelques corrections et un supplément de commentaires.

Les seconde et troisième lettres concernent la reproduction du « Grand Verre » et le projet de couverture qui avait été préparé pour l'édition de 1952 (édition zéro) et qui ont été réalisés avec l'édition de 1954.

La quatrième lettre est consécutive à la publication de 1954.

Pour éclairer davantage le problème, il convient de se reporter à une lettre du 4 octobre 1954 adressée à André Breton par Marcel Duchamp et reproduite dans le n° de *Médium* de janvier 1955.

Voici quelques extraits concernant ma méthode d'interprétation.

« Son idée de grouper sous une même appellation les différentes machines à mythe érotique trouve sa justification tout le long du livre : il y a un rapprochement évident entre les intentions des différents auteurs considérés. « Machine célibataire », en ce qui concerne la *Mariée...*, terme décrivant un ensemble d'opérations, n'a pour moi que l'importance d'un titre partiel et descriptif et non pas celle d'un titre à thème intentionnellement mythique. « Dans la Machine Célibataire un désir érotique en action est « ramené » à sa « projection » d'apparence et de caractère machinisés.

« De même la *Mariée* ou le *Pendu femelle* est une « projection » comparable à la projection d'une « entité imaginaire » à 4 dimensions dans notre monde à 3 dimensions (et même dans le cas du verre plat à une re-projection de ces 3 dimensions sur une surface à 2 dimensions).

« A l'aide de la boîte verte, Carrouges a mis à jour le processus sous-jacent avec toute la minutie d'une dissection submentale. Inutile d'ajouter que ses découvertes, si elles forment un ensemble cohérent, ne furent jamais *conscientes* dans mon travail d'élaboration parce que mon inconscient est *muet* comme tous les inconscients ; que cette élaboration portait plus sur la nécessité *consciente* d'introduire l'« hilarité » ou au moins l'humour dans un sujet aussi « sérieux. »

Duchamp précise ensuite sa position personnelle sur la dernière partie de mon interprétation

« La conclusion de Carrouges sur le caractère athée de la « *Mariée* » n'est pas déplaisante, mais je voudrais seulement ajouter qu'en termes de « métaphysique populaire » je n'accepte pas de discuter sur l'existence de Dieu — ce qui veut dire que le terme « athée » (en opposition au mot « croyant ») ne m'intéresse même pas, non plus que le mot croyant, ni l'opposition de leurs sens bien clairs :

« Pour moi il y a autre chose que *oui*, *non* et *indifférent* — c'est par exemple *l'absence d'investigations de ce genre* » (*Marchand du Sel*, p. 162).

La région submentale.

Dans ses lettres, Duchamp apporte deux informations capitales : il n'avait pas conscience du processus sous-jacent de son œuvre et il ignorait complètement l'œuvre de Kafka.

La série de corrélations entre les structures des deux œuvres ne peut donc se fonder aux niveaux de l'histoire objective et de la conscience subjective. Nécessairement, elle ne peut trouver ce fondement qu'à un niveau infra-historique et infra-subjectif, sur le terrain de l'*objectivité « submentale »*.

Ce dernier mot emprunté à Duchamp correspond exactement à la conception qu'il se faisait du rôle de l'*artiste* et qu'il a nettement exprimé dans le texte suivant :

« Selon toutes apparences, écrit-il, l'artiste agit à la façon d'un être médiumnique qui, du labyrinthe par-delà le temps et l'espace, cherche une clairière.

« Si donc nous accordons les attributs d'un médium à l'artiste, nous devons alors lui refuser la faculté d'être pleinement conscient, sur le plan esthétique, de ce qu'il fait ou pourquoi il le fait... » (cf. *Processus créatif*, 1957, dans *Marchand du Sel*).

C'est dans la mesure où il n'est pas pleinement conscient de ce qu'il fait que l'artiste se dépasse lui-même en faisant parler son inconscient le plus profond. C'est par là que, sortant du cadre de son conditionnement individuel, son œuvre peut communiquer, à son insu, avec d'autres œuvres.

Le rôle de la *critique* est nécessairement symétrique. Sans négliger les données historiques et subjectives, elle doit avant tout détecter dans les œuvres les structures inconscientes qui s'y trouvent immergées, pour mettre en évidence leurs parallélismes fondamentaux, et par conséquent leurs significations immanentes.

L'*objectivité* des parallélismes dégagés dans les œuvres est la seule garantie de l'*objectivité* submentale ainsi découverte. C'est également sa limite.

Nous sommes donc entièrement d'accord avec la distinction soulignée par Duchamp, quand il reconnaît les constatations sur les parallélismes de structure mis en évidence, et par contre marque ses divergences sur les commentaires personnels que nous avons pu ajouter. Rien de plus légitime et même de plus nécessaire.

Pour ces différentes raisons, il doit être clair que notre méthode ne prétend nullement sonder la vie et la pensée des auteurs, mais seulement le contenu objectif des machines célibataires.

C'est ainsi, par exemple, que la question de savoir quelle pouvait être l'opinion personnelle de Duchamp au sujet de l'athéisme n'entraîne pas du tout dans les limites de notre recherche. Il a cependant bien voulu la préciser dans un texte si parfait qu'on ne peut l'abrégé sans le dénaturer. Nous n'avons donc qu'à le citer tel quel.

De notre côté, il est certain que la fin de notre premier article concerne beaucoup plus *La Colonie pénitentiaire* que le « Grand Verre ». S'il nous est possible un jour de reprendre cette partie de notre texte, pour la mettre mieux au point dans l'axe des parallélismes de structure de toutes les machines célibataires, nous aurons simplement à rappeler qu'en tant que machine et que célibataire (aux deux sens du mot), *le mythe de la machine célibataire est exactement le contraire du mythe du paradis terrestre*.

Topologie et langage mathématique.

Nous n'avons pas développé ici le problème qui précède, car nous trouvons plus urgent de mettre mieux au point la méthode elle-même. Née d'un hasard d'automatisme quasi onirique, développée d'une manière pragmatique à la fois rationnelle et irrationnelle, méthodique et aléatoire, elle ne trouvait sa synthèse que dans l'acte même de la recherche, avec le développement discontinu d'une visualisation progressive des parallélismes de structure.

Comment aller au-delà ?

Depuis longtemps, pour diverses raisons, l'*épistémologie*, cette science des sciences, me fascinait, car elle me semblait faire jaillir une lumière plus

pénétrante que toutes les autres. Mais comment confronter cette lumière avec celle de la poésie et du mythe ?

Ce fut très lentement, au long des années, que certaines remarques de Poincaré, dans *La valeur de la science*, sur l'*analysis situs* (la topologie), puis de Gustave Juvet, dans *La structure des nouvelles théories physiques* (Alcan, 1933) et de Raymond Ruyer, dans *Eléments d'une philosophie de la structure* (Alcan, 1930) fixèrent mon attention sur la nécessité de transposer les notions d'espace abstrait et de structure dans une sorte de *topologie mentale*. Venant de l'autre bord, des remarques comme celles de Proust et de Guénon sur des structures spatiales imaginaires s'intégrèrent tout naturellement aux précédentes. C'est pourquoi notre analyse des parallélismes de structures dans les machines célibataires s'appuie avant tout sur la mise en évidence de la topologie mentale. Ce fut la seconde phase de la recherche, telle qu'elle se manifeste dans la première version des *Machines célibataires*.

La troisième phase commença après. Le contenu de l'espace mental s'était montré d'une richesse surabondante qui dépassait de plus en plus le domaine propre des machines célibataires. Il fallait trouver de nouveaux critères dans un langage plus rigoureux, sans retomber dans les méthodes critiques qui désintègrent l'espace mental en le réduisant à des mots. Or un seul langage pouvait être capable d'analyser rigoureusement les images d'un texte et de les traiter comme des abstractions réelles en suspens dans leur espace propre, c'était le langage mathématique. Je le sentais sans savoir comment l'appliquer dans ce nouveau domaine, jusqu'au moment où les notions d'ensembles, d'éléments, d'invariant et de groupes ne cessèrent d'agiter mon esprit. Dans ces domaines dont je ne connaissais à peu près rien, l'ouvrage de Jean Ullmo, *La Pensée scientifique moderne* (Flammarion, 1969), et celui de Juvet ont été les principaux guides qui m'étaient subitement devenus indispensables.

Là encore la rencontre est singulière. On s'en étonnera peut-être moins si l'on se souvient que Breton dans *L'amour fou* (Gallimard, 1937, p. 122) attirait déjà toute l'attention sur l'ouvrage de Juvet à propos du rôle de l'image à surprise dans la genèse des découvertes (cf. mon *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, 1952, p. 134).

Ces rapprochements ne sont pas de simples métaphores. En essayant d'appliquer le langage mathématique dans les mondes parallèles de la poésie et du mythe, on se doute que je ne prétends nullement empiéter sur le domaine des mathématiciens. Je dois seulement dire que leur méthode de langage et ses propriétés m'ont puissamment aidé à prendre une plus claire conscience de mes propres recherches.

Automatisme et liberté.

Certains esprits se sont inquiétés du fait que l'analyse des machines célibataires révèle l'incroyable puissance des déterminismes mentaux. Cela leur a paru comme un sacrilège culturel.

Soit. Mais à quoi peut servir de pratiquer la politique de l'autruche ? Il me paraît certain, pour ma part, que la série des machines célibataires manifeste catégoriquement les extraordinaires pouvoirs de certains courants d'automatisme mental. Ils semblent beaucoup plus puissants que ceux de l'écriture automatique ordinaire puisqu'ils s'exercent impérativement, à l'insu des artistes. Ils révèlent du même coup que ce que nous prenons pour de simples hasards subjectifs (caprices de l'inspiration ou accidents de la personnalité) constituent des phénomènes de hasard objectif s'exerçant à travers les consciences humaines. Que cet aspect soit troublant, on le comprend. Qu'il soit désespérant, nous ne le pensons pas. Au contraire. Plus nous comprendrons les fantasmes et automatismes qui nous gouvernent, plus nous serons capables de devenir davantage lucides et libres.

Chronologie provisoire des principales œuvres contenant des machines célibataires.

- 1811 *Marie Melüek-Blainville* (Achim d'Arnim).
1811 *Isabelle d'Égypte* (Achim d'Arnim).
1817 *Frankenstein* (Mary Shelley).
1843 *Le Puits et le Pendule* (Edgar Poe).
1850 *La Lettre écarlate* (Hawthorne).
1851 *Moby Dick* (Melville).
1858 *La Lentille de Diamant* (Fitz James O'Brien).
1869 *Les Chants de Maldoror* (Lautréamont).
1874 *Maître Zacharius* (Jules Verne).
1886 *L'Eve future* (Villiers de l'Isle-Adam).
1892 *Le Château des Carpathes* (Jules Verne).
1894 *Haldernablou* (Jarry).
1897 *Les Jours et les Nuits* (Jarry).
1897 *L'homme invisible* (Wells).
1902 *Le Surmâle* (Jarry).
1908 *La Science de l'Amour* (Charles Cros).
1910 *Impressions d'Afrique* (Roussel).
1911 *Gestes et Opinions du docteur Faustroll* (écrit en 1898 - Jarry).
1912 *Voyage au pays de la quatrième dimension* (Pawlowski).
1912 - 1915 - 1923 *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (Duchamp).
1913 *Place d'Italie* (Chirico).
1914 *Locus Solus* (Roussel).
1916 *La Métamorphose* (écrit en 1913 - Kafka).
1916 *Le Roi-Lune* (Apollinaire).
1917 *Les Mamelles de Tirésias* (conçu en 1903 - Apollinaire).
1917 *Le Trouvère* (Chirico).
1917 *Parade amoureuse* (Picabia).
1917 *Portrait de Marie Laurencin* (Picabia).
1919 *Anatomie jeune mariée* (Max Ernst).
1919 *Carburant de la fiancée en fer volcanisé* (Marx Ernst).
1919 *La Colonie pénitentiaire* (commencée en 1914 - Kafka).
1919 *Voyages en kaléidoscope* (Hillel-Erlanger).
1926 *Métropolis* (Fritz Lang).
1929 *Les Plaisirs illuminés* (Dali).
1931 *Frankenstein* (réinventé au cinéma - James Whale).
1933 *L'Homme invisible* (réinventé au cinéma - James Whale).
1940 *L'Invention de Morel* (Bioy Casares).
1945 *Le Monde des A* (Van Vogt).
1952 *Limbo* (Thomas Wolfe).

Table des machines célibataires analysées dans le présent ouvrage.

Duchamp

La Mariée mise à nu par ses célibataires, même.

Kafka

La herse (*Colonie pénitentiaire*).

La chambre de Grégoire (*Métamorphose*).

Roussel

La hie (*Locus Solus*).

Le diamant-aquarium de Faustine (*id.*).

La chambre de Cortier (*id.*).

Les émeraudes (*id.*).

Le lit-paratonnerre de Djizmé (*Impressions d'Afrique*).

Le lit-phare de Fogar (*id.*).

La marquise de Darriand (*id.*).

Les mannequins des Montalescot (*id.*).

La place des Trophées (*id.*).

Jarry

La course des Dix Mille Milles (*Le Surmâle*).

La dynamo amoureuse (*id.*).

Le lit de Faustroll et Visité (*Faustroll*).

L'île de la néréide (*Les Jours et les Nuits*).

Haldernablou (*Les Minutes de sable mémorial*).

Apollinaire

Le Roi-Lune (*Le Poète assassiné*).

Jules Verne

La scène du théâtre (*Le Château des Carpathes*).

La scène du donjon (*id.*).

Villiers de l'Isle-Adam

Hadaly (*L'Eve future*).

Hillel-Erlangér

Le kaléidoscope (*Voyages en kaléidoscope*).

Bioy Casares

L'île de Morel (*L'Invention de Morel*).

Lautréamont

La rencontre fortuite (*Les Chants de Maldoror*).

La colonne Vendôme (*id.*).

Edgar Poe

La machine de l'Inquisition (*Le Puits et le Pendule*).

Crédits photographiques

- P. 7** Photo Hachette
P. 8 Photo Hachette
P. 9 Photo U.S.I.S.
P. 16 Photo Chêne
P. 19 Photo Chêne
P. 22 Photo Chêne
Illustration de Jean Tauriac pour le « Voyage au Pays de La Quatrième Dimension » de G. de Pawlowsky (édition Photo Ciné-Bazar Minotaure).
P. 31 Collection privée.
P. 66-67 Photo Chêne
(Editions Alcan et Ch. Eiggimann et Cie, Genève, 1900).
P. 109 Collection Roger Viollet.
P. 114 Photo Lauros-Giraudon
P. 157 Photo Paul Coze. Collection Musée de l'Homme.
P. 162 Photo Ciné-Bazar Minotaure.
P. 164 Photo Chêne
P. 166 Collection Privée.
P. 167 Photo Walter Klein
(Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Museum, Dusseldorf)
P. 168 Photo José Oster. Collection Musée de l'homme.
P. 169 Photo Landes Museum, Bonn.
P. 172 Photo B.N., Paris.

Illustrations d'Alexandre Jihel

Achevé d'imprimer
à Paris le 25 avril 1976

Dépôt légal : 1930

