

Poniżej przedrukujemy wykonaną przez Ernesta T. kopię „Panny młodej rozebranej przez swoich kawalerów, jednak,” czyli *Zielonego pudełka* Marcela Duchampa oraz ‘parafrazę komentowaną’ tego dokumentu opracowaną przez Leszka Brogowskiego.

Leszek BROGOWSKI

INVISIBLE MAIS VOYABLE. METODOLOGIA PARAFRAZY

Rację ma niewątpliwie Michel Sanouillet, wydawca transkrypcji *Zielonego pudełka*, czyli *Panny młodej rozebranej przez swoich kawalerów, jednak*, opublikowanej w wydawnictwie Flammarion,¹ kiedy zaleca on „czytelnikowi pić ten magiczny napój intelektualny z umiarem. Jedno zdanie dziennie, rano i wieczorem, wydaje nam się stanowić odpowiednią dawkę,” pisze. „Inaczej upojenie lub niesmak pojawią się już w pierwszej godzinie.”² Uwaga ta usunięta została z nowego wydania *Panny młodej* z roku 2013, przy którym współpracował Paul Matisse, syn Teeny, małżonki Marcela Duchampa (powrócimy do tej ewolucji decyzji wydawniczych). Prezentowana poniżej światowa premiera przedruku kopii *Zielonego pudełka*, wykonanej przez Ernesta T., odpowiada na wieloletnie oczekiwania środowisk artystycznych i naukowych, dla których sztuka Marcela Duchampa jest źródłem

inspiracji, o czym zaświadcza – między innymi – prace artystów opublikowane w tym numerze czasopisma *Sztuka i Dokumentacja*, wśród których sztuka Ernesta T. zajmuje szczególne miejsce. Artysta ten wykonał kopię jednego z egzemplarzy *Zielonego pudełka* wydanego przez Duchampa w 1934 roku, zawierającego dokumenty, rysunki i odręczne zapiski z lat 1911-1915, czyli z okresu pracy nad *Wielką szybą*, zreprodukowane techniką fototypii (20 „luksusowych” egzemplarzy zawierało dodatkowo jakąś pracę z podpisem artysty). Choć Duchamp sam opublikował je w nakładzie 300 egzemplarzy (początkowo planował nawet nakład 500 egzemplarzy), całość elementów pudełka jest do dziś nieznana, bowiem nigdy nie została ona zreprodukowana, wydana w postaci faksymilowej i udostępniona szerokiej publiczności. Opublikowana została jedynie wzmiankowana transkrypcja

tekstu autorstwa Sanouilleta – za zgodą artysty, to prawda – z fragmentami rysunków wyjętymi z ich oryginalnego kontekstu, co istotnie przekształca naturę tego fundamentalnego dla sztuki współczesnej dokumentu; istnieje też wydanie książkowe po angielsku, zrealizowane z inicjatywy Richarda Hamiltona i zatwierdzone przez Marcela Duchamp’a jako typograficzna ‘wersja’ *Panny młodej*. Powrócimy także do tego wydania.

Transkrypcja, faksymile

Poddaliśmy zatem krytycznej refleksji niektóre z przyjętych przez wydawcę zasad francuskiej transkrypcji. Przekształcenie zawartości pudełka – luźnych skrawków papieru, rozproszonych zapisków i szkiców – w ustrukturuwany tekst, narzucający arbitralny porządek jego czytania, a także nadanie mu postaci ciągłego tekstu z dodanymi śródtytułami poszczególnych części, zmieniają znacznie status dokumentu i sposób jego rozumienia. Dużo lepszym rozwiązaniem niż dodanie 24, w większości nie pochodzących od artysty tytułów byłoby ustalenie indeksu terminów, umożliwiającego czytelnikowi tematyczne ‘wędrowanie’ po pudełku. Sanouillet pisze w nocie wydawniczej: „ponieważ wszystko, co dotyczy Duchampa, musi być jedyne w swoim rodzaju, nie mógł on zebrać tych dokumentów w banalnej książce.”³ Nie można w żadnym razie zgodzić się z tą sugestią, dlatego, że insynuuje ona, jakoby artysta poszukiwał źle pojętej oryginalności. Mimo ulepszeń wydania z roku 2013, ten komentarz Sanouilleta został w nim zachowany *in extenso*. Otóż Duchamp pisze jasno: „Boję się słowa ‘tworzenie’ [*création*]. W sensie społecznym, zwyczajnym, to bardzo miłe, ale ja nie wierzę w twórczą funkcję artysty. To człowiek, jak każdy inny, to wszystko! Zajmuje się on robieniem pewnych rzeczy, ale biznesman także robi pewne rzeczy, rozumie pan? Za to bardzo mnie interesuje słowo ‘sztuka’.”⁴ W ten sposób wydawca tej transkrypcji stara się – niezręcznie – uprawomocnić zadany dokumentowi gwałt. Bo jeśli wybór Duchamp’a padł na pudełko jako zasobnik, w którym umieścił wydrukowane reprodukcje rozmaitych karteczek i zapisków, to ze

względu na naturę samej książki, bo kartki papieru połączone są w książce w taki sposób, że narzucają czytelnikowi pewien linearny porządek recepcji (czytania), „bez możliwości ich uporządkowania, podług woli ich posiadacza, a zwłaszcza za sprawą przypadku,”⁵ jak słusznie skądinąd zauważa Sanouillet. Świadom trudności, konstruuje on mało przekonujące argumenty, takie jak: „z pomocą Marcela Duchampa usiłowaliśmy odtworzyć porządek, jeśli nie chronologię, ich sporządzania. Porządek ten, jak zobaczymy, wykazuje pewne podobieństwo do tego, który André Breton proponuje w swojej legendzie o *Wielkiej szybie*.”⁶ Sanouillet, który uporządkował te notatki według wybranych przez siebie kategorii tematycznych, sam sobie zaprzecza sugerując, że jego wybór zbliża się do porządku zaproponowanego przez Bretona, jak gdyby istniał jakiś najlepszy porządek prezentacji tych zapisanych czy zarysowanych skrawków papieru. Uwaga ta dotyczy nie tylko tematycznego uporządkowania tych fragmentów; w wypadku niektórych kartek (np. fragment [57]) Sanouillet arbitralnie zdecydował o tym, która ich strona jest awersem, a która rewersem; w transkrypcji notatek [57] i [71] pomiał także fragmenty tekstu będące opisami rysunku, a sam rysunek z fragmentu [57] zreprodukowany jest trzy strony dalej;⁷ notatce towarzyszy zaś rysunek z fragmentu [23]. Tym sposobem notatki i rysunki pochodzące z kilku różnych fragmentów *Pudełka* zostały przemieszczone jedne w stosunku do drugich.

Zasady te zaprzeczają jasno wypowiedzianym przez artystę intencjom, a mianowicie wybraniem przez samego Duchamp’a czystego przypadku jako metody recepcji i interpretacji *Wielkiej szyby*: „Czysty przypadek interesował mnie jako sposób przeciwstawienia się rzeczywistości logicznej: rzucić coś na płótno lub na skrawek papieru (...).”⁸ Dlatego zasady, na których oparte jest niniejsze wydanie kopii Ernesta T. zostały zmodyfikowane: wpływają one w naszym wypadku z szacunku dla formy dokumentu. Przedrukujemy integralnie wszystkie notatki zawarte w zrealizowanej przez Ernesta T. kopii, a ich układ jest całkowicie efektem przypadku: zachowaliśmy porządek, w jakim Frédérique Avril wyjmowała z pudełka kolejne elementy, by je

dla nas sfotografować. W kilku miejscach, porządek ten został dodatkowo zaburzony niespodziankami związanymi z przygotowaniem poniższej parafrazy (na przykład wspomniany wybór strony, od której zaczyna się czytać dwustronnie zapisany fragment, jeśli sam Duchamp nie narzucił porządku czytania numerując awers i rewers lub pisząc: „proszę odwrócić kartę,” „ciąg dalszy” itp.). Poszczególnym fragmentom – skrawkom, kartkom, stronom – nadajemy kolejne numery, aby móc skonstruować aparat krytyczny (sprecyzować stronę, na której w wydaniach Flammariona widnieje transkrypcja danego fragmentu, odesłać czytelnika do innej notatki, podkreślić różnice w stosunku do wydania książkowego itp.), ale numery te podajemy w nawiasach kwadratowych, sygnalizując w ten sposób ich całkowicie przygodny charakter. W tym względzie mamy prawo sądzić, że jesteśmy całkowicie wierni intencjom Marcela Duchampa; „Duchamp nie miał preferencji co do kolejności pojawiania się notatek”, pisze Richard Hamilton, „więc o kolejności decydował typograf”,⁹ to znaczy sam Hamilton. Wśród „pozostałych notatek” znaleźć wszak można hipotetyczną alternatywę dla formy pudełka, a mianowicie książkę, której czytanie zacząć można na obojętnie której stronie, tzn. która nie ma ani początku, ani końca; oczywiście, każdą książkę otworzyć można przez przypadek na dowolnej stronie, jednak strona tytułowa stanowi jej „początek.”

Wykonać *okrągłą* książkę, tzn. książkę bez początku i bez końca (albo kartki są niepowiązane i uporządkowane tak, by ostatnie słowo na danej stronie zostało powtórzone na stronie następnej (bez numeracji stron) – albo grzbiet wykonany jest z *pierścieni*, wokół których strony mogą się obracać (*szkie*) / Zastanowić się także nad kształtem strony.¹⁰

Jest oczywiste, że pudełko jest rozwiązaniem prostszym i bardziej eleganckim, niż „okrągła książka.”

Idealnym rozwiązaniem byłoby zatem nowe, popularne wydanie *Zielonego pudełka*, albo przynajmniej wydanie faksymilowe, tak, jak wyda-

ne zostały w roku 1980 – i nigdy nie wznowione – ‘pozostałe’ *Notatki Duchampa*; nie idzie nam jednak o tak luksusowe wydanie, lecz o publikację skromną, ale faksymilową. Mamy nadzieję, że niniejsza publikacja przybliży moment, kiedy stanie się to możliwe. Nie pomniemy przy tym zasług Sanouilleta, który przygotował do druku pierwsze wydanie książkowe *Panny młodej*¹¹ i dokonał miejscami niełatwej transkrypcji manuskryptu, choć pominął kilka słów i opisów rysunków. Nasza praca odbiega jednak w kilku istotnych punktach od zasad, na których oparł on wydanie u Flammariona. „Zapiskom często towarzyszą rysunki i szkice piórkiem. Niektóre są zwykłymi figurami bez znaczenia. Te pominęliśmy,”¹² pisze on we wstępnej nocie wydawniczej. Żaden szkic nie jest z pewnością decydujący dla zrozumienia całości *Zielonego pudełka*, ale pominać niektóre z nich, to już dokonać ich interpretacji. Otóż to właśnie „za sprawą rysunków mechanicznych, które nie poddają się żadnemu gustowi, ponieważ pozostają poza wszelką malarską konwencją,”¹³ Duchamp usiłuje wyzwolić się spod dominacji gustu. Nawet jeśli w nowym wydaniu z roku 2013 układ graficzny został nieznacznie zmieniony, łamanie rysunków z tekstem zmienia całkowicie poszukiwany przez artystę cel rozbrajania zasady gustu rządzącego interpretacją i oceną dzieł, proponując odbiorcy obcy mu, bo pochodzący od wyborów autora publikacji i layoutu układ. Jest on w sferze wizualnej równie arbitralnym zabiegiem interpretacyjnym, jak dodanie do transkrypcji śródtytułów, czy nawet tytułów do niektórych rysunków, również w wydaniu z roku 2013¹⁴ (fragmenty [5], [13], [78] i [57]), co determinuje określenie zakresu tematyki, a także porządku, w jakim się one pojawiają i w konsekwencji są odczytywane przez odbiorcę. Otóż, pisze Sanouillet, „naszym celem nie jest tutaj interpretacja, lecz jedynie przedstawienie w czytelnej formie dokumentów, które stanowią objaśniający katalog *Wielkiej szyby*.”¹⁵ Szkice i rysunki – wydanie z roku 2013 utrzymuje w mocy to przekonanie Sanouilleta – „zostały, w przybliżeniu, wpisane w miejsce, jakie zajmowały w rękopisie, na ile pozwalała na to kompozycja typograficzna.”¹⁶ „W przybliżeniu” i „na ile pozwalała na to kompozycja typograficzna” – czyli nigdzie i nigdy.

Cenzura

Association Marcel Duchamp, którą szczegółowo poinformowaliśmy o naszym projekcie i o jego założeniach badawczych, odmówiło naszemu pismu licencji na przekład *Panny młodej*. W liście z 12 lutego 2022, jej przewodniczący, Antoine Monnier, pisze między innymi:

Chciałbym, aby Zielone pudełko, które jest kluczowym dziełem Marcela Duchampa, stało się przedmiotem szczególnej uwagi, poprzez publikację w tym samym duchu, co wzorcowe tłumaczenia, które już istnieją w języku francuskim [sic!] i angielskim. Tłumaczenia te skorzystały z obecności artysty, ale wymagały też bardzo dużego nakładu pracy ze strony tłumaczy, mimo że znali oni już jego twórczość. (...) Ecke Bonk może jeszcze zaświadczyć o różnych napotkanych trudnościach i o ich wspólnych wysiłkach, by zachować jak największą wierność oryginalnemu tekstowi.

W świetle tych doświadczeń z przeszłości, prawa majątkowe, który reprezentuję (...), wymagają zatem gruntownego tłumaczenia przez jednego lub kilku doświadczonych tłumaczy, przynajmniej w dziedzinie sztuki. Tłumaczenie takie byłoby opatrzone przypisami, zawierałoby szczegóły dotyczące wyboru tego czy innego słowa, a także ujawniałoby trudności związane z przejściem z jednego języka do drugiego. Byłby to oczywiście projekt długofalowy, który nie dotyczyłby [waszego] czasopisma, ale niewątpliwie zainteresowałby czytelników polskojęzycznych.¹⁷

Wytrawni znawcy sztuki Duchampa nie uchronili całkowicie przekładu od błędów, a sam artysta, jak wiadomo, nie ujawniał wszystkich sekretów swoich dzieł, pozostawiając badaczom – a wśród nich amatorom twórczości Duchampa – ich stopniowe odkrywanie; dlatego przekład notatek Duchampa nie będzie miał nigdy ostatecznie określonego kształtu, bo – jak zobaczymy poniżej

– nowe odkrycia zaszyfrowanych sensów rzucają tłumaczom coraz to nowe wyzwania. Wobec tej odmowy musieliśmy zmienić koncepcję prezentacji niniejszego wydania Galerii Dokumentu Artystów. Początkowo zamierzaliśmy przedrukować jedynie dla przykładu kilka szkiców i notatek skopiowanych przez Ernesta T., aby zdać w ten sposób sprawę z natury zawartych w *Zielonym pudełku* dokumentów i dokonać przekładu transkrypcji Michela Sanouilleta (nieznacznie zmienionej przez Paula Matisse'a w wydaniu z roku 2013) opublikowanego w tej samej serii wydawniczej Flammariona. Ponieważ przekład okazał się niemożliwy, podjęliśmy wspólnie – Ernest T., FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine, w którego kolekcji znajduje się kopia Ernesta T. oraz pismo *Sztuka i Dokumentacja* – decyzję o opublikowaniu całej zawartości jego pudełka, oraz o skorzystaniu z prawa do krótkiego cytatu w celu sparafrazowania tekstów zawartych w *Zielonym pudełku*, czyli *Panny młodej rozebranej przez swoich kawalerów, jednak*. Paradoksalnie, odmowa licencji okazała się dla naszego projektu zbawienna, bo pozwoliła nam uzmysłwić sobie ostatecznie, że *Zielone pudełko* jest nieprzetłumaczalne! Aby uchwycić oryginalne sensory *Wielkiej szyby*, jej wieloznaczności i potencjał interpretacyjny, trzeba czytać je po francusku, nie spuszczać oka z towarzyszących jej szkiców... ale także z *Panny młodej* – zreprodukowanej tutaj w postaci znajdującej się w Moderna Museet kopii,¹⁸ do której całość tych dokumentów stanowi fazę przygotowawczą.

„Pisownia tych pośpiesznych zapisków jest często niedorzeczna lub celowo niepoprawna. Zachowaliśmy ją,”¹⁹ pisze Sanouillet. Jest to oczywiście możliwe w transkrypcji, ale nie w tłumaczeniu. „Niepoprawność” można oddać jedynie przez inną niepoprawność, bo jak pyta Ludwig Wittgenstein: „jaki jest poprawny przekład na niemiecki angielskiej gry słów? Być może całkiem inna gra słów”²⁰ - odpowiada. Ale rzeczywistość jest czasem jeszcze bardziej skomplikowana; bo czy „Do shit again. Douche it again”²¹ jest francuską czy angielską grą słów? Kiedy Marcel Duchamp objaśnia genezę gry słów „Rose Sélavy („Rose” czytane po francusku brzmi jak „eros”, bo „R” czyta

się „er”, a następnie „rose” – „e” jest nieme, a „s” między dwoma spółgłoskami czyta się jak „z”... to jedyne „niedomaganie” tego nowego imienia; Sélavy jest homonimem „c’est la vie” – „takie jest życie”) – dowiadujemy się, że gra słów była jeszcze bardziej wyrafinowana: „Picabia” jest homofonem „Pi Qu’habilla Rose Sélavy,”²² co znaczy „Pi, który ubiera Rose Sélavy.” Tłumaczowi nietrudno stracić orientację. Teksty z *Zielonego pudełka* są zatem nie tylko nieprzetłumaczalne, ale nie są nawet tekstem we właściwym tego słowa znaczeniu, lecz zbiorem tekstowo-ikonicznych fragmentów, oderwanych zdań, aforyzmów, zawierających niezliczone aluzje, dwuznaczności, niedopowiedzenia, ewokujące obrazy poruszające wyobraźnię odbiorcy itp. Nie ma dostatecznych podstaw, by sądzić, że może istnieć jakiś ‘wzorcowy’ – jedyny, najlepszy, zbliżający się do ideału – przekład tego typu poetyckiego tekstu.

Całkiem osobnym zagadnieniem jest wydana w 1000 egzemplarzach przez Percy Lund i George’a Wittenborna w 1960 roku książka zatytułowana po angielsku: *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. Jej podtytuł wyraźnie precyzuje, że chodzi o „typograficzną wersję *Zielonego pudełka* Marcela Duchampa, zaproponowaną przez Richarda Hamiltona, przełożoną przez Georga Hearda Hamiltona.” Potwierdzona podpisem samego Duchampa, następująca formuła figuruje na końcu książki: „Ta wersja *Zielonego pudełka* jest tak dokładnym tłumaczeniem znaczenia i formy oryginalnych notatek, jak może to zagwarantować jedynie nadzór autora. New York 1960.” Dwakroć powtórzono jest zatem, że mamy do czynienia z „wersją” *Zielonego pudełka*, przygotowaną przez trzech autorów, w tym samego artystę. Podkreślone jest również to, że jedynie „nadzór autora” może uprawomocnić „dokładne tłumaczenie znaczenia i formy”! Duchamp dodaje więc, iż autoryzacja jego dotyczy całościowej wizji nowego dokumentu: „znaczenia i formy,” czyli nie tylko przekładu.

Choć nie jest przedmiotem niniejszej pracy badawczej porównywanie *Zielonego pudełka* do jego książkowej wersji, to jednak porównanie takie przynieść może wiele ciekawych obserwacji. Tytułem przykładu wspomnieć można o kilku

przypisach Sanouilleta mówiących, że dane słowo lub uwaga Duchampa są „odręcznymi przypisami autora,”²³ tzn. notatkami dorzuconymi na wydrukowanych już fragmentach. Informacja ta może zdziwić czytelnika w pierwszym momencie, bo wszak przedrukowane notatki także są „odręczne.” Jest ona jednak interesująca, bo pokazuje, że artysta dysponował dostatecznie precyzyjną koncepcją całości, że dwadzieścia lat po ich sporządzeniu mógł ciągle uzupełniać i ‘ulepszać’ jej fragmenty. Ale informacja ta nabrałaby prawdziwego sensu dopiero wtedy, kiedy moglibyśmy stwierdzić, że te dodatki zostały ręcznie wprowadzone do wszystkich 300 egzemplarzy pudełka, a nie tylko do tego jednego, którego Sanouillet używał do transkrypcji! W przypadku drukowanej serii 300 egzemplarzy nie jest to możliwe, a historycy książki dawno już zdali sobie sprawę z faktu, że druk nie wyrugował całkowicie pisma ręcznego z książek, bo konstatując błąd w druku, drukarze-wydawcy przez długi czas po wejściu w użycie prasy Gutenberga ręcznie nanosili poprawki na już wydrukowanych kartkach. I tu właśnie porównanie z wydaniem Hamiltona nabiera sensu: okazuje się bowiem na przykład, że dwa wtrącenia we fragmencie [73]²⁴ – „Oświetlenie gazowe (I)” – stanowią integralny fragment tego angielskiego wydania, czyli że odręczne notatki dodane na faksymilowych-drukach-odręcznych-notatek wchodziły następnie w skład ich nowej, drukowanej wersji. Można zatem przyjąć, że dodatki te powinny zostać włączone do transkrypcji tego dokumentu, a nie figurować jedynie w przypisie.

Dodajmy, że wydawcy angielskiej wersji *Zielonego pudełka* zdecydowali, aby strony tej książki nie zostały ponumerowane! Jeśli poszukujemy w ‘zielonej książce’ (którą, jak widzieliśmy, Hamilton nazywa *The Green Box* przez analogie do *Zielonego pudełka*) konkretnych fragmentów, najlepiej identyfikować je po rysunkach, schematach i podkreślonych słowach. Nietrudno zrozumieć motywy tej decyzji, bo jak zobaczymy poniżej, zgodna jest ona z intencjami Duchampa, aby towarzyszący *Wielkiej szybie* komentarz był „tekstem amorficznym, który nigdy nie przybrał kształtu.”²⁵

Jeśli zastanowić się nad konsekwencjami postawy Duchampa w stosunku do ‘zielonej książki’

jako wersji *Zielonego pudełka*, odmówienie *Sztuce i Dokumentacji* licencji na przekład tegoż pod pretekstem, że grupa doświadczonych tłumaczy mogłaby przygotować „publikację w tym samym duchu, co istniejące już, wzorcowe przekłady na francuski i angielski,” czyli – w domyśle – dorównujące wydaniu Hamiltona, jest co najmniej sprzeniewierzeniem w stosunku do postawy artysty. Podobnie, wykorzystanie w *The Essential Writings of Marcel Duchamp* (1975) angielskiego przekładu „znaczenia” notatek z *Zielonego pudełka*, i jednocześnie pominięcie „przekładu (...) formy oryginalnych notatek” nie może w żaden sposób rościć sobie prawa do „gwarancji,” jaką Marcel Duchamp przyznawał edycji Richarda Hamiltona. Bo jeśli przeczytać oświadczenie artysty jako antyfraudę, to mówi ono ni mniej ni więcej, jak tylko to, że bez artysty jako współautora wydania nie jest możliwy dokładny przekład *Panny młodej*; nazywa się go wtedy przekładem autoryzowanym. Spadkobiercy praw majątkowych nie dziedziczą po artyście władzy takiego autoryzowania przekładu, ponieważ jest on częścią procesu twórczego, a nie prawa własności. „Traduttore – traditore” (przekład, to zdrada)²⁶ – Sigmund Freud rozwodzi się nad tą sentencją w książce poświęconej właśnie nieprzetłumaczalnemu niemieckiemu słowu *Witz*, słowu funkcjonującemu zresztą w języku polskim jako kalka – ‘wic’ – ale którego pole semantyczne jest zawężone w stosunku do niemieckiego oryginału.²⁷ Mówiąc poglądowo, aby przełożyć dany tekst na inny język, trzeba najpierw zrozumieć jego sens i oddać go w nowym języku. Dlatego, zdaniem Waltera Benjamina, przekład oczyszcza i sublimuje sensy.²⁸ To prawda, że tłumacz poszukuje niestrudzenie najstosowniejszych słów; ale jak ma postąpić wobec tekstu, którego intencje zmiernie wieloma tropami do konstruowania i podtrzymania wieloznaczności? W wielu sytuacjach, przekład *Zielonego pudełka* zmusza tłumacza do wybrania jednego z możliwych sensów i usprawiedliwienia się w przypisach z użytych słów, tak właśnie, jak się tego domaga Antoine Monnier. We fragmencie [62] podajemy przykładowo trzy z możliwych przekładów zdania „En général, le tableau est l'apparition d'une apparence,” a ich sensy znacznie się

od siebie różnią. Jak słusznie zauważa Sanouillet: „tekstowe przystawki [*les hors-texte*] wspomogą zresztą lekturę.”²⁹

Zasady edytorskie

Pojawiają się wtedy jednak rozliczne pytania edytorskie. Czy sposobem tym oddana zostaje polisemiczna natura tekstu? Czy słowo przekreślone przez Duchampa należy zachować w transkrypcji i opatrzyć notą precyzującą, że jest ono skreślone? Czy należy je przedrukować jako skreślone? A może usunąć z transkrypcji, ponieważ jest ono właśnie przekreślone, czyli unieważnione przez autora? Pierwsze rozwiązanie stanowiło zasadę organizującą transkrypcję w wydaniu Flammariona z roku 1994, drugie – w wydaniu z roku 2013, trzecie (z kilkoma wyjątkami) w wydaniu Hamiltona / Duchampa z roku 1960! Analogicznie ewoluowały zasady edytorskie odnośnie podkreśleń, które Sanouillet konsekwentnie przekształcał w kursywę, jak gdyby Duchamp traktował te znaki graficzne jako znaki performatywne będące instrukcjami dla wydawcy (jak znaki korektorskie). Tymczasem sam Duchamp wybrał dla tych dokumentów całkowicie inną formę wydawniczą, a mianowicie faksymilową reprodukcję niecałej setki szkiców i notatek, zachowujących ich pierwotną formę postrzępionych lub powycinanych skrawków papieru, powielonych w nakładzie 300 egzemplarzy i luzem pomieszczonych w oklejonym zielonym zamszem pudełku.

Włączenie się Paula Matissa do tandemu wydawniczego (Sanouillet zmarł w roku 2015) pozwoliło również na skorygowanie kilku podobnych błędów edytorskich, jak na przykład interpretacja strzałki z fragmentu [6] jako instrukcji dla wydawcy, aby zmienił porządek dwóch pierwszych linii, potraktowanie otaczającej daną notatkę linii - ‘chmurki’ - jako wzięcie w nawias [64 rewers], systematyczna zamiana „c.à.d” na „c'est-à-dire” (czyli „tzn.” na „to znaczy”), zastąpienie pięciu kropek typograficznym trzykropkiem, czy też przywrócenie niektórych, lecz nie wszystkich, pominiętych w transkrypcji słów i zapisków. Jednak transkrypcja tego typu dokumentów, gdzie granica między abstrakcyjnym zawijaszem

i linią kreślącą koślawe litery pisma jest czasem płynna, będzie zawsze problematyczna. Czy słowo, którego nie można odczytać, jak we fragmencie [57 awers], jest gryzmołem, czy też pismem? W istocie, we fragmencie tym, wszystkie notatki opisujące rysunek zostały pominięte,³⁰ a wśród nich i ta, gdzie znajduje się trudny do rozszyfrowania gryzmoł: „rotacja nadana [donnée?] przez pulsującą igłę” (wydanie Hamiltona wydaje się potwierdzać tę transkrypcję). Weźmy jeszcze przykład słowa, które Duchamp dorzuca po czasie, kiedy zdanie zostało już napisane; posługuje się wtedy zawijasem przypominającym zdeformowaną literę V. Intuicja i zdrowy rozsądek każą oczywiście uzupełnić zdanie dodanym słowem... ale czy jest to jedyna możliwa interpretacja dokumentu, na który składają się tekst i szkice? W wydaniu Hamiltona, ten zawijas w kształcie litery V jest czasem ‘położny poziomo,’ a czasem zastąpiony krzyżykiem, lub krzyżykiem z podwójną pionową kreską – jeśli są dwa wtrącenia. Inne jeszcze trudności napotyka transkrypcja z interpunkcją, czasem niepoprawną lub niekompletną; w transkrypcjach Flammario-na, gdziegdzie kropka zostaje dodana na końcu zapisku traktowanego jako zdanie; tymczasem Duchamp pisał: „Wzbogacić interpunk.[cję], aby pozbyć się niepotrzebnych słów.”³¹ W wypadku wielkich liter, transkrypcja zmuszona jest czasem interpretować daną literę już to jako wersalik, już to jako minuskułę. Inaczej mówiąc, we wszystkich tych wypadkach, transkrypcja jest już pierwszym poziomem interpretacji, który może zaważyć na rozumieniu dokumentu (albo z niego wynikać). Nie należy przecież zapominać, że Duchamp – jak widzieliśmy – ‘wiedzie walkę’ z porządkiem logicznym syntaksy zdania, ortografii i gramatyki języka.

W wydaniu w Galerii Dokumentu Artystów, faksymilowe reprodukcje notatek są dla transkrypcji – tutaj dla parafrazy – zasadą regulującą, bo pozwalają czytelnikowi porównać je z oryginałem. Jedynym satysfakcjonującym rozwiązaniem wszystkich tych trudności jest zatem przedruk oryginalnych dokumentów, tak, jak uczynił to sam Duchamp wydając je w 300 egzemplarzach. Wzorcem wydawniczym pozostaje więc dla nas zrealizowane w roku 1980 przez Paula Matissa wydanie

Notatek Duchampa, zawierające „faksymilowe, barwne reprodukcje niemal wszystkich notatek, którym towarzyszy transkrypcja po francusku i ich przekład na angielski.”³² W niniejszym wydaniu poszliśmy właśnie takim tropem. Innym, także interesującym rozwiązaniem byłoby dopuszczenie – lub wręcz zainicjowanie – kilku przekładów na język polski, w całkowitym przeciwieństwie do polityki Association Marcel Duchamp. A ponieważ żaden przekład nie jest w stanie oddać skomplikowanych sensów tych dokumentów, takie rozwiązanie pozwalałoby przyjąć, że sensy te są wspólnym horyzontem wszystkich przekładów. Przy takiej polityce wydawniczej można mnożyć przekłady bez końca..., co też byłoby zgodne z wyjściową ideą Duchampa.

Parafraza

Dla oddania w języku polskim sprawiedliwości tak poetycko wieloznacznym zapiskom jak *Zielone pudelko*, parafraza okazała się bardziej dostosowana do natury dokumentów, które pragniemy udostępnić w ten sposób polskiemu czytelnikowi, niż przekład w klasycznym tego słowa znaczeniu. Jest to wybór metodologiczny. Parafraza jest rodzajem przekładu, ale dokonanego w ramach jednego języka; tutaj jednak staje się ona metodą „przekładu”. Parafrazujemy mianowicie po polsku tekst francuski. Według klasycznego podręcznika retoryki autorstwa Pierre’a Fontanier, *Les Figures du discours*, parafraza jest figurą „dzięki której w tym samym zdaniu – [w tym samym dyskursie - LB] – rozwija się i kumuluje kilka przyległych idei, wywiedzionych z tego samego podłoża, tj. z tej samej myśli przewodniej.”³³ Tak więc nasza metoda polega na parafrazie komentowanej, gdyż parafraza jest właśnie rodzajem komentarza ściśle przylegającego do oryginału, gdyż czerpie „przyległe idee” – „tekstowe przystawki” [*les hors-texte*] – z tych samych źródeł, którymi przesiąknięty jest oryginalny dokument. Przyjęte zatem tutaj zostały następujące zasady edytorskie.

Transkrypcja zapisków została zastąpiona przedrukami oryginałów faksymilowej kopii Ernesta T. Są to kopie ‘trzeciego stopnia,’ bo, najpierw, Duchamp przedrukował techniką fototypii³⁴ zapisane na kartkach i skrawkach papieru szkice i notatki; następnie, Ernest T. skopiował ręcznie i/lub przy pomocy kserografu te wydruki, a teraz my przedrukujemy cyfrowo te kopie. Wychodzimy więc z założenia, że w „epoce reprodukcji technicznej,” wybór przez artystę przemysłowej lub półprzemysłowej techniki (fototypia, kserokopia, cyfra itp.) jako materialnego nośnika swoich prac oznacza wprowadzenie ich w nieskończony cykl powielania, kopiowania i reprodukcji.

Przekład niektórych, krótkich fragmentów sygnalizujemy, zgodnie z ogólnymi zasadami edytorskimi, poprzez ujęcie w cudzysłów. Zgodnie z prawem francuskim, posługujemy się krótkimi cytatami, których przekład nie wymaga właścicieli praw autorskich. Podstawą tych cytatów jest przekład zrealizowany na potrzeby niniejszej parafrazy przez Tomasza Stróżyńskiego, ale niejednokrotnie zmieniony przez Leszka Brogowskiego, a ich wybory podlegały podwójnej konieczności: zrozumienia sensu dokumentów oraz przypisania autorstwa ‘oświadczeniom’ lub ‘deklaracjom’ definiującym postawę Duchampa (w odróżnieniu od ‘narracji’ i komentarzy związanych z *Wielką szybą*).

Parafraza została przyjęta jako metoda. Daje ona parafrazującemu pewną swobodę w przywoływaniu kontekstu nieodzownego dla zrozumienia dokumentów, w tym także w zrozumieniu ich wieloznaczności, swobodę która pozwoliła nam na odwołanie się do innych prac Duchampa oraz jego tekstów i wypowiedzi, czy na przywołanie pisarzy i filozofów, których pisma pozwalają rozjaśnić sensy notatek i szkiców, czasem na przypomnienie publicznych debat z tamtej epoki, na wyłożenie sensu niektórych pojęć wprowadzonych przez te notatki, a także na odesłanie do innych notatek ze zreprodukowanego przez Ernesta T. egzemplarza *Zielonego pudełka*. W konsekwencji, istotna część niezbędnego przy przekładzie aparatu krytycznego została tutaj włączona do samego tekstu parafrazy.

Zastosowana jako metoda, parafraza pozwala na zrealizowanie samoobjaśniającego się i auto-refleksyjnego tekstu, traktowanego jako pewien ekwiwalent źródłowego dokumentu. O ile przekład jest z definicji interpretacją tekstu, parafraza jest świadomym siebie przekładem, zdającym na bieżąco sprawę z napotykanymi trudnościami, z konotacji i podtekstów oryginału, z dokonywanych wyborów translacyjnych, z ich motywów i konsekwencji dla zrozumienia źródłowego dokumentu, czyli *Panny młodej rozebranej przez swoich kawalerów, jednak*.

Translatologia i wersje autorskie

Nie wnikając w tym miejscu nadmiernie w teorematy przekładu,³⁵ usytuujemy w ich panoramie dokonany tutaj wybór parafrazy. Translatologia operuje pojęciami tekstu źródłowego i tekstu docelowego; stąd tytuł książki Jean-René Ladmirała: *Źródłowcy i docelowcy*.³⁶ Autor nie tylko broni w niej pewnej formy *synkretyzmu, czyli konieczności* łączenia różnych – nawet rozbieżnych i sprzecznych – narzędzi i koncepcji używanych w pracy nad tym samym tekstem,³⁷ ale nawet przestrzega przed fetyszymem tekstu źródłowego, który domaga się, aby „tekst docelowy, w nowym języku, był zabarwiony przez język źródłowy, z którego pochodzi, i nosił na sobie łuszczące się jeszcze ślady oryginału, jak stygmaty jego autentyczności. Ostatecznie, logika dosłownego przekładu z perspektywy źródłowców polega na ograniczeniu *inter-wencji* tłumacza do ścisłego minimum, czyli ostatecznie na sprowadzeniu jej do zera.”³⁸ Zdaniem tego wybitnego lingwisty, aby poprawnie oddać sens, tłumacz musi czasem przyjąć, że „przekład może być dłuższy, niż tekst oryginalny,”³⁹ a nawet „dokonać uzupełnień na poziomie znaczącego i/lub na poziomie znaczonego.”⁴⁰ W istocie, jak Franck Barbin podsumowuje teoretyczną postawę tego translatologa, „Ladmiral zakłada, że tłumacz zawsze staje przed alternatywą: *inkrementalizacja* lub *entropia*. (...) Aby zrekompensować brak informacji, tłumacz musi użyć peryfraz lub nawet przypisów, aby rozjaśnić tekst docelowy. To, co niewypowiedziane, jedynie domyślnie w tekście źródłowym, musi uczynić wyraźnym. Taki jest sens pojęcia inkrementalizacji, wprowadzonego

przez Jean-René Ladmirała.⁴¹ Zwracając uwagę na różnicę między ‘peryfrazą,’ czyli omówieniem, a ‘parafrazą,’ która uzupełnia przekład ‘ideami’ pochodzącymi z tego samego podłoża, wprowadzając kontekst tekstu, nasze rozwiązanie metodologiczne sytuuje się zdecydowanie po stronie ‘inkrementalizacji,’ tzn. zapożyczonych z informatyki metody polegającej na dodawaniu małych, nieplanowanych zmian, których kumulacja prowadzić może do radykalnej zmiany rezultatu. Tak powstaje nasza parafraza, wychodząca poza transkrypcję i przekład, aby oddać nie tylko sens dokumentu, ale zarazem udokumentować jego kontekst i w zrozumiałym sposób wpisać go w nowy kontekst kulturowy i językowy... a zarazem ominąć cenzurę nałożoną na nasz projekt badawczy. Parafraza pozwala zatem w optymalny sposób ominąć rafa przekładu zbyt kurczowo trzymającego się dokumentu źródłowego, i związanej z taką metodą entropii prowadzącej do tekstu pozbawionego sensu; inaczej mówiąc, pozwala ona uniknąć rozproszenia sensu aż do stanu, gdy staje się on nieuchwytny.

Rozwiązaniem bliskim przyjętej tutaj metody parafrazy jest interpretacja *Wielkiej szyby* zaproponowana – z inspiracji Bretona i z aprobatą Duchampa – przez Jean’a Suqueta w książce zatytułowanej *Lustro Panny młodej*.⁴² Opierając się z poetycką swobodą na *Zielonym pudełku* i innych dokumentach, podjął się on próby – i ryzyka – dokonania kartografii pejzażu duchampowskiego majstersztyku. 15 lipca roku 1949 pisał on do artysty: „Jeśli mam pisać o Panu i Pańskim dziele, nie zrobię tego jako krytyk, ale jako poeta.”⁴³ Warto zacytować *in extenso* odpowiedź artysty z 9 sierpnia.

Zgadzam się całkowicie na Pański projekt.

I jak Pan pisze, [mówienie] „z pozycji poety” to jedyny sposób, by coś powiedzieć.

Rzecz jasna, jestem ostatnią osobą, która może Panu pomóc; najwyżej mógłbym powiedzieć tak lub nie i z dużą przyjemnością przeczytałbym Pańskie „moje odbicie w lustrze”.

Zniekształcenie lewo-prawo jest większe w pisaniu o sobie, niż w lustrzanym odbiciu.

Mary Reynolds mówi mi, że miał Pan okazję przejrzeć u niej zielone pudełko. Proszę mi powiedzieć czego Panu brakuje.⁴⁴

Po przeczytaniu pierwszych czterdziestu przesłanych przez Suqueta stron, Duchamp wyraża swój entuzjazm i potwierdza zasadność jego ‘komentarza,’⁴⁵ a zwłaszcza jego tezę,

że szyba nie miała być oglądana (oczami ‘estetycznymi’): miał jej towarzyszyć tekst ‘literacki’ jak najbardziej amorficzny, który nigdy nie przybrał kształtu; a te dwa elementy, szkło dla oczu, tekst dla ucha i rozumienia, miały się uzupełniać, a przede wszystkim nie dopuścić do tego, by przybrały formę estetyczno-plastyczną czy literacką. Mam wszak wobec Pana dług wdzięczności za to, że obnażył Pan (*d’avoir mis à nu*) moje obnażenie (*ma mis à nu*).⁴⁶

Gdzie indziej Duchamp notuje: nowe „możliwości bez najmniejszej namiastki etyki estetyki i metafizyki.”⁴⁷ – Ten „komentarz” Suqueta reasumuje jego nowa kartografia *Wielkiej szyby*, wielokrotnie przedrukowywana⁴⁸ i stanowiąca do dziś jedną z jej źródłowych interpretacji.

Współczesna refleksja metodologiczna nad statusem przekładu asymptotycznie zbliża się więc do parafrazy, ale niniejszy projekt zdaje się być pierwszą próbą przesunięcia jej ku granicy ‘inkrementalizacji,’ przynajmniej na polu studiów duchampologicznych. Refleksja ta nie może w żadnym razie sprowadzać się do poszukiwania najstosowniejszych słów, choć ani przekład, ani parafraza nie zwalniają oczywiście tłumacza z obowiązku optymalnego doboru słownictwa.

Niewidoczna, lecz przejezdna

Na dowód podamy tutaj jeden przykład – inne czytelnik sam odkryje zagłębiając się w wyzwania poniższej parafrazy. Przykład ten ilustruje sposób, w jaki niniejszy projekt jest przyczynkiem do stopniowego rozszyfrowywania gier słownych i pułapek zakodowanych przez Duchampa w *Pannie młodej*. Trudności translatorskie kulminują we fragmencie [55 rewers], w którym pojawia się termin *voyable*. *Voyable*, to słowo rzadko już dziś używane, które Francuzi spontanicznie rozumieją jako nieprawi-

dłowo skonstruowane słowo będące ekwiwalentem *visible* – ‘dający się zobaczyć;’ *visible* jest przymiotnikiem utworzonym od czasownika *voir*. Większość słowników polsko-francuskich – jeśli nie wszystkie – pomija milczeniem słowo *voyable*, a automatyczne aplikacje translatorskie działające na zasadzie ‘deep learning’ błędnie przekładają *voyable* jako ‘widzialne’ (*viewable*). Tak rozumieją je również wybitni specjaliści od sztuki Duchampa, tak przełożył je Georg Heard Hamilton pod nadzorem artysty! Alain Jouffroy tak pisze w *Encyclopædia Universalis*: „W dwóch swoich głównych dziełach, Duchamp osaczył ze wszystkich stron problem widzenia, ‘widzialnego’ i wizji (*du ‘voyable’ et de la vision*), fizycznego i umysłowego. Zachęca nas by stanąć wobec ich przepastności, w sercu naszych fantazmatów, w taki sposób, aby samym sobie wykazać, że ‘to oglądacze tworzą obrazy’.”⁴⁹ W istocie, wbrew intuicjom językowym, słowo *voyable* istnieje w języku francuskim. W brzmieniu bliskie jest *voyant* – ‘widzący’ albo ‘jasnowidz,’ ‘wizjoner’ (dzisiaj także ‘światła kontrolka’) – ale oznacza coś zupełnie innego! *Voyable* pochodzi bowiem od rzeczownika *voie* – droga lub jeden z pasów na drodze, albo trasa, szlak itp. (a także *voie lactée* – droga mleczna), i oznacza: jako rzeczownik rodzaju żeńskiego „to, przez co się przechodzi, aby coś zrealizować lub otrzymać,”⁵⁰ czyli ‘przejsie,’ a jako przymiotnik słowo *voyable* oznacza drogę przejeżdżną, drożną trasę; drożną drogę, czyli taką, którą można uczęszczać. Pułapka, jaką zastawił język francuski bierze się stąd, że z jednej strony mamy czasownik: *voir* (widzieć), rzeczownik: *vision* (widzenie, wizja) i przymiotnik (a nie imiesłów!): *visible* (widzialny), a z drugiej, nie ma czasownika, ale jedynie rzeczownik: *voie* (droga) i przymiotnik (a nie imiesłów!): *voyable* (drożny). *Voyable* nie pochodzi od czasownika *voir* (widzieć) jako imiesłów bierny, chociaż imiesłów czynny bardzo jest doń podobny: *voyant*, (widzący); *voyable* (drożny) jest przymiotnikiem utworzonym od rzeczownika *voie* (droga).

Zauważmy, że w notatce Duchampa, w nawiasie, zaraz po *voyable* pojawia się słowo *route* – ‘droga,’ jak echo *voyable*. Oto nasz przekład:

„W ogólności, otrzymana figura [odwracamy kartkę] jest przejeżdżnym (zatrzymanym w drodze) spłaszczeniem zwielokrotnionego ciała.” Wszystko to układa się w spójną całość: uczęszczana przez kawalerów, przejeżdżna droga mleczna (*voie lactée*) jest może najbardziej wyrafinowaną spośród erotycznych metafor Duchampa. Nie widzialna (lub wręcz: niewidzialna), lecz drożna, przedstawiona w ‘odwróconym w czwartym wymiarze’ odlewie zatytułowanym *Objet-dard*, ta ‘mleczna droga’ jest miejscem posuwisto-zwrotnego ruchu, który symbolizują, między innymi (także pompa, tłoki, żądło, taran itp.), trzy ‘słabowite cylindry’ (*cylindres bien faibles*) widoczne w górnej części *Wielkiej szyby*, wprowadzone w ‘drogę mleczną.’ Stąd tytuł niniejszego wstępu metodologicznego: „*invisible mais voyable*” (nie dająca się zobaczyć, lecz drożna).

Z punktu widzenia językowego, z którym nieuchronnie utożsamia się rygorystycznie postępujący tłumacz, przekład *voyable* jako *visible* jest w wydaniu Hamiltona ewidentnym błędem; angielskim ekwiwalentem tego słowa jest *traversable* lub *unobstructive*. Nie ma powodu, aby zakładać, że Duchamp nie znał prawdziwego znaczenia słowa *voyable*, choć nie można też tego wykluczyć. Tak czy owak, rzetelny tłumacz nie może sobie pozwolić na pominięcie milczeniem tej dwuznaczności... z jednym wyjątkiem: jeśli taka była wola artysty. Duchamp zmarł w roku 1968, Georg Heard Hamilton, amerykański historyk sztuki, w 2004, Richard Hamilton, brytyjski artysta w 2011. Pozostaje więc samemu czytelnikowi odpowiedzieć na pytanie czy jest to *Witz* artysty czy też jego podświadomości.

Trzeba było zatem polskiego projektu badawczego, wytrwałości i nieustępliwości polskich badaczy i wydawców (pomysł ‘opowiedzenia’ treści *Zielonego pudełka* w miejsce tłumaczenia pochodzi od Aurélie Noury, metodę krótkich cytatów podsunął Gaël Hénaff, a Łukasz Guzek jest autorem wielu pomysłów interpretacyjnych), aby rozszyfrować tę przewrotną grę słów wynalezioną przez Duchampa, która z jednej strony umacnia Benjaminowską hipotezę o oczyszczaniu i precyzowaniu sensów przez przekłady, a z drugiej potwierdza rolę obsesji erotycznej jako motoru wynalazczości napędzającego

sztukę i paradoksalne konceptualizacje artysty, które zostały uznane za źródło sztuki konceptualnej. „Wszystko stawało się konceptualne (*conceptuel*), tzn. że zależało od czego innego, niż siatkówka,”⁵¹ powiada Duchamp.

Konceptualizm Duchampa

Na czym polega paradoks konceptualizmu Duchampa? Czy jest to projekt freudowski? Tak, w sensie wszechobecności libido, pożądania i fantazji erotycznej, jako motoru życiowego. Jednak skonstruowany przez Duchampa w *Wielkiej szybie* model sztuki jest całkowicie oryginalny⁵² i nie da się bez reszty wpisać w model psychoanalizy, bo nie ma w nim miejsca ani na wypieranie do podświadomości, ani na sublimację. Na pytanie Cabanna o to, jaką rolę odgrywa erotyzm w jego dziele, artysta odpowiada: „Ogromną. Widoczną lub wizjonerską (*visible ou voyante – voyante*, to po francusku także ‘jasnowidz,’ ‘wróżka’), a w każdym razie podszywa wszystko (*sous-jacent*).”⁵³ Czy ten erotyzm jest jednak ‘widoczny’ w *Wielkiej szybie*, bo jeśli spojrzeć na dostojną, po angielsku powściągliwą, stoicką twarz artysty, to naprawdę trudno podejrzewać, że skrywa ona w swej głębi tak dalece posuniętą obsesję seksualną? I tak i nie: odpowiedź na to pytanie jest wyjątkowo skomplikowana, a może nawet niemożliwa. Nie przemienia się on w nic innego za sprawą jakiejś alegorii, bo cała narracja, poczynając od tytułu *Panny młodej* jest dosadnie erotyczna: posuwisto-zwrotny ruch tłoków w cylindrach, benzyna, tzn. esencja miłośna wybuchająca w cylindrach silnika, żądło osy, formy spływającego ochlapania lub opryskania (*éc-laboussures*) czy „pompa sprowadzająca erotyczny roztwór.”⁵⁴ Jak zobaczymy poniżej – fragment [54 awers] – Duchamp uprzedza widza, że *Wielka szyba* ma tylko pozory alegorii, a w *Notatkach*, wprowadza pojęcie *analogie inframince*.⁵⁵ To także pułapka dla tłumacza, bo w intencji artysty, to ostatnie pojęcie oznacza – najprawdopodobniej – że mechaniczne analogie do aktu seksualnego nie różnią się ‘prawie niczym’ (*inframince*) od samej

rzeczywistości. Inaczej mówiąc, erotyka *Wielkiej szyby* nie jest zawoalowana: dzieło to ma pozory mechanicznej alegorii, jednak jego treść, to tematyka popędu seksualnego i jego fizjologiczno-magnetycznych awatarów. *Wielka szyba* i erotyka, to jedno i to samo..., lub prawie to samo: *inframince*. Gdzie indziej Duchamp pisze: „Tautologia. w akcie (panna młoda rozebrana...).”⁵⁶ Tautologia, czyli dwa sposoby powiedzenia tego samego... lub prawie tego samego; a to „prawie”, to właśnie *inframince*. Artysta znalazł więc metodę, która pozwala patrzeć na *Wielką szybę*, jak na ‘tablicę okulisty,’ i ten *voyeuryzm* – to oglądactwo – godny jest uwagi nie tylko, jako oryginalny dyskurs form artystycznych, czyli jako „malarstwo precyzyjne [jak mechanika precyzyjna] i [jako] piękno obojętności.”⁵⁷

Voyeuryzm ten jest także intrygujący jako projekt ‘konceptualnego’ przezwyciężenia ‘siatkówkowości.’ W istocie, twierdzi artysta, jego sztuka „zależy od czego innego, niż siatkówka.” Jak interpretować ten aksjomat w stosunku do *Wielkiej szyby*? Duchamp sam podsuwa kilka sugestii. Wyjaśniawszy najpierw, że zawartość *Zielonego pudełka* planował najpierw wydać w postaci albumu, dodaje: „Chciałem, aby ten album towarzyszył *Wielkiej szybie* i aby można się było z nim zapoznać i dopiero wtedy oglądać *Szybę*, bo moim zdaniem nie powinno się na nią patrzeć w estetycznym sensie tego słowa. Należało zapoznać się z książką i oglądać je razem. Połączenie tych dwóch rzeczy odejmowało cały ten aspekt siatkówkowy, którego nie lubię. Bardzo to było logiczne.”⁵⁸ Inaczej mówiąc, z punktu widzenia „ogłdacza”, odniesienie do projektu, do notatek i refleksji anuluje czysto wizualny – siatkówkowy – wymiar *Wielkiej szyby*. Z punktu widzenia artysty zaś, erotyczna esencja wizualności jest już anulowana w samym zamyśle, którego meandry i pojęcia przybliża ‘ogłdaczowi’ *Zielone pudełko*; treść tego dokumentu ‘pozbawia’ zatem dzieło charakteru siatkówkowego, tak, jak akt notarialny z 15 listopada 1963 roku sporządzony przez Roberta Morrisa, „Deklaracja estetycznej odjęcia,” pozbawia płaskorzeźbę zatytułowaną *Litanie*, „wszelkich treści i wartości estetycznych.” Notatki *Zielonego pudełka* pozbawiają zatem *Wie-*

ką szybę charakteru siatkówkowego, ale nie erotycznego. Innymi słowy, erotyka nie sprowadza się do oglądania, do wizualności czy do projektowania przez odbiorcę głębokich struktur podświadomości na formy malarskie ('figuralność' w ujęciu Jean-François Lyotarda⁵⁹); ale zarazem życiowy popęd erotyczny jest motorem wynalazczości, czyli właśnie on jest podłożem paradoksalnego konceptualizmu Duchampa. W tym kontekście, pojęcie 'piękna obojętności' nabiera szczególnego znaczenia.

Nie idzie tu bowiem o omijanie lub unikanie erotycznych treści. Są one uznane jako takie (tautologia? *allégorie inframince?*), choć do pewnego stopnia anulowane przez potępienie 'sztuki siatkówkowej'; są jawne za sprawą niepostrzeganej jedynie różnicy, *inframince*. Czy można by zatem mówić o nierozróżnialnej (*inframince*) tautologii? Jak widzieliśmy, Cabanne pytał o rolę erotyki w dziele Duchampa, ale mógł go równie dobrze zapytać o rolę intelektu i wynalazczości w erotyce! Niewykluczone, że w *Wielkiej szybie* Duchamp bliższy jest Heglowskiej koncepcji dialektyki, niż Freudowskiej psychoanalizie. *Aufhebung* jest u Hegla ruchem przewycięzania danego stanu rzeczywistości, ruchem który polega na zanegowaniu i usunięciu go w pierwszym momencie, ale zarazem na jego zachowaniu w języku, który jest jego odbiciem (filozofia spekulatywna). Ten ruch dialektyczny – jak w dyskursie Diotimy u Platona⁶⁰ – pozwala więc wykorzystać napięcie wynikające z nie dającej się rozwiązać sprzeczności, by w ten sposób wznieść się ponad to pierwsze stadium, a w konsekwencji podnieść debatę – dyskurs – na 'wyższy' poziom, *Aufheben*. Erotyka jest tu więc najpierw podwójnie zanegowana. Pierwszy raz przez minimalne (*inframince*) przesunięcie w sferę „mechaniki precyzyjnej,” drugi raz poprzez odrzucenie czystej wizualności w sztuce (*l'art rétinien*). Ta podwójna dialektyczna negacja (bowiem wizualność pozostaje cały czas obecna, choć jest przewycięzona), która nie przestaje jednak konfrontować widza z mechaniczno-fizjologicznym wymiarem erotycznej kinetyki, geometrii i gimnastyki prowadzi w rezultacie do innego – konceptualnego – sposobu praktykowania sztuki przez Duchampa,

co wyjaśnia pojawianie się teoretycznych refleksji wśród rubasznych notatek i obscenicznych rysunków *Panny młodej*: „Ograniczyć liczbę readymades na rok (?)” [41]; „Zapisać naturalnie tę datę, godzinę, minutę na readymade jako informację” [9]; „Posłużyć się obrazem Rembrandta jako deską do prasowania” [44] itp. Zebranie wszystkich uwag teoretycznych na temat readymadeów w jednym rozdziale transkrypcji, jak to czyni Sanouillet, nie ułatwia zrozumienia subtelnego połączenia tego, co wizualne z tym, co pojęciowe. I przeciwnie, przyjęta tutaj metoda parafrazy pozwoliła nam połączyć erotyzm Duchampa z wyłanianiem się w jego sztuce nowych form praktyki artystycznej, a może nawet dostrzec próbę podniesienia erotyzmu do rangi sztuki. Sam Duchamp tak definiuje sens swojego 'konceptualizmu': „Proszę zauważyć, że nie trzeba mi wiele konceptualności, żebym się w czymś zadurzył (*pour me mettre à aimer*). Nie lubię tylko kiedy nie ma ani krzty konceptualności, tzn. gdy jest tylko czysta siatkówkowość; denerwuje mnie to po prostu.”⁶¹

Breton to przeczuwał: trudno przecenić cywilizacyjną stawkę przyjętej przez artystę postawy – a zatem i do pewnego stopnia sztuki konceptualnej – w epoce, która ma tendencję do sakralizowania obrazu, jak gdyby nosił on w sobie cały swój sens niezależnie od sposobów, w jaki jest używany i od konkretnego kontekstu, zazwyczaj niesłychanie złożonego, w jaki został on wpisany; niezależnie także – co może najbardziej szokujące – od widza i sposobu, w jaki nadaje on obrazowi sens. Inaczej mówiąc, Duchamp sprzeciwia się radykalnym formom tej sakralizacji, odrzucając fetyszym obrazu, lub wręcz fetyszym estetycznym, polegającym na ocenie rzeczywistości według kryteriów estetycznych, jakiego najboleśniejszym przykładem są społeczne stereotypy Cygana, Żyda, Araba itp.

Konkluzja: artysta daje tylko znaki

Wielka szyba jest niedokończonym układem elementów, wprowadzającym całkowicie nową metodę artystyczną, przy pomocy której Duchamp

zamierzał przedstawić erotykę jako wieloznaczny i nieracjonalny, ale zarazem prozaiczny i oddramatyzowany obieg energii seksualnej między ‘kawalerami’ a ‘panną młodą.’ Ta globalna wizja dzieła umożliwia – a nawet ukierunkowuje – sposoby rozszyfrowywania poszczególnych fragmentów *Zielonego pudełka*. Ale życzeniem artysty było, aby widz oglądał *Wielką szybę* oglądając i czytając jednocześnie zawarte w pudełku notatki. Widz wpisany więc zostaje w typowe koło hermeneutyczne, w którym nie daje się określić ani punktu wyjścia, ani punktu docelowego. Artysta wybrał formę pudełka, aby podkreślić, że przypadek decyduje zawsze o miejscu, w którym widz włącza się w ten kołowy ruch interpretacji. Jedną z jej cech jest to, że nie daje się ona w żaden sposób domknąć, bowiem jej celem nie może być poszukiwanie precyzyjnej wizji dzieła, jaką – być może – stworzył sobie Duchamp. Skoro, jak widzieliśmy, po dwudziestu latach od czasu opracowania notatek dopisywał jeszcze nowe uwagi na wydrukowanych już egzemplarzach, to nie można wykluczyć, że dysponował taką precyzyjną koncepcją... ale nam jej nie ujawnił, a na dodatek zaakceptował „definitywne nieukończenie dzieła.”⁶² Nam pozostawił tylko znaki, i to znaki nowego typu w sztuce (readymady, ‘malarstwo precyzyjne,’ kolor jako naturalna barwa użytej materii, formy przykadku, *inframince* itp.).

„Pan, którego wyrocznia jest w Delfach, ani nie oznajmia, ani nie ukrywa, tylko daje znak (*semaine*)”⁶³ twierdził Heraklit. Czy artysta jest wyrocznią? Do pewnego stopnia tak, z wyjątkiem niektórych dzieł tworzonych według licencji *Copyleft* lub *Creative Commons*. Jest on mianowicie wyrocznią w stosunku do swoich dzieł, zgodnie nie tylko z obowiązującym prawem autorskim, ale zwłaszcza z dominującą koncepcją aktu twórczego, traktowanego jako ‘genialne,’ czyli doskonałe, nie podlegające dyskusji spełnienie. Jak widzieliśmy, Duchamp krytykował przekonanie, że sztuka jest uprzywilejowanym terenem twórczości, a artysta geniuszem. Pozostaje jednak faktem, że artysta ma nieodwołalne prawo pisać i wydawać niezrozumiałe aż po gramatyczną niepoprawność notatki; może on także zatwierdzać niepoprawne tłumaczenia

(*voyable* w przekładzie Hamiltona). Nikt nie może wszak dziedziczyć tego prawa po artyście, i nie mogą też w żaden sposób uprawomocnić niepoprawnego przekładu tłumacze.

Duchamp zmarł ponad pół wieku temu, ale pozostawił nam znaki, które ciągle jeszcze musimy rozszyfrować. Co więcej, poprzez notatki, wywiady, ale także liczne repliki i kopie tworzone przez artystów, których był współnikiem, uruchomił łańcuch wzajemnie powiązanych ze sobą lektur, do których dodajemy tutaj polską parafrazę *Zielonego pudełka*, dokonaną według zrealizowanej przez Ernesta T. kopii. Nie ma ona ambicji zaproponowania nowej interpretacji *Wielkiej szyby* na podstawie zawartych w pudełku notatek i szkiców. Jest jedynie, na moje zaproszenie, ‘wycieczką z przewodnikiem’ po tym pudełku, z właściwą tego typu wyprawom dozą uproszczeń i rozczarowań. Ale czytelnicy z całego świata dysponują już teraz drukowaną, faksymilową kopią kopii duchampowskiego oryginału i mogą wreszcie, po niemal stu latach od jego wydania przez artystę, rozpocząć tę wycieczkę na własną rękę.

Faksymile Ernesta T.

Wykonane przez Ernesta T. faksymile *Zielonego pudełka* są kopią artysty w sensie, w jakim mówi się dziś o książce artysty, o teorii czy o krytyce artysty. Ambicje tego projektu związane są, jak u Duchampa, z sensem, jaki sztuka nadaje nie tylko swoim dziełom, ale także krążącym w kulturowym i społecznym obiegu obrazom. Zarówno zawartość pudełka, jak i forma poszczególnych dokumentów noszą wyraźne ślady interwencji artysty i każdy ekspert z łatwością stwierdzi, że kopia Ernesta T. ani nie imituje jednego z trzystu egzemplarzy wydrukowanych przez Duchampa kopii notatek, ani się pod pudełko artysty nie podpisuje.

Jeśli idzie o zawartość *Zielonego pudełka*, stwierdzić można trzy różnice w stosunku do transkrypcji Michela Sanouilleta. W istocie, nie ma wśród faksymilów wykonanych przez Ernesta T. trzech fragmentów, zawierających trzy krótkie uwagi: „Zrobić chory obraz i chore Readymade” (DDS

1994, s. 49, DDS 2013, s. 55), „Porządek ciężenia / Ministerstwo zbiegów okoliczności. / Departament / (lub lepiej): / Porządek zbiegu okoliczności / Ministerstwo ciężenia” (DDS 1994, s. 51, DDS 2013, s. 56), „Obraz lub rzeźba / Płaskie szklane naczynie – [zbierające] wszelkiego rodzaju zabarwione płyny, kawałki drewna, żelaza, reakcje chemiczne. Wstrząsnąć naczyniem i patrzeć przez przejrzystość” (DDS 1994, s. 51, DDS 2013, s. 58). Zastąpiły je trzy inne, krótkie notatki, zidentyfikowane jako pochodzące z „pozostałych” notatek Duchampa, wydanych w roku 1980 przez Paula Matisse’a jako *Notes: fragment [37]* (notatka 173): „Poszukać Readymade, o z góry wybranej wadze”, fragment [42] (notatka 4): „Ciepło siedzenia, które ktoś właśnie opuścił jest przykładem nierozróżnialnego (*infra-mince*)”, oraz fragment [43] (notatka 139): „Część główna środkowa rozebrania – Labirynt”. We wszystkich tych trzech kopiach pismo ręczne jest Duchampa, ale formy kartek różne są od tych, które zostały zreprodukowane faksymilowo przez Paula Matisse’a. Ostatnia z tych notatek powtórzona jest zresztą drugi raz (notatka 153¹), ale kopia ma formę kartki zreprodukowanej na stronie 139.

Dokonany przez Yannicka Miloux opis⁶⁴, znajdującego się w kolekcji FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine dzieła Ernesta T. podkreśla, że artysta dał się przeniknąć duchampowskiej metodzie, bo projektem jego była transkrypcja ‘całości dokumentów;’ pojawia się więc intrygujące pytanie, czy istnieją rozmaite warianty *La Boîte Verte*, bo te trzy nowe i ważne notatki są przecież autorstwa Duchampa. Częściowa weryfikacja byłaby możliwa, ale tylko wtedy, gdyby upubliczniono pełną treść innych kopii, bo do tej pory znana jest – jak się wydaje – jedynie publikacja transkrypcji *Pudełka* dokonana przez Sanouilleta. Oczywiście jest, że ten brak dostępu do tego źródłowego dokumentu ma negatywne skutki dla badań naukowych i narusza prawo publiczności do znajomości tego kluczowego elementu dzieła Duchampa.

Duchamp dorzucił do pudełka reprodukcje dziewięciu obrazów, które poprzedzały i przygotowywały *Wielką szybę* (poniżej, ich lista poprzedza parafrazę); w kopii Ernesta T. pominięta została reprodukcja pierwszej wersji *Młynka do kawy*

(*Moulin à café*) z 1911 roku oraz *Sań z kołem wodnym z sąsiedzkich metali* (*Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins*) z 1913-1915. Drukowane bezrastrową techniką ‘colloptype’ pozwalają one łatwo odróżnić oryginalne reprodukcje Duchampa od reprodukowanej tutaj kopii: w zastosowanej przez Ernesta T. technologii Xeroxu z łatwością skonstatować można pod lupą obecność rastra. W podobnym do tych reprodukcji formacie Duchamp dodał także do pudełka cztery rysunkischematy *Wielkiej szyby*. Na wszystkich tych planszach tytuły albo są czytelne na samej reprodukcji, albo są wydrukowane na odwrocie.

Jeśli idzie o formę kopii Ernesta T., to istnieje wiele innych łatwo dostrzegalnych materialnych różnic między jego pracą i zawartością *Pudełka* Duchampa. Na przykład typografia tytułów wydrukowanych na odwrocie powyższych plansz pozwala skonstatować mniej lub bardziej dobrą, odrębną kopię. Jednak najpewniejszym sposobem odróżnienia kopii Duchampa od kopii tych kopii wykonanej przez Ernesta T. jest spojrzenie na fragmenty, gdzie Duchamp podkreślił lub zakreślił niebieską lub czerwoną kredką słowa lub grupy słów; kserokopia nie reprodukuje należycie tych dwóch kolorów i dlatego linie te są ręcznie poprawione kredką. Efekt ten jest łatwo dostrzegalny i – jak pozostałe różnice materialne – nie wymaga nawet porównania z innymi kopiami *Zielonego pudełka* wykonanymi przez samego Duchampa. Natomiast różnica tekstury i koloru zamszu, którym oklejone jest pudełko Ernesta T. wymagałaby porównania z jedną z tych oryginalnych kopii.

Inaczej mówiąc, kopia Ernesta T. pozwala na dostęp do **sensów** notatek Duchampa, które zdaniem tegoż są nieodzowne dla zrozumienia *Wielkiej szyby*, bowiem stanowią jej integralną część, ale także do ich **formy**; podobnymi intencjami cechowała się koncepcja wydawnicza Paula Matisse’a, który zreprodukował faksymile ‘pozostałych’ notatek do *Wielkiej szyby*, tych mianowicie, które artysta pozostawił w klaserach po dokonaniu wyboru notatek, wybranych do *Zielonego pudełka*. Zarówno kopia Ernesta T., jak i faksymilowa publikacja Matisse’a omijają zatem kwestię autentyczności i oryginalności, jakimi rządzi się rynek sztuki,

który sytuuje je w sferze materialnej, gdy tymczasem Duchamp sytuuje je w sferze konceptualnej.

Rzeczywiście, w zjawisku ‘appropriacji’ w sztuce współczesnej odnajdujemy te dwa aspekty procesu: kopiowanie i przyswajanie. Z jednej strony wykonanie duplikatu, z drugiej – metoda asymilacji lub inicjacji. W pierwszym aspekcie, kopie dzieł wchodzą w napięcie z oryginałem i rodzą złożone pytania o status dzieła i jego kopii (ale nie zapominajmy, że Walter Benjamin analizował praktyki sztuki, w których nowe media sprawiają, że dzieło istnieje tylko w formie reprodukcji: druk, fotografia, kino itp.). Drugi aspekt oferuje kopiście metodę przyswajania dzieła, zanurzania się w jego bycie, rozumienia podejścia artysty itp. Dziedzina przyswajania dzieł poprzez ich kopiowanie nie ma wyraźnych granic. Była ona w ostatnich dziesięcioleciach szeroko eksplorowana i poświęcono jej liczne opracowania. Zaczniemy ten krótki przegląd od *Pierre’a Ménarda*, autorki *Kichota*, powieści Jorge Luisa Borgesa z roku 1938 (Ménard do tego stopnia utożsamia się z Cervantesem i daje się przeniknąć jego pisarstwu, że dopisuje za autora nienapisane rozdziały *Don Quichota*) i od *Fahrenheit 451* Raya Bradbury’ego z roku 1953 (obywatele uczą się na pamięć powieści, aby zachować je w pamięci narodu). W 1993 r. wystawa *Kopiować tworzyć (Copier créer)*, zorganizowana w Luwrze przez Jean-Pierre’a Cuzina,⁶⁵ przypomniała nam, że kopiowanie było odwieczną metodą inicjacji w uprawianiu sztuki: twórczości nie można się „nauczyć”, ale można ją nabyć poprzez proces inicjacji. W kontekście, w którym Rosalind Krauss miała krytykować mit oryginalności w sztuce nowoczesnej, Sherrie Levine przesunęła problematykę, odrzucając wymyślanie nowych form i uznając, że oryginalność wynika z postawy artysty, który może – po prostu – kopiować prace innych artystów, takich jak fotograf Walker Evans (*After Walker Evans*, 1981) czy Joris-Karl Huysmans (*La Retraite de Monsieur Bougran. After Joris-Karl Huysmans*, 1996). Od 1965 roku Elaine Sturtevant ręcznie reprodukowałą obrazy pop artu, jednocześnie kategorycznie odrzucając termin apropiacionizm. Innym przykładem, który wydaje się tutaj godny przywołania z tym skrótowym wyliczeniem, są książki kopiowane ręcznie przez artystów. Nie wnikając w całą głębię takiego doświadczenia,

można zasygnalizować istnienie czegoś wspólnego między dziełem Ernesta T. a ręcznymi kopiami *Madame Bovary* Flauberta autorstwa Bruna Di Rosa (kolekcja Musée d'art contemporain w Lyonie) czy licznymi kopiami powieści i innych druków, wykonanymi przez Gérarda Collin-Thiébauda:⁶⁶ kopiowanie jest tutaj sposobem czytania z uwagą, która nie pomija najmniejszego przecinka, kropki czy myślnika. Jest to przywłaszczenie, które nie ma już bezpośredniego związku z własnością w prawnym rozumieniu tego pojęcia. Prawdą jest jednak, że ten rodzaj przyswajania w praktykach artystycznych często kwestionuje koncepcję – ale także społeczną praktykę – własności w odniesieniu do dzieł sztuki i praw autorskich. Chodzi o to, czy gesty, za pomocą których artyści przywłaszczają sobie dzieła sztuki, aby zasymilować je w procesie sztuki, mają cel polityczny w odniesieniu do kwestii własności, czy też sens ten wyczerpuje się w swoim wyłącznie artystycznym doświadczeniu jako strategia tworzenia. Niezależnie od odpowiedzi, do jakiej mogą prowadzić analizy tego artystycznego fenomenu, pewne jest, że ma on również siłę pociągania za sobą społecznych praktyk własności w polu sztuki.⁶⁷

Przypisy

- ¹ DDS. Zobacz listę skrótów w bibliografii.
- ² Michel Sanouillet, prezentacja tekstu *Panny młodej*, DDS 1994, s. 40.
- ³ Sanouillet, prezentacja, DDS 2013, s. 44.
- ⁴ Cabanne, s. 21.
- ⁵ Sanouillet, DDS 2013, s. 44.
- ⁶ Ibidem. Sanouillet czyni tutaj aluzję do artykułu André Bretona „Phare de la mariée” (1935), w którym, powiada, tenże określa *Wielką szybę* jako „wielki współczesny mit.” W istocie, Breton uznaje *Wielką szybę* za „główne dzieło XX wieku,” po czym konkluduje: „Cudownie jest widzieć, jak zachowuje ona w nienaruszonym stanie całą swoją moc antycypowania. Wypada zachować ją świetlnie wzniesioną, dla przyszłych łodzi, dla cywilizacji, która się kończy,” w Lebel, s. 94. Zob. także Tomkins, s. 294-295.
- ⁷ DDS 2013, s. 75.
- ⁸ Cabanne, s. 58
- ⁹ Richard Hamilton, *The Green Book*, w BSB, brak numeracji stron.
- ¹⁰ NOTES, 2008, notatka 66, s. 41.
- ¹¹ Zostało ono przygotowane jeszcze przy współpracy Marcela Duchampa w roku 1958 pod tytułem *Marchand du sel. Marcel Duchamp*, i było wielokrotnie przekształcane i wznawiane, w tym także w innych językach.
- ¹² Sanouillet, DDS 2013, s. 44.
- ¹³ Cabanne, s. 59.
- ¹⁴ Tytuły te nie figurują w angielskiej wersji Hamiltona / Duchampa (zob. poniżej).
- ¹⁵ Sanouillet, DDS 2013, s. 45.
- ¹⁶ Ibidem.
- ¹⁷ List z 12 lutego 2022 r. zaadresowany do Leszka Brogowskiego; w archiwum autora.
- ¹⁸ Zob. s. 250. Por. także artykuł Brigitte Aubry, wersja francuska s. 277-285, wersja angielska s. 286-295.
- ¹⁹ Sanouillet, DDS 2013, s. 45.
- ²⁰ Ludwig Wittgenstein, *Études préparatoires à la 2^d partie des Recherches philosophiques* (1948-1949), (wydanie dwujęzyczne), przekład na francuski Gérard Granel (Mauvezin: T.E.R., 1985), § 278, s. 110.
- ²¹ NOTES 2008, notatka 23², s. 138.
- ²² Cabanne, s. 79.
- ²³ DDS 1994, przypis 7, s. 69, przypis 4, s. 72, przypis 4 s. 73, itd.
- ²⁴ DDS 1994, przypis 4 s. 73 i przypis 2, s. 75.
- ²⁵ Jean Suquet, *Le Miroir de la mariée* (Paris: Flammarion, 1992), s. 247.
- ²⁶ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905), tłum. Denis Messier (Paris: Gallimard, „Connaissance de l'inconscient,” 1990), 86, passim.
- ²⁷ *Witz* oznacza po niemiecku, nie tylko dowcip, grę słów lub psikus, ale także pomysłowość i inteligencję, zaś romantyczni poeci traktowali *Witz* jako ucieleśnienie poetyckiej głębi i intensywności sensu. *Słownik języka polskiego* (Warszawa: PWN, 1981) definiuje zaś ‘wic’ jedynie jako potoczny równoważnik „dowcipu, żartu, kawału,” t. III, s. 694. We współczesnej polszczyźnie słowo wyszło z powszechnego użytku.
- ²⁸ Walter Benjamin, „Zadania tłumacza,” w *Twórca jako wytwórca* (Poznań: Wydawnictwo poznańskie, 1975), 293-307.
- ²⁹ Sanouillet, DDS 1994, s. 40.
- ³⁰ DDS 1994, s. 68; DDS 2013, s. 73.
- ³¹ NOTES 2008, notatka 77², s. 48.
- ³² Ibidem, s. 9.
- ³³ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1821-1830) (Paris: Flammarion, 1977), 396.
- ³⁴ Cabanne, s. 97.
- ³⁵ Na temat historii translatoologii, zob. Michel Ballard, *Histoire de la traduction* (Bruxelles: de Boeck, 2013); Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions* (Lille: Presses universitaires de Lille, 1993).
- ³⁶ Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste* (Paris: Les Belles Lettres, 2014).

- ³⁷ 'Przekład sprzeczny,' 'nieprzekładalność' itp.: Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction* (Paris: Gallimard, 1994), 89 passim.
- ³⁸ Ladmiral, *Sourciers ou ciblistes*, 195.
- ³⁹ Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, 219.
- ⁴⁰ Ibidem.
- ⁴¹ Franck Barbin, „Jean-René Ladmiral ou l'irréductible parcellisation de la traductologie,” *Des mots aux actes*, Editions Anagrammes, 2012, [w sieci: hal-02089362].
- ⁴² Suquet, 202-203 (zreprodukowana poniżej, s. 297-300.).
- ⁴³ Ibidem, 242.
- ⁴⁴ Ibidem, 243-244.
- ⁴⁵ Ibidem, 244.
- ⁴⁶ Ibidem, 247.
- ⁴⁷ NOTES, 2008, notatka 82, p. 51.
- ⁴⁸ Oryginał: Suquet, plansza i opis przed stroną 7, warianty s. 202-203. Przedruk np. w Gloria Moure, *Marcel Duchamp* (London: Thames and Hudson, 1988), 78; Lyotard, s. 216 etc.
- ⁴⁹ Alain Jouffroy, hasło „DUCHAMP MARCEL - (1887-1968),” *Encyclopædia Universalis*, dostępny 23 czerwca 2022. <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/marcel-duchamp/>
- ⁵⁰ Trésor de la langue française numérisé (TLFN), hasło „voyable” [w sieci].
- ⁵¹ Cabanne, s. 48. „Cała sztuka po Duchampie jest konceptualna,” pisał Joseph Kosuth w roku 1969. Dlatego przekładamy 'conceptuel' jako 'konceptualny;' nie należy jednak tracić z oczu pierwotnego sensu tego słowa: 'pojęciowy.'
- ⁵² Nie chcemy tutaj przesądzać czy model ten rozciąga się na całą sztukę Duchampa i czy, na przykład, może także posłużyć do analizy innego, wiekiego majstersztyku artysty *Étant donné: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage*.
- ⁵³ Cabanne, s. 109.
- ⁵⁴ NOTES, 2008, notatka 132, p. 83.
- ⁵⁵ NOTES 2008, notatka 2, s. 21.
- ⁵⁶ NOTES 2008, notatka 91, s. 55.
- ⁵⁷ Fragment [62].
- ⁵⁸ Cabanne, s. 52.
- ⁵⁹ Jean-François Lyotard, *Discours, figure* (Paris: Klincksieck, 1971).
- ⁶⁰ Platon, *Uczta*, 210a-212c.
- ⁶¹ Cabanne, s. 96.
- ⁶² Paz, s. 15.
- ⁶³ Heraklit, *Zdania* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2005), (D32), s. 19.
- ⁶⁴ Zob. poniżej, s. 17-18.
- ⁶⁵ Zob. publikację pod tym samym tytułem, opublikowaną w tym samym roku przez wydawnictwo RMN, Paryż.
- ⁶⁶ <https://www.gerardcollinthebaut.com/pages/oeuv/copi.html>.
- ⁶⁷ Zob. Leszek Brogowski, „Don et appropriation dans l'art à la lumière de la théorie de la propriété,” w *Les Valeurs esthétiques du don*, Jacinto Lageira et Agnès Lontrade (éditeurs) (Paris: Mimesis, 2019), <https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01687092>.

przełożył Tomasz Stróżyński

Bibliografia

Obfitość duchampowskiej bibliografii stawia dziś badacza w sytuacji porównywalnej – *toute proportion gardée* – do studiów nad Arystotelesem. Aby określić stan badań i poziom aktualnej wiedzy o jednym, jak i o drugim, musi on przebiec się przez niekończące się warstwy sensu i interpretacji poszczególnych komentatorów, bo nie zawsze najnowsze publikacje są najcenniejsze, i nie zawsze konstruują się one w oparciu o badania poprzedników. Dlatego badacz staje przed alternatywą: albo dążyć do wyczerpującej syntezy stanu badań nad Duchampem, podejmując ryzyko, że stanie się ona osobnym przedmiotem badań, albo ograniczyć aparat krytyczny do wybranej literatury źródłowej, podejmując ryzyko wiedzy niekompletnej w szczegółach, ale nad którą badacz panuje za pośrednictwem nadanego sztuce Duchampa sensu. Przyjęliśmy tutaj ten drugi wariant metodologiczny, opierając się na skonstruowanej na własny użytek bibliotece.

Le Marchand du sel. Écrits de Marcel Duchamp. Paris: Le terrain vague, 1958. Wydanie to, dziś już rzadkie, zawiera pierwszą „kartografię” *Wielkiej szyby* (reprodukowaną poniżej), a także „Próbę bibliografii ogólnej,” zebranej przez [Yves’a] Poupard-Lieussou, s. 201-230. Układ szkiców oddala się już tutaj od *Zielonego pudełka*, ale ilustracje są dobrej jakości: większe, niż w kieszonkowym wydaniu Flammariona, a więc bardziej czytelne, niektóre reprodukcje wydrukowane są na papierze kredowym, by lepiej oddać półcienie. Czasem, choć rzadko, typografia próbuje zbliżyć się do oryginalnego układu notatek. To tutaj po raz pierwszy pojawia się transkrypcja *Zielonego pudełka* zrealizowana przez Michela Sanouilleta.

Marcel Duchamp. *Duchamp du signe. Écrits*. Réunis et présentés par Michel Sanouillet. Nouvelle édition revue et augmentée par Michel Sanouillet avec la collaboration de Elmer Peterson. Paris: Flammarion, 1976. Wzbogacone o nowe teksty Duchampa, wydanie to przyjmuje tytuł odłą już ustabilizowany w kolejnych wznowieniach: *Duchamp du signe*. Format tego wydania jest nieco większy niż format *Marchand du sel* (21 x 15 cm w porównaniu z 19,2 x 14,1 cm), co pozwala jeszcze zachować odpowiednie miejsce na szkice i rysunki, ale grupuje reprodukcje na papierze kredowym w dwóch zeszytach, co jest już znakiem przemysłowej logiki tego wydania.

The Essential Writings of Marcel Duchamp. Edited by Michel Sanouillet & Elmer Patterson. London: Thames and Hudson, 1975. Tom o tej samej zawartości, co *Duchamp du signe* ukazał się dwa lata wcześniej w Nowym Jorku (Oxford University Press). Jego treść odpowiada już *Duchamp du signe*, ale gra typograficzna na okładce podkreśla jeszcze ciągłość tej publikacji z *Le Marchand du sel*. Innymi słowy, to angielskie wydanie jest łącznikiem między *Le Marchand du sel* a *Duchamp du signe*. Format jest tu jeszcze większy (23 x 15 cm), niż w wypadku pierwszego wydania *Duchamp du signe*, a półkredowy papier pozwala na lepsze rozłożenie ilustracji i zapewnia im bardzo dobrą jakość. Przekład *Zielonego pudełka* pochodzi od Georga Hearda Hamiltona z wydania Richarda Hamiltona (1960), zob. poniżej BSB.

[DDS 1994] Duchamp, Marcel. „La mariée mise à nu par ses célibataires, même (la Boîte verte).” W *Duchamp du signe. Écrits*. Réunis et présentés par Michel Sanouillet: Nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson, 39-102. Paris: Flammarion, „Champs Arts,” 1994.

[DDS 2013] Duchamp, Marcel. „La mariée mise à nu par ses célibataires, même (la Boîte verte).” W *Duchamp du signe. Écrits réunis et présentés par Michela Sanouillet et Paula Matisse: Nouvelle édition revue et corrigée avec la collaboration de Anne Sanouillet et Paul B. Franklin*, 44-109. Paris: Flammarion, „Champs Arts,” 2013. To nowe wydanie nie tylko poprawia niektóre błędy w transkrypcji *Zielonego pudełka*, ale także zmienia zasady wydawnicze, które organizują transkrypcję (mówiliśmy o tym); to właśnie z tego wydania korzystaliśmy najwięcej. Nie poprawia ono jednak zmarginalizowanej pozycji i niskiej jakości reprodukcji rysunków i szkiców w wydaniu kieszonkowym Flammariona, jak to się utrzymało od 1994 roku.

[BSB] *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. A topographic version by Richard Hamilton, of Marcel Duchamp’s Green Box, translated by Georg Heard Hamilton. Z inicjatywy brytyjskiego artysty Richarda Hamiltona i z jego typografią powstała angielska, książkowa wersja pudełka, współfirmowana przez Duchampa, a wydana z roku 1960 w nakładzie 1000 egzemplarzy przez Percy Lund et George Wittenborn. Tutaj posługiwałem się trzecim wydaniem tej książki, opublikowanym w nakładzie 2500 egzemplarzy przez Hansjörga Mayera, słynnego wydawcę książek artystów, których historia rozpoczyna się z roku 1962. Stuttgart, London, Reykjavik: Editions Hansjörg Mayer, 1976. Brak numeracji stron.

[NOTES 1980] *Marcel Duchamp. Notes*. Préface Pontus Hultén. Présentation et traduction / Arrangement and Translation Paul Matisse. Paris: Centre Georges Pompidou, 1980. Strony numerowane od I do XVII, a następnie notatki numerowane od 1 do 289. Nakład 1000 numerowanych egzemplarzy. W roku 1980, Centre Georges Pompidou opublikowało to luksusowe, faksymilowe wydanie ‘pozostałych’ notatek Duchampa (format 41,5 x 27,5 cm), w tym wielu notatek będących komentarzem do *Wielkiej szyby*, ale nie włączonych do *Zielonego pudełka* (notatki 47-166); wydanie to zawiera zarówno transkrypcję notatek, jak i ich przekład na angielski.

[NOTES 2008] Duchamp, Marcel. „Le grand verre.” W *Notes*. Avant-propos par Paul Matisse. Préface par Pontus Hultén, 39-102. Paris: Flammarion, „Champs Arts,” 2013. Oparta na wydaniu z roku 1980, transkrypcja tych notatek została włączona przez Flammariona do serii kieszonkowej, podobnie jak *Panna młoda*, z kilkoma rysunkami w układzie wyjętym z kontekstu oryginalnych zapisków, bez aparatu krytycznego, ale z odnowionymi zasadami transkrypcji, tymi samymi, które posłużą do transkrypcji *Panny młodej* w wydaniu z roku 2013.

Spośród wywiadów udzielonych przez artystę, za podstawowe źródło obraliśmy rozmowy z Pierrem Cabanem przeprowadzone w czerwcu roku 1966, na dwa lata przed śmiercią artysty.

[Caban] Duchamp, Marcel. *Entretiens avec Pierre Cabanne*. (1966). Paris: Somogy, 1995.

Trzy publikacje uznaliśmy za nasz ‘podręczny *catalogue raisonné*,’ wydanie Roberta Lebel (1959), przy którym współpracował sam artysta, oraz dwa katalogi, pierwszy opublikowany w roku 1973 przez Anne d’Harnoncourt i Kynastona McShine, drugi z roku 1988, opublikowany przez Thames and Hudson.

[Lebel] Lebel, Robert. *Sur Marcel Duchamp*, avec les textes de André Breton et H.P. Roché. Pouillenay: Trianon Press, 1959. Layout Marcel Duchamp i Arnold Fawcus, wydawca. Dodajmy, że w wydaniu tym przedrukowany został ważny tekst André Bretona, „Phare de la Mariée” (Latarnia Panny młodej), pierwszy, który uznawał znaczenie tego dzieła nie tylko dla sztuki, ale także dla całej nowoczesności, s. 88-94.

[MoMA] *Marcel Duchamp*, katalog wystawy w Museum of Modern Art, New York, Philadelphia Museum of Art, Anne d’Hamoncourt et Kynaston McShine (wyd.). New York: MoMA, 1973.

Moure, Gloria. *Marcel Duchamp*. London: Thames and Hudson, 1988.

Za źródłowe uznajemy studia o *Wielkiej szybie* Jean’a Suqueta (z którego przedrukujemy tutaj jej schematyczne objaśnienia) oraz Michela Carrouges’a; nie zapominamy jednak, że pierwszy taki schemat zaproponował Richard Hamilton na końcu angielskiej wersji: *Green Book*, nie mówiąc o samym Marcelu Duchampie, który kilka takich schematów włączył do *Zielonego pudełka*.

[Suquet] Suquet, Jean. *Miroir de la Mariée. Essai*. Paris: Flammarion, „Textes,” 1974.

Carrouges, Michel. *Machines célibataires*. Nouvelle édition entièrement revue et augmentée. Paris: éd. du Chêne, 1976.

Dwie publikacje pozwalają zgłębić stosunek Marcela Duchampa do biblioteki: studium Marca Décimo o bibliotece osobistej artysty (stąd pochodzi przełożona poniżej na język polski „Przedmowa”); esej Evelyne Toussain o Bibliotece Sainte-Geneviève.

[Toussain] Toussain, Evelyne. „Duchamp lecteur à la Bibliothèque Sainte-Geneviève.” W Yves Peyré, Evelyne Toussain, *Duchamp à la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, 88-209. Paris: Éd. du regard, 2014.

Décimo, Marc. *La Bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*. Dijon: Les presses du réel, 2002.

Z punktu widzenia interesujących nas tutaj analiz statusu dzieł drukowanych, dwie publikacje oddały nam nieocenione przysługi, praca Francisa M. Naumanna i Adiny Kamien-Kazhdan.

[Naumann] Naumann, Francis M. *Marcel Duchamp. L’art à l’ère de la reproduction mécanisée*. Przekład z angielskiego na francuski Denis-Arman Canal. Paris: Hazan, 1999.

Kamien-Kazhdan, Adina. *Remaking the Readymade. Duchamp, Man Ray and the Conundrum of the Replica*. London, New York: Routledge, „Studies in Surrealism,” 2018.

Dwie biografie pozwalają ująć twórczość artysty w całościowej perspektywie życia i historycznie zmiennych kontekstów, przynosząc całą serię znaczących anegdot, gestów i wypowiedzi.

[Tomkins] Tomkins, Calvin. *Duchamp. A Bibliography* (1996). New York: MoMA, 2014.

Marcadé, Bernard. *Marcel Duchamp*. Paris: Flammarion, „Grandes biographies,” 2007.

Wśród klasycznych studiów filozoficznych nie do pominięcia są następujące pozycje (w porządku chronologicznym).

[Paz] Paz, Octavio. *Marcel Duchamp: apparence mise à nu...* (1966). Paris: nrf/Gallimard, „Les essais,” 1977.

[Lyotard] Lyotard, Jean-François. *Les Transformateurs Duchamp / Duchamp’s TRANS/formers*. (1977). Leuven: Leuven University Press, 2010.

Duve, Thierry de. *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*. Paris: Minuit, 1984.

Następujące pozycje pomagają ująć pracę Duchampa perspektywie historii sztuki i modernizmu.

[Cerisy] *Marcel Duchamp: tradition de la rupture ou rupture de la tradition?*, sympozjum w Cerisy, Jean Clair, ed. Paris: UGE, „10/18,” 1979.

Duve, Thierry de. *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989.

Davila, Thierry. *De l’inframince. Brève histoire de l’imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris: éd. du regard, 2010.

Trzy lektury duchampowskie o charakterze bardziej osobistym uzupełniają tę bibliografię. Zbiorowa praca *Inventing Marcel Duchamp* związana jest z moimi studiami nad eugenistycznymi portretami kompozytowymi, do których artysta odniósł się w ironiczny i krytyczny sposób; poszukiwałem w niej cech tej interesującej i niebadanej jego postawy. Niedawno opublikowany esej Maurizio Lazzarato odpowiada moim zainteresowaniom politycznymi implikacjami postaw artystycznych. A wreszcie powieść Chrisa F. Westbury ze sztuką Duchampa w tle pokazuje zasięg oddziaływania pomysłów, postaw i praktyki artysty poza wąską sferą sztuki.

Inventing Marcel Duchamp. The Dynamics of Portraiture, Anne Collins Goodyear, James W. McManus, eds. London, England, Cambridge, MASS: MIT Press, 2009.

Lazzarato, Maurizio. *Marcel Duchamp et le refus du travail*. Paris: Les prairies ordinaires, 2014.

Westbury, Chris F. *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. Berkeley: Counter Point, 2014.

Nous reproduisons ci-dessous la copie réalisée par Ernest T. de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, c'est-à-dire de la *Boîte verte* de Marcel Duchamp, ainsi qu'une « paraphrase commentée » de ce document élaborée par Leszek Brogowski.

Leszek BROGOWSKI

INVISIBLE MAIS VOYABLE. LA MÉTHODOLOGIE DE LA PARAPHRASE

Michel Sanouillet, l'éditeur de la transcription de *La Boîte verte*, c'est-à-dire de la *Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, publiée aux Éditions Flammarion¹, a sans doute raison lorsqu'il recommande « au lecteur de prendre de ce philtre intellectuel avec modération. Une phrase par jour, matin et soir, nous paraît constituer une dose convenable. Sinon, l'ivresse ou le dégoût se manifesteront dès la première heure² ». Cette remarque a été supprimée dans la nouvelle édition de *la Mariée* qui date de 2013, à laquelle a collaboré Paul Matisse, le fils de Teeny, épouse de Marcel Duchamp (nous reviendrons encore sur l'évolution des décisions éditoriales dans cette nouvelle publication). La première mondiale de la reproduction de la copie de *La Boîte verte*, réalisée par Ernest T., que nous présentons ci-dessous, répond à des attentes multiples des milieux artistiques et universitaires pour lesquels l'œuvre de Marcel Duchamp constitue une source

d'inspiration, ce dont témoignent, entre autres, des travaux d'artistes publiés dans le présent numéro de la revue *Sztuka i Dokumentacja* (Art and documentation), parmi lesquels l'œuvre d'Ernest T. occupe une place tout à fait exceptionnelle. L'artiste a réalisé notamment une copie de l'un des exemplaires de *La Boîte verte*, publiée par Duchamp en 1934, contenant des documents, dessins et notes manuscrites des années 1911-1915, c'est-à-dire de la période où il travaillait sur le *Grand verre*, reproduits par phototypie (20 exemplaires « de luxe » contenaient en plus chacun un travail avec la signature de l'artiste). Bien que l'artiste l'ait publiée lui-même en 300 exemplaires (au départ, il envisageait même un tirage de 500 exemplaires), la totalité des éléments de la *Boîte* reste inconnue jusqu'à nos jours car elle n'a jamais été reproduite, éditée en fac-similé et mise à la portée d'un vaste public. Seule a été publiée ladite transcription du texte par Sanouillet – effectuée,

certes, avec l'accord de l'artiste – accompagnée de fragments de dessins sortis de leur contexte original, ce qui transforme de façon essentielle la nature de ce document fondamental pour l'art contemporain. Curieusement, les autres notes prises pour accompagner le *Grand verre*, mais qui ne sont pas entrées dans la *Boîte verte*, ont, quant à elles, été publiées en 1980 en fac-similé, avec la transcription et la traduction en anglais, dans une luxueuse édition du Centre Georges Pompidou, avec la contribution décisive de Paul Matisse (voir la bibliographie ci-dessous). Il existe aussi une édition sous forme de livre en anglais, réalisée à l'initiative de Richard Hamilton et autorisée par Marcel Duchamp comme « version » typographique de *La Mariée*. Nous reviendrons aussi sur cette édition.

Transcription, fac-similé

Nous avons donc soumis à une analyse critique quelques-uns des principes de la transcription française adoptés par l'éditeur. La transformation du contenu de la *Boîte* – bouts de papiers détachés, notes et esquisses éparses – en un texte structuré, imposant arbitrairement l'ordre de sa lecture, de même que la simple forme d'un texte continu avec des intertitres ajoutés aux différentes parties, modifient considérablement le statut du document et la manière de le comprendre. Plutôt que d'ajouter vingt-quatre titres, pour la plupart ne venant pas de Marcel Duchamp, il aurait mieux valu établir un index terminologique qui permît au lecteur une « visite thématique » de la boîte. Dans la notice éditoriale, Sanouillet écrit : « Tout ce qui touche à Duchamp devant être unique, il ne pouvait réunir ces documents dans un banal ouvrage³. » On ne peut nullement accepter cette suggestion qui insinue que l'artiste aurait recherché une originalité mal comprise. En dépit des amendements apportés à l'édition de 2013, ce commentaire de Sanouillet y a été retenu *in extenso*. Or Duchamp le dit clairement : « J'ai peur du mot "création". Au sens social, ordinaire du mot, la création, c'est très gentil mais, au fond, je ne crois pas à la fonction

créatrice de l'artiste. C'est un homme comme les autres, voilà tout. C'est son occupation de faire certaines choses, mais le businessman fait aussi certaines choses, comprenez-vous ? Le mot "art", en revanche, m'intéresse beaucoup⁴. » De cette façon, l'éditeur de cette transcription cherche – maladroitement – à légitimer la violence faite à ce document. Car si le choix de Duchamp s'est porté sur la boîte en tant que contenant où il a mis des reproductions imprimées de diverses petites feuilles et notes, c'est compte tenu de la nature du livre lui-même, parce que les feuilles de papier sont reliées dans un livre de manière à imposer au lecteur un ordre linéaire de la réception (de la lecture), tandis que dans la boîte, les morceaux « se déplacent sans ordre possible, au gré de leur possesseur et surtout d'un hasard que nous avons osé, ici, diriger »⁵, comme le remarque Sanouillet. Conscient de cette difficulté, il construit des arguments peu convaincants, comme : « Avec l'aide de Marcel Duchamp, nous avons tenté de restituer l'ordre, sinon la chronologie de leur rédaction. Cet ordre, on le verra, n'est pas sans analogie avec celui que propose Breton dans sa légende du Grand verre »⁶. Sanouillet, qui avait rangé ces notes selon des catégories thématiques choisies par lui-même, se contredit lorsqu'il suggère que son choix se rapproche de l'ordre proposé par Breton, comme s'il y avait un ordre idéal pour présenter ces bouts de papiers couverts de notes ou de dessins. Cette remarque concerne non seulement l'agencement thématique de ces fragments ; pour certaines fiches (par exemple le fragment [57]) Sanouillet a décidé de façon arbitraire laquelle de leurs faces en constituait le recto et le verso ; dans la transcription des notes [57] et [71], il a omis en outre les fragments du texte qui décrivent les dessins, tandis que le dessin même du fragment [57] se trouve reproduit trois pages plus loin⁷ ; en revanche, la note est accompagnée du dessin appartenant au fragment [23]. Ainsi les notes écrites et les dessins de plusieurs fragments de *La Boîte* se trouvent désynchronisés.

Ces principes contredisent donc nettement les intentions énoncées par l'artiste, à savoir le parti pris du hasard pur, choisi par Duchamp lui-même

comme méthode de réception et d'interprétation du *Grand verre* : « Le hasard pur m'intéressait comme un moyen d'aller contre la réalité logique ; mettre quelque chose sur la toile, sur un bout de papier (...)»⁸. » C'est pourquoi les principes auxquels obéit la présente édition de la copie d'Ernest T. ont été modifiés ; ils résultent, dans notre cas, du respect de la forme du document. Nous reproduisons intégralement toutes les notes contenues dans la copie réalisée par Ernest T., mais leur ordre est tout à fait fortuit : nous avons suivi l'ordre selon lequel Frédérique Avril sortait de la boîte les éléments successifs pour les photographier pour nous. À quelques endroits cet ordre a été perturbé encore par des surprises accompagnant la préparation de la présente paraphrase (par exemple, le choix de la face par laquelle on commence à lire un fragment recto-verso quand Duchamp n'avait pas imposé l'ordre de la lecture en numérotant les pages ou en écrivant « veuillez retourner la feuille », « la suite », etc.). Nous numérotons les fragments particuliers – bouts de papier, feuilles, pages – afin de pouvoir construire un appareil critique (préciser la page sur laquelle la transcription d'un fragment donné figure dans les éditions de Flammarion, renvoyer le lecteur à une autre note, souligner les différences par rapport à l'édition sous forme de livre, etc.), mais nous mettons ces numéros entre crochets, en signalant de la sorte leur caractère fortuit. Sur ce point, nous pensons être parfaitement fidèles aux intentions de Marcel Duchamp ; « Duchamp n'avait pas de préférence quant à l'ordre d'apparition des notes », écrit Richard Hamilton dans le « livre vert », « la séquence a donc été déterminée par le typographe⁹ », c'est-à-dire par Hamilton lui-même. Mais on trouve dans les « autres notes » l'hypothèse d'une alternative à la forme d'une boîte, qui serait un livre dans lequel on pourrait entrer par hasard à n'importe quel page, c'est-à-dire qui n'aurait ni commencement ni fin ; remarquons que tout livre le permet, mais que la page de titre n'en constitue pas moins un commencement.

Faire un livre *rond* c.à.d. sans commencement ni fin (soit que les feuilles soient détachées et mises en ordre par le dernier mot de la

page répété à la page suivante (pas de pages numérotées) – soit que le dos soit fait de cercles autour desquels les pages tournent (*croquis*) / Voir aussi pour la forme des pages¹⁰.

Certes, la boîte est une solution plus simple et plus élégante qu'un tel « livre rond ».

Évidemment, la solution idéale serait de préparer une nouvelle édition, populaire, de la *Boîte verte*, ou au moins une édition en fac-similé, semblable à l'édition des « autres » notes de Duchamp, restée jusqu'ici unique ; nous ne songeons pas à une édition aussi luxueuse, mais beaucoup plus sobre, quoiqu'en fac-similé, et espérons que la présente publication nous rapprochera du moment où cela deviendra possible. Nous ne mettons point en question les mérites de Michel Sanouillet qui a préparé la première édition de la *Mariée*¹¹ sous forme de livre, et qui a réalisé la transcription parfois compliquée du manuscrit, bien qu'il ait omis quelques mots ou annotations. Cependant, notre travail s'écarte à plusieurs égards des principes sur lesquels il a fondé sa publication chez Flammarion. « Les notes sont fréquemment accompagnées de dessins et croquis à la plume. Certains sont de simples figures sans importance. Nous les avons omis »¹², écrit-il dans sa note d'introduction éditoriale. Aucune esquisse n'est certes décisive pour la compréhension de l'ensemble de la *Boîte verte*, mais en omettre certaines, c'est déjà en proposer une interprétation. Or c'est justement « par le dessin mécanique [qui] ne supporte aucun goût puisqu'il est en dehors de toute convention picturale »¹³ que Duchamp tâche de se libérer de la domination du goût. Même si la composition graphique a été légèrement modifiée dans la nouvelle édition de 2013, la mise en page des dessins et du texte change radicalement l'objectif recherché par l'artiste qui est de désarmer le principe du goût dominant l'interprétation et l'appréciation des œuvres, en proposant au lecteur un arrangement qui lui est étranger ; la mise en page de l'édition chez Flammarion résulte des choix de l'auteur de la publication et du graphiste. Sur le plan visuel, c'est un procédé d'interprétation

tout aussi arbitraire que l'ajout des intertitres à la transcription, voire des titres à certains dessins, y compris dans l'édition de 2013¹⁴ (fragments [5], [13], [78] et [57]), ce qui détermine la thématique et l'ordre dans lequel ils apparaissent et, par conséquent, dans lequel ils sont lus par le lecteur. Or, écrit Sanouillet, « notre propos n'est pas ici d'interpréter, mais seulement de présenter sous la forme lisible les documents qui constituent le catalogue explicatif du *Grand verre* »¹⁵. Les esquisses et les dessins – l'édition de 2013 maintient cette conviction de Sanouillet – « ont été inscrits, aussi bien que le permettait la composition typographique, à la place approximative qu'ils occupaient sur le manuscrit »¹⁶. « Approximative » et « aussi bien que le permettait la composition typographique » – c'est-à-dire nulle part et jamais.

La censure

L'Association Marcel Duchamp que nous avons informée de façon détaillée de notre projet et de ses hypothèses de recherche, a refusé d'accorder à notre revue l'autorisation de publier une traduction de *La Mariée*. Dans sa lettre du 12 février 2022, son président, Antoine Monnier, écrit entre autres :

J'aurais souhaité que la Boîte verte, qui est une œuvre phare de Marcel Duchamp, fasse l'objet d'une attention toute particulière, par le biais d'une publication dans le même esprit que les traductions de référence déjà existantes en français et anglais [sic !]. Ces traductions avaient bénéficié de la présence de l'artiste, mais avaient aussi requis un investissement très important de la part des traducteurs – pourtant déjà familiers de son œuvre. (...) Ecker Bonk pourrait encore témoigner des diverses difficultés rencontrées et de leurs efforts collectifs pour rester aussi fidèles que possible au texte original.

A l'aune de ces expériences passées, la succession que je représente (...), requiert par conséquent une traduction approfondie

par un voire plusieurs traducteurs expérimentés, a minima dans le domaine de l'art. Cette traduction serait annotée, détaillerait les choix de tel ou tel mot plutôt qu'un autre, et exposerait les difficultés liées au passage d'une langue à l'autre. Ce serait bien sûr un travail de longue haleine – qui ne concernerait donc plus la revue mais serait sans doute intéressant pour les lecteurs de langue polonaise¹⁷.

Fins connaisseurs de l'art de Duchamp, les traducteurs de la *Boîte verte* n'ont pourtant pas évité certaines erreurs de traduction, et l'artiste lui-même, comme on sait, ne dévoilait pas tous les secrets de ses œuvres, laissant aux chercheurs – dont les amateurs passionnés de son art – la tâche de les découvrir peu à peu ; c'est pourquoi la traduction des notes de Duchamp ne sera jamais définitive, les nouvelles découvertes des sens chiffrés – comme on va le voir plus loin – mettant les traducteurs face à des défis toujours nouveaux. Ce refus nous a obligé de changer la manière de présenter cette édition de la galerie du Document d'artistes. Au départ, nous avions l'intention de reproduire à titre d'exemples seulement quelques esquisses et notes copiées par Ernest T. pour rendre ainsi compte de la nature des documents contenus dans la *Boîte verte* et faire la traduction de la transcription de Michel Sanouillet (légèrement modifiée par Paul Matisse dans l'édition de 2013) publiée dans la même collection de Flammarion. Puisque la traduction s'est avérée impossible, nous avons décidé ensemble – Ernest T., le FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine, qui a intégré la copie d'Ernest T. dans ses collections, et la revue *Sztuka i Dokumentacja* – de publier tout le contenu de sa *Boîte* et de profiter du droit à la citation courte afin de paraphraser les textes contenus dans la *Boîte verte*, c'est-à-dire *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Paradoxalement, le refus d'autorisation s'est avéré salutaire pour notre projet dans la mesure où il nous a fait prendre définitivement conscience que la *Boîte verte* était intraduisible ! Pour appréhender les sens originaux du *Grand verre*, sa polysémie et son potentiel interprétatif, il faut le lire en français, sans perdre

de vue les esquisses qui l'accompagnent... mais aussi *La Mariée* – reproduite ici sous forme de la copie qui se trouve au Moderna Museet¹⁸, et dont l'ensemble des documents présentés ici constitue la phase préparatoire.

« L'orthographe de ces notes hâtives est souvent aberrante ou volontairement incorrecte. Nous l'avons respectée »¹⁹, écrit Sanouillet. Cela est évidemment possible dans une transcription mais non dans une traduction. On ne peut rendre une « incorrection » que par une autre incorrection car, comme s'interroge Ludwig Wittgenstein : « Quelle est la traduction correcte en allemand d'un jeu de mots en anglais ? Peut-être un jeu de mots tout autre »²⁰ – répond-il. Mais la réalité est parfois encore plus compliquée ; en effet, « Do shit again. Douche it again »²¹, est-ce un jeu de mots français ou anglais ? Quand Marcel Duchamp explique la genèse du jeu de mots « Rrose Sélavy (« Rose » lu à la française sonne comme « éros », parce que « R » se lit comme « er », et après il y a « rose » – le « e » est muet et le « s » entre deux voyelles se lit comme un « z »... c'est le seul « inconvénient » de ce nouveau prénom ; Sélavy est l'homophone de « c'est la vie »), on apprend que le jeu de mots était encore plus raffiné : « Picabia » est homophone de « Pi Qu'habilla Rose Sélavy »²². Le traducteur risque fort de se trouver déboussolé. Les textes de la *Boîte verte* sont donc non seulement intraduisibles, ce ne sont même pas des textes au sens propre du terme mais un ensemble de fragments à caractère textuel et iconique, de phrases détachées, d'aphorismes, contenant d'innombrables allusions, ambiguïtés, sous-entendus, évoquant des images qui frappent l'imagination du lecteur. Il n'est pas raisonnable de croire qu'il puisse exister une traduction « modèle » – unique, la meilleure, presque idéale – de ce type de texte poétique.

Le livre *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, publié en 1000 exemplaires par Percy Lund et George Wittenborn en 1960, constitue une problématique à part entière. Son sous-titre précise expressément qu'il s'agit d'une « version typographique de la *Boîte verte* de Marcel Duchamp, proposée par Richard Hamilton,

traduite par Georg Heard Hamilton ». À la fin du livre figure, attestée par la signature de Duchamp lui-même, la formule suivante : « Cette version de la *Boîte verte* est une traduction du sens et de la forme des notes originales aussi exacte que seule la surveillance de l'auteur peut garantir. New York 1960 ». On souligne donc à deux reprises qu'on a affaire à une « version » de la *Boîte verte*, préparée par trois auteurs, dont l'artiste lui-même. On insiste aussi sur le fait que « seule la surveillance de l'auteur » peut légitimer « la traduction exacte du sens et de la forme » ! Duchamp ajoute donc que son autorisation concerne la vision globale du nouveau document, « sa signification et sa forme », et non pas seulement la traduction.

Bien que ce ne soit pas l'objet de cette recherche, la comparaison de la *Boîte verte* avec son édition sous forme de livre peut occasionner des observations intéressantes. À titre d'exemple, évoquons plusieurs annotations de Sanouillet qui précisent que tel mot ou telle remarque de Duchamp sont « des notes manuscrites de l'auteur »²³, c'est-à-dire qu'il s'agit d'ajouts sur des fragments déjà imprimés. Cette information peut d'abord étonner le lecteur, puisque les notes imprimées sont « manuscrites » elles aussi. Elle est néanmoins intéressante dans la mesure où elle montre que l'artiste disposait d'une conception suffisamment précise de l'ensemble pour pouvoir, vingt ans après leur rédaction, compléter et « améliorer » ses divers fragments. Mais cette information prendrait vraiment du sens si l'on pouvait constater que ces ajouts ont été introduits à la main dans tous les 300 exemplaires de la *Boîte*, et pas seulement dans l'exemplaire qui a servi à Sanouillet pour sa transcription ! Dans le cas d'une série imprimée de 300 exemplaires, cela n'est pas possible, et les historiens du livre ont constaté il y a longtemps que l'impression n'avait pas éliminé complètement des livres l'écriture à la main puisque, longtemps après l'entrée dans l'usage de la presse de Gutenberg, les imprimeurs-éditeurs, quand ils avaient constaté une faute d'impression, apportaient des corrections à la main sur des pages déjà imprimées. Et c'est là qu'une comparaison

avec l'édition de Hamilton prend tout son sens : par exemple, il s'avère en effet que deux additions dans le fragment [73]²⁴ – « Éclairage à gaz (I) » – constituent une partie intégrante de cette édition anglaise, ce qui veut dire que les notes manuscrites ajoutées sur les fac-similés imprimés des notes manuscrites entrent par la suite dans leur nouvelle version imprimée. On peut donc admettre que les additions devraient être intégrées à la transcription de ce document au lieu de figurer uniquement en notes, comme c'est le cas des transcriptions de Sanouillet.

Ajoutons que les éditeurs de la version anglaise de la *Boîte verte* ont décidé de ne pas numéroter les pages de ce livre ! Si nous cherchons des fragments précis dans ce « livre vert » (que Hamilton nomme *The Green Box* par analogie la *Boîte verte*, on l'a vu), le plus pratique est de les identifier d'après les dessins, les schémas et les mots soulignés. Il n'est pas difficile de comprendre les motifs de cette décision dans la mesure où, comme on va le voir plus loin, elle est conforme à l'intention de Duchamp qui voulait que le commentaire accompagnant le *Grand verre* soit « un texte de „littérature” aussi amorphe que possible qui ne prit jamais forme²⁵ ».

Si on réfléchit sur les conséquences de l'attitude de Duchamp envers le « livre vert » comme version de la *Boîte verte*, refuser à la revue *Sztuka i Dokumentacja* l'autorisation d'en publier une traduction sous prétexte qu'un groupe de traducteurs expérimentés aurait pu préparer « une publication dans le même esprit que les traductions de référence déjà existantes en français et anglais », par quoi il faut entendre : égalant l'édition de Hamilton, est en contradiction avec l'attitude de l'artiste. De la même manière, la reprise dans *The Essential Writings of Marcel Duchamp* (1975) de la traduction en anglais « du sens » des notes de la *Boîte verte* sans la reprise de la « traduction (...) de forme des notes originales » ne peut aucunement prétendre à la « garantie » que Marcel Duchamp s'est proposée d'apporter à l'édition de Richard Hamilton. Car si on lit la déclaration de l'artiste comme une antiphrase, elle signifie que, sans

l'artiste en tant que co-auteur de l'édition, une traduction « exacte » de *La Mariée*, celle qu'on appellerait la traduction autorisée, n'est pas possible. Les ayants droits n'héritent pas de l'artiste le pouvoir d'autoriser une telle « traduction » et une telle autorisation, car elles relèvent du processus créateur et non du droit patrimonial. « Traduttore – traditore » (la traduction est une trahison)²⁶ – Sigmund Freud s'étend sur cette sentence dans son livre consacré au *Witz*, un mot allemand intraduisible, fonctionnant d'ailleurs en polonais comme un calque – *wic* – mais dont le champ sémantique est rétréci par rapport à l'original allemand²⁷. Autrement dit, pour traduire un texte dans une autre langue, il faut d'abord en comprendre le sens et le rendre dans l'autre langue. C'est pourquoi, selon Walter Benjamin, la traduction purifiée et sublime les sens²⁸. Il est vrai qu'un traducteur cherche inlassablement les mots les plus appropriés ; mais quelle attitude doit-il adopter face à un texte dont les intentions tendent par des voies différentes à construire et maintenir la polysémie ? Nombreuses sont les situations où la traduction de la *Boîte verte* oblige le traducteur à choisir l'un des sens possibles et à justifier en notes les mots employés, comme le réclame précisément Antoine Monnier. Dans le fragment [62] nous donnons, à titre d'exemple, trois traductions possibles de la phrase : « En général, le tableau est l'apparition d'une apparence », les trois portant des enjeux très différents. Comme le remarque judicieusement Sanouillet, « Les hors-texte, d'ailleurs, aideront à la lecture »²⁹.

Les principes éditoriaux

Plusieurs problématiques éditoriales émergent alors. Quelle méthode permet de rendre le mieux la nature polysémique du texte ? Un mot supprimé par Duchamp, faut-il le garder dans la transcription et munir celle-ci d'une note précisant qu'il a été supprimé ? Faut-il le reproduire comme mot supprimé ? Ou plutôt l'éliminer de la transcription parce que, précisément, il est supprimé, c'est-à-

dire annulé par l'auteur ? La première solution était le principe organisant la transcription dans l'édition Flammarion de 1994, la deuxième – dans celle de 2013, la troisième (à quelques exceptions près) dans l'édition de Hamilton / Duchamp de 1960 ! Les principes éditoriaux concernant les mots soulignés ont évolué de la même façon ; Sanouillet les transcrivait toujours en italiques, comme si Duchamp considérait ces signes graphiques comme des signes performatifs, constituant des indications pour l'éditeur (comme des signes de correction). Or, Duchamp lui-même avait choisi pour ces documents une forme éditoriale tout à fait différente, à savoir la reproduction en fac-similé d'un peu moins de cent esquisses et notes, conservant leur forme originelle, celle de bouts de papiers déchirés ou découpés, à tirage important, et placés en vrac dans une boîte revêtue de daim vert.

L'adhésion de Paul Matisse au tandem éditorial (Sanouillet est mort en 2015) a permis aussi de corriger quelques erreurs éditoriales similaires, telles que l'interprétation de la flèche du fragment [6] comme s'il s'agissait d'une consigne adressée à l'éditeur pour changer l'ordre des deux premières lignes, le traitement de la ligne-« nuage » entourant une note comme une mise entre parenthèses [64 verso], le remplacement systématiques de « c.à.d. » par « c'est-à-dire », le remplacement de cinq points par trois points typographiques; la nouvelle édition a également rétabli certains mots et notes (mais pas tous) omis dans la transcription. Pourtant, la transcription de ce type de documents sera toujours problématique, car la frontière entre une fioriture abstraite et une ligne traçant des lettres difformes est parfois indéterminée. Un mot que l'on n'arrive pas à déchiffrer, comme dans le fragment [57 recto], est-il un gribouillis ou une écriture ? Effectivement, dans ce fragment, toutes les notes décrivant le dessin ont été supprimées dans la transcription³⁰, dont celle où se trouve un gribouillis difficile à déchiffrer : « rotation donnée [?] par l'aiguille pouls » (l'édition de Hamilton semble valider cette transcription). Prenons encore l'exemple d'un mot que Duchamp ajoute après coup, quand la phrase a déjà été écrite ; il se sert alors d'un signe qui rappelle la lettre V

déformée. L'intuition et le bon sens nous suggèrent de compléter la phrase avec le mot ajouté... mais est-ce vraiment la seule interprétation possible d'un document composé d'un texte et d'esquisses ? Dans l'édition de Hamilton, ce signe en forme de V est parfois « couché horizontalement » et parfois remplacé par une petite croix ou par une petite croix à trait vertical double – s'il y a deux additions. D'autres difficultés pour la transcription sont liées à la ponctuation, parfois incorrecte ou incomplète ; dans les transcriptions de Flammarion, le point est quelquefois ajouté à la fin d'une note considérée comme une phrase ; or Duchamp a écrit : « – Enrichir la ponctuat. pour supprimer des mots inutiles »³¹. Dans le cas des lettres majuscules, la transcription se voit obligée d'interpréter une lettre donnée tantôt comme capitale, tantôt comme minuscule. Autrement dit, dans tous ces cas, la transcription est déjà un premier niveau de l'interprétation qui peut peser sur la compréhension du document (ou qui peut en résulter). Il ne faut pas oublier pourtant que Duchamp, on l'a vu, mène une « lutte » contre l'ordre logique de la syntaxe de la phrase, contre l'orthographe et la grammaire de la langue.

Dans la présente édition de la galerie du Document d'artistes, les reproductions des notes en fac-similé sont pour la transcription – ici pour la paraphrase – un principe régulateur dans la mesure où elles permettent au lecteur de les comparer avec l'original. La seule solution satisfaisante de toutes ces difficultés reste donc de reproduire les documents originaux, comme Duchamp lui-même l'a fait en les publiant en 300 exemplaires. C'est donc l'édition des *Notes* de Duchamp, réalisée en 1980 par Paul Matisse, comportant « la quasi-totalité de ses notes (...) reproduites en fac-similé et en couleur, accompagnées de leur transcription en français et de leur traduction en anglais »³², qui reste pour nous le modèle éditorial. Dans la présente édition, nous avons, précisément, suivi cette piste, en choisissant de reproduire la copie réalisée par Ernest T. Une autre solution intéressante serait d'admettre – voire d'initier – plusieurs traductions en polonais, une démarche qui se situerait aux antipodes de la décision de

l'Association Marcel Duchamp. Et puisqu'aucune traduction n'est en mesure de rendre les sens compliqués de ces documents, une telle solution permettrait de reconnaître que ces multiples sens constituent l'horizon commun de toutes les traductions possibles. Avec une telle politique éditoriale, on peut multiplier les sens à l'infini..., ce qui serait d'ailleurs tout à fait conforme à l'idée de départ de Duchamp.

La paraphrase

Pour rendre en langue polonaise justice à des notes aussi poétiquement polysémiques que la *Boîte verte*, la paraphrase s'est avérée mieux adaptée à la nature des documents – que nous voulons mettre ainsi à la portée du public polonais – que la traduction au sens classique du terme. C'est un choix méthodologique. La paraphrase est une espèce de traduction mais faite dans le cadre d'une même langue ; ici, elle a été choisie comme une méthode de « traduction ». Nous paraphrasons donc en polonais un texte français. Selon le manuel classique de rhétorique de Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, la paraphrase est « une sorte d'amplification oratoire par laquelle on développe et on accumule dans une même phrase [dans un même discours – LB] plusieurs idées accessoires tirées d'un même fonds, c'est-à-dire d'une même idée principale »³³. Notre méthode consiste donc en une paraphrase commentée car la paraphrase est justement une espèce de commentaire qui adhère strictement à l'original parce qu'il puise des « idées accessoires » – des *hors-texte* – aux sources mêmes qui inspirent le document original. Nous avons donc adopté ici les principes éditoriaux suivants.

La transcription des notes a été remplacée par les reproductions des originaux des fac-similés d'Ernest T. Ce sont des copies « au troisième degré » dans la mesure où Duchamp avait reproduit, d'abord, ses esquisses et notes se trouvant sur des feuilles et des bouts de papier, ce avec la technique de phototypie³⁴, Ernest T. a copié et/ou photocopié, ensuite, ces documents

imprimés, tandis que nous reproduisons numériquement ces copies. Nous partons donc du principe selon lequel, « à l'âge de la reproduction technique », le choix par l'artiste d'une technique industrielle ou semi-industrielle (phototypie, photocopie, impression numérique) comme support matériel de ses travaux équivaut à leur introduction dans un cycle infini de multiplication, de copiage et de reproduction.

La traduction de certains fragments brefs est signalée, comme c'est l'usage, par une mise entre guillemets. Conformément à la loi française, nous nous servons de citations courtes dont la traduction ne demande pas l'autorisation des ayants droit. À la base de ces citations, il y a une traduction faite, en vue de la présente paraphrase, par Tomasz Stróżyński, modifiée maintes fois par Leszek Brogowski, alors que leurs choix à tous les deux résultaient de la double exigence de comprendre le sens des documents et d'attribuer clairement la paternité aux « affirmations » ou « déclarations » définissant l'attitude de Duchamp (à la différence des « récits » et commentaires concernant le *Grand verre*).

La paraphrase a été adoptée comme méthode. Elle offre au paraphrasant une certaine liberté d'évoquer le contexte indispensable pour comprendre les documents, y compris pour comprendre leur polysémie, liberté qui nous a permis de nous référer à d'autres travaux de Duchamp, à ses différents textes et propos, ou d'évoquer les écrivains et philosophes dont les écrits permettent d'éclaircir le sens des notes et esquisses, parfois de rappeler des débats publics de cette époque, d'expliquer le sens de certains concepts introduits par ces notes, ainsi que renvoyer à d'autres notes de l'exemplaire de la *Boîte verte*, reproduit par Ernest T. Par conséquent, l'essentiel de l'appareil critique nécessaire pour un travail de traduction se trouve ici intégré dans le texte même de la paraphrase.

Appliquée comme méthode, la paraphrase permet de réaliser un texte auto-explicatif et

auto-réflexif, considéré comme un équivalent du document source. Si la traduction est par définition une interprétation du texte, la paraphrase est une traduction consciente d'elle-même qui rend immédiatement compte des difficultés qu'elle rencontre, des connotations et des sous-entendus de l'original, des choix de traduction opérés, de leurs motifs et de leurs conséquences pour la compréhension du document source, c'est-à-dire de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

La traductologie et les versions

d'auteur

Sans nous étendre trop ici sur les théorèmes pour la traduction³⁵, nous allons situer dans leur panorama le choix de la paraphrase, fait ici. La traductologie se sert des notions de texte-source et de texte-cible ; d'où le titre du livre de Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste*³⁶. L'auteur y défend non seulement une forme de syncrétisme, c'est-à-dire de la nécessité de combiner différents outils et conceptions – même divergents et contradictoires – utilisés dans le travail sur un même texte³⁷, mais encore il met en garde contre le fétichisme du texte-source qui exige « que le texte-cible, dans sa langue d'arrivée, y soit encore coloré de la langue-source dont il vient, qu'il porte encore les traces squameuses de l'original, comme des stigmates de son authenticité. À la limite, la logique littéraliste de la traduction dans la perspective des sourciers, c'est de restreindre l'*inter-vention* du traducteur à un strict minimum, c'est-à-dire finalement à rien ! »³⁸. Selon cet éminent linguiste, pour rendre correctement le sens, le traducteur doit parfois admettre « qu'une traduction puisse être plus longue que le texte original »³⁹, voire qu'elle puisse procéder « à des ajouts-cible au plan du signifiant et/ou au plan du signifié »⁴⁰. En effet – ainsi Franck Barbin résume l'attitude théorique de ce traductologue – « Jean-René Ladmiral postule que le traducteur est placé à tout moment devant une alternative : *incrémentialisation* ou *entropie*.

(...) Afin de compenser ce déficit d'informations, le traducteur devra avoir recours à des périphrases, voire à des notes explicatives pour alléger le texte d'arrivée. Il lui faudra expliciter le non-dit, l'implicite du texte-source, par ce que Jean-René Ladmiral appelle des *incrémentialisations* »⁴¹. En attirant l'attention sur la différence entre la « périphrase » et la « paraphrase », cette dernière complétant la traduction avec des « idées » venant du même fond, en introduisant le contexte du texte, notre solution méthodologique se situe décidément du côté de l'« *incrémentialisation* », c'est-à-dire de la méthode empruntée à l'informatique qui consiste à ajouter de petits changements non planifiés dont l'accumulation peut mener à un changement radical du résultat. C'est ainsi que se construit notre paraphrase qui dépasse la transcription et la traduction pour rendre non seulement le sens du document mais aussi pour documenter son contexte et l'inscrire de manière intelligible dans un nouveau contexte culturel et linguistique... et pour contourner en même temps la censure qui a frappé notre projet de recherche. La paraphrase permet donc d'éviter le plus efficacement les écueils d'une traduction trop esclave du document-source et l'entropie résultant d'une telle méthode qui conduirait à un texte dépourvu de sens ; autrement dit, elle permet d'éviter la dispersion du sens au point de le rendre insaisissable.

Notre *méthode* de paraphrase est proche de l'interprétation du *Grand verre* – inspirée par Breton et approuvée par Duchamp – que Jean Suquet a proposée dans son livre intitulé *Le Miroir de la mariée*⁴². En s'appuyant, avec une liberté poétique, sur la *Boîte verte* et sur d'autres documents, il a pris le risque de réaliser une cartographie du paysage du chef-d'œuvre duchampien. Le 15 juillet 1949, il a écrit à l'artiste : « Si je dois écrire sur vous et votre œuvre ce ne sera pas en critique mais en poète »⁴³. Il est intéressant de citer in extenso la réponse de l'artiste du 9 août.

Suis tout à fait d'accord pour votre projet. Et comme vous le dites, « en poète » est la seule façon de dire quelque chose.

Évidemment, je suis le dernier à pouvoir vous aider ; tout au plus pourrai-je dire oui ou non et j'aurai beaucoup de plaisir à lire votre « mon miroir ».

La déformation gauche-droite est plus sensible dans un écrit sur soi que dans la réflexion de la glace.

Mary Reynolds me dit que vous avez pu consulter la boîte verte chez elle. Dites-moi ce qui vous manque⁴⁴.

Après avoir lu les premières quarante pages que Suquet lui a envoyées, Duchamp ne cache pas son enthousiasme et confirme le bien-fondé de son « commentaire⁴⁵ », et surtout l'idée

que le verre en fin des comptes n'est pas fait pour être regardé (avec les yeux „esthétiques”) : il devait être accompagné d'un texte de „littérature” aussi amorphe que possible qui ne prit jamais forme ; et les deux éléments, verre pour les yeux, texte pour l'oreille et l'entendement devaient se compléter et surtout s'empêcher l'un l'autre de prendre une forme esthétique-plastique ou littéraire. Après tout, je vous dois la fière chandelle d'avoir mis à nu ma mise à nu⁴⁶.

Ailleurs, Duchamp écrit : « Le Possible sans le moindre grain d'éthique d'esthétique et de métaphysique⁴⁷ ». – Suquet a également synthétisé son « commentaire » dans une nouvelle cartographie du *Grand verre*, maintes fois reproduite⁴⁸ ; elle en constitue jusqu'à aujourd'hui une des interprétations sources.

La réflexion méthodologique contemporaine sur le statut de la traduction se rapproche donc asymptotiquement d'une paraphrase, mais le présent projet semble être une première tentative de la pousser vers la frontière de l'« incrémentalisation », du moins dans le champ des études duchampiennes. Cette réflexion ne doit en aucun cas se réduire à rechercher les mots les plus justes, bien que ni la traduction, ni la paraphrase ne dispense le traducteur – cela va

sans dire – du devoir d'utiliser le vocabulaire le plus adéquat possible.

Invisible mais praticable

À titre de preuve, nous allons citer ici un exemple ; le lecteur va en découvrir d'autres, en explorant les défis de la présente paraphrase. Cet exemple illustre la manière dont notre projet contribue à déchiffrer progressivement les jeux de mots et les pièges encodés par Duchamp dans *la Mariée*. Les difficultés de traduction culminent dans le fragment [55 verso] où apparaît le terme *voyable*. *Voyable* est un mot utilisé aujourd'hui rarement que les Français comprennent spontanément comme un mot construit incorrectement, un équivalent de *visible* – « qui se laisse voir » ; *visible* est un adjectif formé à partir du verbe *voir*. La plupart des dictionnaires polonais-français – pas tous – passent sous silence le mot *voyable*, tandis que les applications de traduction « deep learning » traduisent erronément *voyable* par *viewable* (*can be seen*) ou *widzialne* (*można zobaczyć*). Ce mot est compris aussi de la même façon par des spécialistes éminents de l'art de Duchamp, c'est ainsi que l'a traduit Georg Heard Hamilton sous le contrôle de l'artiste ! Alain Jouffroy écrit dans *l'Encyclopædia Universalis* : « Par ses deux œuvres maîtresses, Duchamp a cerné de tous côtés la question du *voir*, du “*voyable*” et de la *vision*, physique et mentale. Il incite à nous placer en abîme par rapport à elles, à l'intérieur de tous nos fantasmes, de manière à bien nous démontrer que “ce sont les regardeurs qui font les tableaux” »⁴⁹. En réalité, contre les intuitions linguistiques, le mot *voyable* existe dans la langue française. Phonétiquement, il est proche de *voyant* mais signifie quelque chose de tout à fait différent ! *Voyable* est en effet dérivé du substantif *voie* – chemin ou une des pistes sur la route, tracé, itinéraire, etc. (mais aussi *voie lactée* !), et il signifie : comme substantif féminin « ce par quoi on passe ou on doit passer pour réaliser ou obtenir quelque chose »⁵⁰, c'est-à-dire

le « passage », et, comme adjectif, *voyable* signifie une route praticable, un chemin non-obstrué que l'on peut fréquenter. Le piège tendu par la langue française vient du fait que d'un côté, on a le verbe : voir, le substantif : vision, et l'adjectif : visible, tandis que de l'autre, on n'a pas de verbe, mais seulement le substantif : voie, et l'adjectif : voyable. « Voyable » ne vient pas du verbe « voir » comme un participe passé, alors que « voyant » – qui y « ressemble » – est bien le participe présent du « voir » ; « voyable » c'est un adjectif qui vient du substantif « voie ».

Remarquons que dans la note de Duchamp, entre parenthèses, *voyable* est directement suivi de *route* – comme écho de *voyable*. Voici la note en question : « En général, la figure obtenue [nous tournons la page] est l'aplatissement *voyable* (arrêt en cours de route) du corps démultiplié ». Le tout constitue un ensemble cohérent : fréquentée par les célibataires, la voie lactée, voyable, est peut-être la plus raffinée des métaphores érotiques de Duchamp. Non pas visible (voire : invisible), mais praticable (voyable), représentée dans le moulage – « retourné en 4^e dimension » – intitulé *Objet-dard*, cette « voie lactée » est le lieu d'un aller-retour glissant que symbolisent, entre autres (pompe, pistons, dard, bélier, etc.), les trois « *cylindres bien faibles* », visibles dans la partie supérieure du *Grand verre*, introduits dans la « voie lactée ». D'où le titre de cette introduction méthodologique : « Invisible mais voyable ».

Du point de vue linguistique, qu'un traducteur rigoureux adopte inévitablement, la traduction de *voyable* par *visible* dans la traduction de Hamilton est une erreur évidente ; c'est *traversable* ou *unobstructive* qui est l'équivalent anglais de ce mot. Il n'y a aucune raison pour admettre que Duchamp ignorait la vraie signification de *voyable*, mais on ne peut pas l'exclure non plus. De toute façon, un traducteur qui se respecte ne peut pas se permettre de passer sous silence cette ambiguïté... à une seule exception près : si telle était la volonté de l'artiste. Duchamp est mort en 1968, Georg Heard Hamilton, historien de l'art américain, en 2004, Richard Hamilton,

artiste britannique, en 2011. C'est donc au lecteur de répondre à cette question de savoir s'il s'agit là d'un *Witz* de l'artiste ou plutôt de son inconscient.

Il a donc fallu un projet de recherche polonais, la persévérance et de l'intransigeance de chercheurs et éditeurs polonais (l'idée « raconter » le contenu la *Boîte verte* au lieu de le traduire vient d'Aurélie Noury, la méthode de citations courtes a été suggérée par Gaël Hénaff, alors que Łukasz Guzek est l'auteur de nombreuses idées concernant la compréhension du récit de *La Boîte*) pour déchiffrer ce jeu de mots ingénieux, inventé par Duchamp, qui, d'un côté, conforte l'hypothèse de Benjamin sur la purification et la clarification des sens par les traductions, et, de l'autre, confirme le rôle de l'obsession érotique comme moteur de l'inventivité stimulant l'art et les conceptualisations paradoxales de l'artiste, reconnues par la suite comme source de l'art conceptuel : « Tout devenait conceptuel, c'est-à-dire que cela dépendait d'autres choses que de la rétine »⁵¹, affirme Duchamp.

Le conceptualisme de Duchamp

En quoi consiste le paradoxe du conceptualisme de Duchamp ? Est-ce un projet freudien ? Oui, au sens de l'omniprésence de la libido, du désir et du fantasme érotique comme moteur vital. Mais le modèle de l'art, construit par Duchamp dans le *Grand verre* est tout à fait original⁵², et il ne se laisse pas inscrire sans reste dans celui de la psychanalyse, car il n'y a de place en lui ni pour le refoulement ni pour la sublimation. Lorsque Cabanne lui demande quel est la place de l'érotisme dans son œuvre, l'artiste répond : « Énorme. Visible ou voyante, ou en tout cas sous-jacente »⁵³. Cet érotisme est-il pourtant « visible » dans le *Grand verre*, puisque, quand on regarde le visage de l'artiste, plein de dignité, stoïque, réservé à l'anglaise, on ne soupçonne pas vraiment qu'il cache dans sa profondeur une obsession sexuelle poussée si loin ? Oui et non : la réponse à cette question est extrêmement compliquée, voire impossible. L'érotisme de Duchamp ne

se transforme pas en quelque chose d'autre en vertu d'une quelconque allégorie, puisque tout le récit, à commencer par le titre de *La Mariée*, est explicitement et incisivement érotique : le va-et-vient glissant des pistons dans les cylindres, c'est-à-dire l'essence d'amour explosant dans les cylindres du moteur à explosion, le dard de la guêpe, des formes d'éclaboussures ou la « pompe amenant le liquide érotique⁵⁴ ». Comme on va voir plus loin – fragment [54 recto] – Duchamp prévient le spectateur que le *Grand verre* n'est allégorique qu'en apparence, et dans les *Notes*, il introduit le concept d'*analogie inframince*⁵⁵. C'est aussi un piège pour le traducteur car, dans l'intention de l'artiste, ce dernier concept signifie – très probablement – que les analogies mécaniques avec l'acte sexuel ne se distinguent « presque en rien » (*inframince*) de la réalité elle-même. Autrement dit, l'érotisme du *Grand verre* n'est pas voilé : cette œuvre offre les apparences d'une allégorie mais son contenu, c'est la thématique de la pulsion sexuelle et de ses avatars physiologico-magnétiques. Le *Grand verre* et l'érotisme, c'est la même chose... ou presque ; *inframince*. Ailleurs, Duchamp écrit : « *Tautologie. en acte* (mariée mise à nu...) »⁵⁶. La tautologie, c'est-à-dire deux manières de dire la même chose... ou presque ; le presque, c'est l'*inframince*. L'artiste a donc trouvé une méthode qui permet de regarder le *Grand verre* comme les « tables de consultation ophtalmologiques », et ce *voyeurisme* est digne d'attention non seulement comme un discours original de formes artistiques, à savoir non seulement comme « peinture de précision, et beauté d'indifférence »⁵⁷.

Ce *voyeurisme* intrigue aussi notre curiosité comme tentative de surmonter « conceptuellement » le pouvoir de la rétine. En effet, affirme l'artiste, son art « dépend d'autres choses que de la rétine ». Comment doit-on interpréter cet axiome par rapport au *Grand verre* ? Duchamp avance lui-même quelques suggestions. Après avoir expliqué qu'il avait d'abord l'intention de publier la *Boîte verte* sous forme d'un album, il ajoute : « Je voulais que cet album aille avec le *Verre* et qu'on puisse le

consulter pour voir le *Verre* parce que, selon moi, il ne devait pas être regardé au sens esthétique du mot. Il fallait consulter le livre et les voir ensemble. La conjonction des deux choses enlevait tout le côté rétinien que je n'aime pas. C'était très logique. »⁵⁸ Autrement dit, du point de vue du « regardeur », la référence au projet, aux notes et à la réflexion annule la dimension purement visuelle – rétinienne – du *Grand verre*. Et du point de vue de l'artiste, l'essence érotique de la visualité se trouve déjà annulée dans le projet lui-même dont la *Boîte verte* révèle au « regardeur » les méandres et les concepts ; ainsi le contenu de ce document prive-il l'œuvre de son caractère rétinien, comme l'acte notarial du 15 novembre 1963, dressé par Robert Morris, à savoir la « déclaration de l'annulation esthétique », prive le bas-relief intitulé *Litanies* « de tous contenus et qualités esthétiques ». Les notes de la *Boîte verte* enlèvent donc au *Grand verre* son caractère rétinien mais non du caractère érotique. Autrement dit, l'érotisme ne se ramène pas à regarder, à la visualité, ni même à la projection par le « regardeur » des structures profondes de l'inconscient sur les formes picturales (le « figural » selon la conception de Jean-François Lyotard⁵⁹) ; mais en même temps, la pulsion érotique vitale est un moteur de l'invention, c'est donc elle, précisément, qui est le fondement du conceptualisme paradoxal de Duchamp. Dans ce contexte, le concept de la « beauté de l'indifférence » prend une importance particulière.

Car il ne s'agit pas ici d'omettre ou d'éviter des contenus érotiques. Ceux-ci sont reconnus en tant que tels (une tautologie ? une allégorie *inframince* ?), mais ils sont, d'une certaine manière, annulés par la condamnation de « l'art rétinien » ; ils sont là seulement en vertu d'une différence imperceptible, *inframince*. Peut-on donc parler d'une tautologie *inframince* ? Comme on l'a vu, Cabanne interrogeait Duchamp sur le rôle de l'érotisme dans son œuvre, mais il aurait pu lui poser aussi des questions sur le rôle de l'intellect et de l'inventivité dans l'érotisme ! Il n'est pas exclu que, dans le *Grand verre*, Duchamp soit plus proche de la conception hégélienne de la dialectique

que de la psychanalyse freudienne. *Aufhebung* est chez Hegel un mouvement de dépassement d'un état donné de la réalité, un mouvement qui consiste à nier celui-ci et à le supprimer dans un premier moment, mais aussi à le conserver en même temps notamment dans le langage qui le reflète (philosophie spéculative). Ce mouvement dialectique – comme dans le discours de Diotime chez Platon⁶⁰ – permet donc de profiter de la tension due à une contradiction insurmontable pour dépasser ce premier stade et, par conséquent, élever le débat – le discours – à un niveau « supérieur », *Aufheben*. L'érotisme se trouve donc doublement nié ici. D'abord, par un déplacement minimal vers le domaine de la « mécanique de précision », ensuite, par le rejet de la visualité pure dans l'art (*l'art rétinien*). Cette double négation dialectique (car le visuel reste toujours là, tout en étant dépassé), qui ne cesse pour autant de confronter le spectateur à la dimension mécano-physiologique de la cinétique érotique, de sa géométrie et de sa gymnastique, conduit Duchamp à une autre façon – conceptuelle – de pratiquer l'art, ce qui explique le fait que des réflexions théoriques apparaissent en plein milieu des notes grivoises et des dessins obscènes de *La Mariée* : « Limiter le nombre de readymades par année (?) » [41] ; « Inscire naturellement cette date, heure, minute sur le readymade comme *renseignement* » [9] ; « Se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser » [44], etc. Le fait de regrouper ces réflexions théoriques sur le readymade dans un seul chapitre de la transcription ne facilite pas la compréhension de la subtile articulation du visuel et du conceptuel. La méthode de paraphrase, admise ici, nous a permis, au contraire, de combiner l'érotisme de Duchamp avec le surgissement dans son art de nouvelles formes de la pratique artistique, et même de percevoir une tentative d'élever l'érotisme au rang d'un art. Duchamp lui-même définit ainsi le sens de son « conceptualisme » : « Remarquez qu'il ne me faut pas beaucoup de conceptuel pour me mettre à aimer. Ce que je n'aime pas, c'est le non-conceptuel du tout, qui est le pur rétinien ; cela m'agace »⁶¹.

On ne saurait surestimer – Breton l'a pressenti – l'enjeu civilisationnel de l'attitude adoptée par l'artiste – et, dans une certaine mesure, de l'art conceptuel – à une époque qui a tendance à sacraliser l'image comme si elle portait en elle tout son sens, indépendamment de l'usage qu'on en fait et du contexte précis, contexte d'habitude très complexe, dans lequel elle est inscrite ; indépendamment aussi – ce qui est peut-être le plus choquant – du spectateur et de la manière dont il attribue à l'image un sens. Autrement dit, Duchamp s'oppose aux formes radicales de cette sacralisation, en rejetant le fétichisme de l'image, voire le fétichisme esthétique qui consiste à juger la réalité selon des critères esthétiques, dont les stéréotypes sociaux du Tzigane, du Juif, de l'Arabe, etc. constituent l'exemple le plus douloureux.

Conclusion : l'artiste ne fait que donner les signes

Le Grand verre est un agencement d'éléments inachevé, introduisant une méthode artistique tout à fait nouvelle avec laquelle Duchamp voulait représenter l'érotisme comme un circuit de l'énergie sexuelle – polyvalent et irrationnel, mais en même temps prosaïque et dédramatisé – entre les « célibataires » et la « mariée ». Cette vision globale de l'œuvre rend possible – voire oriente – les manières de déchiffrer les fragments particuliers de la *Boîte verte*. Mais le vœu de l'artiste était que le spectateur regarde le *Grand verre* en regardant et en lisant en même temps les notes que contient la boîte. Le lecteur a donc été inscrit dans un cercle herméneutique typique où l'on ne peut indiquer ni le point de départ, ni le point d'arrivée. L'artiste a choisi la forme d'une boîte pour souligner que c'est le hasard qui décide toujours de l'endroit à partir duquel le spectateur s'engage dans ce mouvement circulaire d'interprétation. Une des caractéristiques de celle-ci est qu'elle ne se laisse jamais refermer complètement, car son but ne peut pas être de chercher une vision précise de l'œuvre que

Duchamp, peut-être, avait pour lui-même. Puisque, comme on l'a vu, vingt ans après l'élaboration de ses notes, il ajoutait encore de nouvelles remarques sur des exemplaires déjà imprimés, on ne peut pas exclure qu'il disposait d'une telle conception précise... sans nous la révéler et en acceptant en plus que le *Grand verre* ait été « définitivement inachevé en 1923 »⁶². Il ne nous a laissé que des signes, signes d'un nouveau type dans l'art (des readymades, la « peinture de précision », la couleur comme teinte naturelle de la matière utilisée, les formes du hasard, l'*inframince*, etc.).

« Le maître dont l'oracle est à Delphes n'affirme ni ne cache rien, mais donne des signes (*semainei*)⁶³ », affirmait Héraclite. Mais l'artiste est-il un oracle ? Oui, jusqu'à un certain degré, excepté certaines œuvres créées d'après la licence du *Copyleft* ou des *Creative Commons*. Il est oracle par rapport à ses propres œuvres, conformément non seulement au droit d'auteur en vigueur mais surtout à la conception dominante de l'acte créateur, considéré comme un accomplissement « génial », c'est-à-dire parfait et indiscutable. Comme on l'a vu, Duchamp critiquait la conviction que l'art est un terrain privilégié de la création et que l'artiste est un génie. Il est néanmoins vrai que c'est un droit imprescriptible de l'artiste d'écrire et de publier des notes incompréhensibles, voire grammaticalement incorrectes ; il peut aussi approuver des traductions incorrectes (*voyable* dans la traduction de Hamilton). Mais personne n'hérite de ce droit de l'artiste, de même que les traducteurs ne peuvent pas légitimer une traduction incorrecte.

Duchamp est mort il y a plus d'un demi-siècle mais il nous a laissé des signes que nous continuons à déchiffrer. Qui plus est, à travers les notes, les interviews, mais aussi les répliques et les copies nombreuses créées par des artistes dont il était le complice, il a mis en marche une chaîne de lectures interdépendantes à laquelle nous ajoutons ici une paraphrase polonaise de la *Boîte verte*, faite d'après la copie réalisée par Ernest T. Elle n'a pas l'ambition de proposer une nouvelle interprétation du *Grand verre* d'après les notes et

esquisses contenues dans la boîte. Elle est – sur mon invitation – une « visite guidée » de cette boîte qui suppose une dose de simplifications et de déceptions propres à ce genre d'excursions. Mais les lecteurs du monde entier disposent désormais d'un fac-similé d'une copie de l'original duchampien et ils peuvent enfin, presque cent ans après sa publication par l'artiste, commencer cette excursion de leur propre chef.

Le fac-similé d'Ernest T.

Le fac-similé de la *Boîte verte* réalisée par Ernest T. est une copie *d'artiste* au sens où l'on parle aujourd'hui du livre *d'artiste*, de la théorie ou de la critique *d'artiste*. Les ambitions de l'artiste sont liées, comme chez Duchamp, au sens que l'art attribue non seulement à ses œuvres mais aussi aux images qui circulent dans la culture et la société. Aussi bien le contenu de la boîte que la forme des documents particuliers portent visiblement des traces de l'intervention de l'artiste, et chaque expert constatera que la copie d'Ernest T. n'imit pas l'un des trois cents exemplaires des copies de notes imprimées par Duchamp et ne veut pas la faire passer pour une boîte de Duchamp.

En ce qui concerne, d'abord, le contenu de la *Boîte verte*, trois différences ont pu être constatées par rapport à la transcription de Michel Sanouillet. En effet, trois fiches comportant trois notes brèves ne se trouvent pas dans le fac-similé d'Ernest T. : « Faire un tableau malade ou un Readymade malade » (DDS 1994, p. 49, DDS 2013, p. 55), « Régime de la pesanteur / Ministère des coïncidences. / Département / (ou mieux) : Régime de la coïncidence / Ministère de la pesanteur » (DDS 1994, p. 51, DDS 2013, p. 56), « Tableau ou sculpture / Récipient plat en verre – recevant] toutes sortes de liquides colorées, morceaux de bois, de fer, réactions chimiques / Agiter le récipient et regarder par transparence » (DDS 1994, p. 51, DDS 2013, p. 58). Elles ont été remplacées par trois autres notes brèves qui ont pu être identifiées comme provenant des *Notes*

de Marcel Duchamp figurant dans l'édition de Matisse de 1980 : le fragment [37] (note 173) : « Chercher un Readymade qui pèse un poids choisi à l'avance », le fragment [42] (note 4) : « La chaleur d'un siège (qui vient d'être quitté est inférieure », et le fragment [43] (note 139) : « Partie principale centrale de la mise à nu : Labyrinthe ». Dans ces trois fragments, l'écriture manuscrite est de Duchamp mais la forme des fiches est différente de celle que l'on constate dans les fac-similés reproduits par Paul Matisse. La dernière de ces notes est d'ailleurs répétée une seconde fois (note 153¹), mais la copie a la forme de la note reproduite en page 139.

La notice de l'œuvre rédigée par Yannick Miloux, « Description de *La Boîte verte*, fac-similé par Ernest T., dans la collection du FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine⁶⁴ », insiste sur le fait que l'artiste s'est imprégné de la méthode duchampienne pour retranscrire « l'intégralité des documents », ce qui soulève la question intrigante : existe-t-il des variantes de *La Boîte verte*, étant entendu que les trois nouvelles notes, de grande importance, sont de Duchamp ? Une vérification partielle serait possible si le contenu exhaustif d'autres exemplaires était rendu public, car seule la publication de *La Boîte* transcrite par Sanouillet est – semble-t-il – connue à ce jour. Il est évident que la rareté met à mal le droit des chercheurs à accéder aux sources et du public à connaître l'œuvre de Marcel Duchamp, de surcroît sa partie cruciale.

Duchamp a ajouté à *La Boîte* des reproductions de neuf tableaux qui avaient précédé et préparé le *Grand verre* (ci-dessous, leur liste précède la paraphrase de *La Boîte*) ; dans la copie d'Ernest T., est absente la reproduction de la première version du *Moulin à café* de 1911, ainsi que celle de la *Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins* (1913-1915). Imprimées avec la technique de « collotypie » sans trame, elles permettent de distinguer facilement les reproductions originales de Duchamp de la copie reproduite ici : dans la technologie du Xerox utilisée par Ernest T., on peut constater facilement sous la loupe la présence de la trame. Dans un format semblable à celui de ces reproductions, Duchamp

a ajouté aussi à la boîte quatre dessins-schémas du *Grand verre*. Sur toutes ces planches, les titres sont soit lisibles sur la reproduction même, soit imprimés au verso.

En ce qui concerne la copie d'Ernest T., il existe aussi plusieurs autres différences matérielles, visibles à l'œil nu, entre son travail et le contenu de *La Boîte* de Duchamp. Ainsi, la typographie des titres imprimés au verso de ces planches permet de reconnaître une copie manuscrite plus ou moins réussie. Mais le moyen le plus sûr pour distinguer les copies de Duchamp de ces copies de copies exécutées par Ernest T., c'est de regarder les fragments que Duchamp avait soulignés ou dans lesquels il avait encadré au crayon bleu ou rouge des mots ou des groupes de mots ; la photocopie ne rend pas fidèlement ces deux couleurs, c'est pourquoi ces lignes ont été corrigées manuellement au crayon. Cet effet est bien visible et ne nécessite pas – comme d'autres différences matérielles – une comparaison avec d'autres copies de *La Boîte verte*, exécutées personnellement par Duchamp. En revanche, la différence de la texture et de la couleur du daim qui recouvre la boîte d'Ernest T. demanderait une comparaison avec l'une de ces copies originales.

Autrement dit, la copie d'Ernest T. permet d'avoir accès au *sens* des notes de Duchamp, qui, selon ce dernier, sont nécessaires pour la compréhension du *Grand verre* dont elles constituent une partie intégrante, mais aussi à leur *forme* ; les mêmes intentions caractérisaient la conception éditoriale de Paul Matisse qui a reproduit en fac-similé le « reste » des notes pour le *Grand verre*, à savoir celles que l'artiste avait laissées en classeurs après avoir choisi celles qu'il a mises dans *La Boîte verte*. Aussi bien la copie d'Ernest T. que la publication en fac-similé de Matisse contournent donc la question d'authenticité et d'originalité qui gouverne le marché de l'art lequel les situe dans la sphère matérielle, tandis que Duchamp les situe dans la sphère conceptuelle.

En effet, dans le phénomène d'appropriation dans l'art contemporain, on retrouve ces deux aspects de la démarche : la copie et l'assimilation.

D'une part, la réalisation d'un double, d'autre part, une méthode d'initiation. Le premier aspect fait entrer en tension les copies des œuvres avec l'original, ce qui fait émerger les interrogations complexes sur les statuts respectifs de l'œuvre et de la copie, étant entendu que Walter Benjamin a théorisé les pratiques de l'art où certains médiums font que l'œuvre n'existe que sous la forme de reproduction : imprimerie, photographie, cinéma, etc. Le second aspect offre à celui qui réalise la copie une méthode d'assimilation de l'œuvre, d'immersion dans son être, de compréhension de la démarche de l'artiste, etc. Le champ, aux contours flous, de l'appropriation d'œuvres à travers la copie a été très largement exploré depuis quelques décennies, et de nombreuses études y ont été consacrées. Commençons donc ce bref rappel par *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, roman de Jorge Luis Borges (1938) dont le héros, Ménard, s'identifie tellement à Cervantès et s'imprègne tellement de son écriture qu'il écrit les chapitres non écrits de *Don Quichotte* pour l'auteur, ou *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury où les citoyens apprennent le roman par cœur pour qu'ils restent dans la mémoire de la nation. En 1993, l'exposition « Copier créer », organisée au musée du Louvre par Jean-Pierre Cuzin⁶⁵ a rappelé que c'était une méthode immémoriale pour s'initier à la pratique de l'art : la création ne s'« enseigne » pas, mais elle peut être acquise par le procédé d'initiation. Dans le contexte où Rosalind Krauss allait critiquer le mythe de l'originalité dans l'art moderne, Sherrie Levine a déplacé la problématique en renonçant à inventer de nouvelles formes et en considérant que l'originalité vient de la posture de l'artiste, la sienne consistant à copier simplement les œuvres d'autres artistes, celles du photographe Walker Evans (*After Walker Evans*, 1981) ou de Joris-Karl Huysmans (*La Retraite de Monsieur Bougran. After Joris-Karl Huysmans*, 1996). À partir de 1965, Elaine Sturtevant reproduisait à la main les peintures du pop art, tout en refusant catégoriquement le terme d'appropriationnisme. Un autre exemple nous paraît encore important à mentionner dans cette brève énumération : les livres copiés par les artistes à la main. En effet, sans entrer dans toute la

profondeur d'une telle expérience, on peut signaler quelque chose de commun entre le travail d'Ernest T. et les copies à la main de *Madame Bovary* de Flaubert par Bruno Di Rosa (collection du Musée d'art contemporain à Lyon) ou les nombreuses copies à la main de romans et d'autres écrits par Gérard Collin-Thiébaud⁶⁶ : c'est aussi une façon de lire avec l'attention qui n'omet pas le moindre virgule, point ou trait d'union. C'est une « appropriation » n'ayant plus ici aucun rapport direct avec la propriété au sens juridique du terme. Mais il est vrai que ce type d'appropriation dans les pratiques de l'art interroge souvent la conception – mais aussi la pratique sociale – de la propriété eu égard aux œuvres d'art et au droit d'auteur. La question est de savoir si les gestes par lesquels les artistes s'approprient des œuvres pour les assimiler dans le processus de l'art ont une visée politique par rapport à la question de la propriété, et donc des conséquences juridiques, ou bien s'ils épuisent leur sens exclusivement artistique comme des stratégies de création. Quelle que soit la réponse à laquelle peuvent conduire les analyses de ce phénomène artistique, il est sûr qu'il a également la force d'incliner les pratiques sociales de la propriété dans le domaine de l'art⁶⁷.

Notes

- ¹ DDS. Voir la liste des abréviations dans la bibliographie.
- ² Michel Sanouillet, présentation du texte de *la Mariée*, DDS 1994, p. 40.
- ³ Sanouillet, présentation, DDS 2013, p. 44.
- ⁴ Cabanne, p. 21.
- ⁵ Sanouillet, DDS 2013, s. 44.
- ⁶ Ibidem. Sanouillet fait ici allusion à l'article d'André Breton, « Phare de la Mariée » (1935) où, selon lui, Breton définit le *Grand verre* comme une « grande légende moderne ». Breton, en effet, reconnaît au *Grand verre* « une place prépondérante parmi les œuvres marquantes du vingtième siècle », avant de conclure : « C'est merveille de voir comme il garde intacte toute sa puissance d'anticipation. On convient de le maintenir lumineusement dressé, pour les barques futures, sur une civilisation qui finit », dans Lebel, p. 94. Voir aussi Tomkins, p. 294–295.
- ⁷ DDS 2013, p. 75.
- ⁸ Cabanne, p. 58.
- ⁹ Richard Hamilton, *The Green Book*, dans BSB, sans pagination.
- ¹⁰ NOTES 2008, note 66, p. 41.
- ¹¹ Elle a été préparée encore en collaboration avec Marcel Duchamp, en 1958, sous le titre de *Marchand du sel. Marcel Duchamp*, et a été plusieurs fois modifiée et rééditée par la suite, y compris dans d'autres langues.
- ¹² Sanouillet, DDS 2013, p. 44.
- ¹³ Cabanne, p. 59.
- ¹⁴ Ces titres ne figurent pas dans la version anglaise de Hamilton / Duchamp (voir plus loin).
- ¹⁵ Sanouillet, DDS 2013, p. 45.
- ¹⁶ Ibidem.
- ¹⁷ La lettre du 12 février 2002 adressée à Leszek Brogowski, archives de l'auteur.
- ¹⁸ Voir p. 250, Voir aussi l'article de Brigitte Aubry, version française p. 277–285, version anglaise p. 286–295.
- ¹⁹ Sanouillet, DDS 2013, p. 45.
- ²⁰ Ludwig Wittgenstein, *Études préparatoires à la 2^{de} partie des Recherches philosophiques (1948–1949)*, édition bilingue, trad. française de Gérard Granel (Mauvezin : T.E.R., 1985), § 278, p. 110.
- ²¹ NOTES 2008, note 232, p. 138.
- ²² Cabanne, p. 79.
- ²³ DDS 1994, note 7, p. 69, note 4, p. 72, note 4, p. 73, etc.
- ²⁴ DDS 1994, note 4, p. 73 et note 2, p. 75.
- ²⁵ Jean Suquet, *Le Miroir de la mariée* (Paris : Flammarion, 1992), p. 247.
- ²⁶ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905), trad. Denis Messier (Paris : Gallimard coll. « Connaissance de l'inconscient », 1990), 86 passim.
- ²⁷ *Witz* signifie en allemand non seulement le mot d'esprit, le jeu de mots ou la plaisanterie, mais aussi l'ingéniosité et l'intelligence, et les poètes romantiques considéraient le *Witz* comme incarnation d'une profondeur poétique et d'une intensité du sens. *Le Dictionnaire de la langue polonaise (Słownik języka polskiego)* (Warszawa : PWN, 1981) définit de son côté *wic* comme simple équivalent de « mot d'esprit, plaisanterie, blague », t. III, p. 694. Dans le polonais contemporain ce mot est sorti de l'usage.
- ²⁸ Walter Benjamin, *La Tâche du traducteur*, trad. Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, dans *Œuvres I* (Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000), 244–262.
- ²⁹ Sanouillet, DDS 1994, p. 40.
- ³⁰ DDS 1994, p. 68 ; DDS 2013, p. 73.
- ³¹ NOTES 2008, note 77^e, p. 48.
- ³² Ibidem, p. 9.
- ³³ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours (1821–1830)* (Paris : Flammarion, 1977), p. 396.
- ³⁴ Cabanne, p. 97.

³⁵ Pour l'histoire de la traductologie voir Michel Ballard, *Histoire de la traduction* (Bruxelles : de Boeck, 2013) ; Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions* (Lille : Presses universitaires de Lille, 1993).

³⁶ Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste* (Paris : Les Belles Lettres, 2014).

³⁷ « Traduction contradictoire », « intraduisibilité », etc. : Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction* (Paris : Gallimard, 1994), p. 89, *passim*.

³⁸ Ladmiral, *Sourcier ou cibliste*, p. 195.

³⁹ Ladmiral, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, p. 219.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Franck Barbin, „Jean-René Ladmiral ou l'irréductible parcellisation de la traductologie », *Des mots aux actes*, Éditions Anagrammes, 2012 [en ligne : hal-02089362].

⁴² Suquet, p. 202–203 (reproduites ci-dessous).

⁴³ Ibidem, p. 242.

⁴⁴ Ibidem, p. 243–244.

⁴⁵ Ibidem, p. 244.

⁴⁶ Ibidem, p. 247.

⁴⁷ NOTES 2008, note 82, p. 51.

⁴⁸ L'original : Suquet, planche et description avant la page 7, variantes p. 202–203. Reproduit par exemple dans : Gloria Moure, *Marcel Duchamp* (London : Thames and Hudson, 1988), 78 ; Lyotard, p. 216, etc.

⁴⁹ Alain Jouffroy, article „DUCHAMP MARCEL - (1887–1968)”, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], [23.06.2022]. <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/marcel-duchamp/>.

⁵⁰ Trésor de la langue française numérisé (TLFN), article « voyable » [en ligne].

⁵¹ Cabanne, p. 48. « Tout l'art après Duchamp est conceptuel », a écrit Joseph Kosuth en 1969.

⁵² Nous ne voulons pas préjuger ici si ce modèle s'étend sur tout l'art de Duchamp et s'il peut servir, par exemple, pour l'analyse d'un autre chef-d'œuvre de l'artiste, *Étant donné : 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage*.

⁵³ Cabanne, p. 109.

⁵⁴ NOTES 2008, note 132, p. 83.

⁵⁵ NOTES 2008, note 2, p. 21.

⁵⁶ NOTES 2008, note 91, p. 55.

⁵⁷ Fragment [62].

⁵⁸ Cabanne, p. 52.

⁵⁹ Jean-François Lyotard, *Discours, figure* (Paris : Klincksieck, 1971).

⁶⁰ Platon, *Le Banquet*, 210a–212c.

⁶¹ Cabanne, p. 96.

⁶² Paz, p. 15.

⁶³ Héraclite dans Yves Battistini, *Trois présocratiques* (Paris, nrf/Gallimard, 1968), frag. 107, p. 44 ; trad. modifiée.

⁶⁴ Voir ci-dessus, version française, p. 21–22.

⁶⁵ Voir son livre éponyme publié la même année par la RMN.

⁶⁶ <https://www.gerardcollinthebaut.com/pages/oeuvre/copi.html>.

⁶⁷ Cf. Leszek Brogowski, « Don et appropriation dans l'art à la lumière de la théorie de la propriété », dans *Les Valeurs esthétiques du don*, Jacinto Lageira et Agnès Lontrade (éditeurs) (Paris : Mimesis, 2019), <https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01687092>.

Bibliographie

L'abondance de la bibliographie duchampienne met aujourd'hui le chercheur dans une situation comparable à celle qui existe – toute proportion gardée – dans le domaine des recherches sur Aristote. Pour définir l'état des recherches et le niveau actuel de la connaissance portant sur l'un comme sur l'autre, il doit percer d'innombrables couches du sens et des interprétations des commentateurs, car les publications récentes ne sont pas toujours les plus précieuses, et elles ne cumulent pas forcément les acquis des prédécesseurs. C'est pourquoi le chercheur se trouve devant l'alternative : ou bien aspirer à une synthèse exhaustive de l'état des recherches sur Duchamp, prenant le risque qu'elle devienne un objet de recherches à part entière, ou bien limiter l'appareil critique à des sources choisies, prenant le risque d'une connaissance incomplète des détails, mais que le chercheur maîtrise par le biais du sens attribué à l'art de Duchamp. Nous avons admis ici cette seconde variante méthodologique, prenant appui sur une bibliothèque construite pour notre usage.

Le Marchand du sel. Écrits de Marcel Duchamp. Paris : Le terrain vague, 1958. Cette édition, devenue rare aujourd'hui, comporte la première « cartographie » du *Grand verre* (reproduite ci-dessous) ainsi qu'un « Essai de bibliographie générale », visant l'exhaustivité, réunie par [Yves] Poupard-Lieussou, p. 201-230. La mise en page de croquis sélectionnés pour illustrer cette transcription s'éloigne déjà de la *Boîte verte*, mais les visuels sont de bonne qualité : reproductions d'une plus grande taille que dans l'édition de poche chez Flammarion, et donc plus lisibles ; certaines d'entre elles sont imprimées sur papier glacé pour mieux rendre les dégradés. La typographie cherche parfois, bien que rarement, à s'approcher de la disposition originale des notes. C'est dans cet ouvrage que paraît pour la première fois la transcription de la *Boîte verte* réalisée par Michel Sanouillet.

Marcel Duchamp. *Duchamp du signe. Écrits.* Réunis et présentés par Michel Sanouillet. Nouvelle édition revue et augmentée par Michel Sanouillet, avec la collaboration d'Elmer Peterson. Paris : Flammarion, 1976. Ce recueil, enrichi de nouveaux textes de Duchamp, adopte le titre définitif désormais utilisé dans les rééditions : *Duchamp du signe*. Le format de cette édition étant légèrement plus grand que celui du *Marchand du sel* (21 x 15 cm contre 19,2 x 14,1 cm), il réserve encore des espaces convenables aux dessins et croquis, mais regroupe les reproductions sur papier glacé dans deux cahiers, ce qui est déjà la marque de la logique industrielle qui s'impose dans l'édition.

The Essential Writings of Marcel Duchamp. Edited by Michel Sanouillet & Elmer Patterson. London : Thames and Hudson, 1975. Le même volume est paru deux ans plus tôt à New York (Oxford University Press). Son contenu correspond déjà à celui de *Duchamp du signe*, alors que le jeu typographique sur la couverture insiste sur la continuité de cette publication avec *Le Marchand du sel*. Autrement dit, cette édition en anglais est un maillon qui lie *Le Marchand du sel* à *Duchamp du signe*. Le format est ici encore plus grand que celui de la première édition de *Duchamp du signe* (23 x 15 cm), et le papier semi glacé permet de mieux répartir les illustrations et de leur assurer une très bonne qualité. La traduction de la *Boîte verte* est de Georg Heard Hamilton, provenant de l'édition de 1960 (voir ci-dessous BSB).

[DDS 1994] Duchamp, Marcel. « La mariée mise à nu par ses célibataires, même (la Boîte verte) », dans *Duchamp du signe*. Écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet: Nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson, 39–102. Paris : Flammarion, coll. « Champs Arts », 1994.

[DDS 2013] Duchamp, Marcel. « La mariée mise à nu par ses célibataires, même (la Boîte verte) », dans *Duchamp du signe*. Écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul Matisse: Nouvelle édition revue et corrigée avec la collaboration de Anne Sanouillet et Paul B. Franklin, 44-109. Paris : Flammarion, coll. « Champs Arts », 2013. Cette nouvelle édition corrige non seulement quelques erreurs de la transcription de la *Boîte verte*, mais également les principes éditoriaux qui structurent la transcription (voir ci-dessus) ; c'est de cette édition que nous avons profité le plus. Elle n'améliore pas pour autant la place marginalisée et la médiocre qualité de la reproduction des dessins et croquis de l'édition de poche telle qu'elle s'est établie depuis 1994.

[BSB] *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, a typographic version by Richard Hamilton, of Marcel Duchamp's Green Box, translated by Georg Heard Hamilton. À l'initiative de l'artiste britannique Richard Hamilton et avec sa typographie a vu le jour cette version de la boîte, sous la forme du livre (« The Green Book »), sanctionnée de l'autorité de Duchamp et publiée en 1960 en 1000 exemplaires par Percy Lund et George Wittenborn. J'ai utilisé la 3^e édition, publiée en 2500 exemplaires par Hansjörg Mayer, célèbre éditeur de livres d'artistes dont l'histoire commence en 1962. Stuttgart, London, Reykjavik : Editions Hansjörg Mayer, 1976. Non paginé.

[NOTES 1980] *Marcel Duchamp. Notes.* Préface Pontus Hultén. Présentation et traduction / Arrangement and Translation Paul Matisse. Paris : Centre Georges Pompidou, 1980. Pages numérotées de I à XVII, ensuite les notes numérotées de 1 à 289. Tirage : 1000 exemplaires numérotés. En 1980, le Centre Georges Pompidou a publié cette édition luxueuse en fac-similé des « autres » notes de Duchamp (format 41,5 x 27,5 cm), dont beaucoup sont un commentaire du *Grand verre*, mais n'avaient pas été incluses dans la *Boîte verte* (notes 47-166) ; cette édition comporte aussi bien une transcription des notes que leur traduction en anglais.

[NOTES 2008] Duchamp, Marcel. « Le grand verre », dans *Notes*. Avant-propos par Paul Matisse. Préface par Pontus Hultén, 39–102. Paris : Flammarion, coll. « Champs Arts », 2013. Cette transcription des notes a été reprise par Flammarion et publiée en format de poche, tout comme la *Mariée*, avec quelques dessins sortis du contexte des notes originales, sans appareil critique mais avec des règles de transcription renouvelées, les mêmes dans l'édition de la transcription de *La Mariée* de 2013.

Parmi les interviews accordées par l'artiste, nous avons privilégié comme source principale les entretiens avec Pierre Cabanne, réalisés en juin 1966, deux ans avant la mort de l'artiste.

[Cabanne] Duchamp, Marcel. *Entretiens avec Pierre Cabanne.* (1966). Paris : Somogy, 1995.

Nous avons reconnu trois publications comme notre *catalogue raisonné* : l'édition de Robert Lebel (1959), à laquelle l'artiste lui-même a collaboré, le catalogue d'exposition de 1973, publié par Anne d'Harnoncourt et Kynaston McShine, et un autre catalogue publié par Thames and Hudson en 1988.

[Lebel] Lebel, Robert. *Sur Marcel Duchamp*, avec les textes de André Breton et H.P. Roché. Poullienay : Trianon Press, 1959. Layout Marcel Duchamp et l'éditeur Arnold Fawcus. Signalons que dans cette publication se trouve reproduit le texte d'André Breton : « Phare de la Mariée », première publication reconnaissant l'importance de cette œuvre, non seulement pour l'art, mais pour la modernité en général, p. 88-94.

[MoMA] *Marcel Duchamp*, cat. d'exposition au Museum of Modern Art, New York, et Philadelphia Museum of Art, Anne d'Harnoncourt et Kynaston McShine (éd.). New York : MoMA, 1973.

Moure, Gloria. *Marcel Duchamp*. London : Thames and Hudson, 1988.

Nous reconnaissons également comme sources les études sur le *Grand verre* de Jean Suquet (dont nous reproduisons ici les explications schématiques) et de Michel Carrouges ; mais nous n'oublions pas qu'un premier schéma de ce genre a été proposé par Richard Hamilton à la fin de la version anglaise : *Green Book*, sinon par Marcel Duchamp lui-même dans plusieurs schémas, y compris dans la *Boîte verte*.

[Suquet] Suquet, Jean. *Miroir de la Mariée. Essai*. Paris: Flammarion, coll. « Textes, » 1974.

Carrouges, Michel. *Machines célibataires*. Nouvelle édition entièrement revue et augmentée, Paris: Éditions du Chêne, 1976.

Deux publications permettent d'approfondir l'attitude de Duchamp envers la bibliothèque : l'étude de Marc Décimo sur la bibliothèque personnelle de l'artiste (d'où vient la préface traduite ci-dessous en polonais), et l'essai d'Evelyne Toussain sur la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Décimo, Marc. *La Bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*. Dijon : Les Presses du réel, 2002.

[Toussain] Toussain, Evelyne. « Duchamp lecteur à la Bibliothèque Sainte-Geneviève », dans Yves Peyré, Evelyne Toussain, *Duchamp à la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, 88–209. Paris : Éditions du regard, 2014.

Du point de vue des analyses du statut des œuvres imprimées qui nous intéressent ici, deux publications nous ont rendu des services inestimables : les travaux de Francis M. Naumann et d'Adina Kamien-Kazhdan.

[Naumann] Naumann, Francis M. *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, traduit de l'anglais en français par Denis-Arman Canal. Paris : Hazan, 1999.

Kamien-Kazhdan, Adina. *Remaking the Readymade. Duchamp, Man Ray and the Conundrum of the Replica*. London, New York: Routledge, coll. « Studies in Surrealism », 2018.

Deux biographies permettent de saisir la création de l'artiste dans une perspective globale de sa vie et des contextes historiquement changeants, en apportant toute une série d'anecdotes, gestes et propos intéressants.

Marcadé, Bernard. *Marcel Duchamp*. Paris: Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2007.

[Tomkins] Tomkins, Calvin. *Duchamp. A Bibliography* (1996). New York: MoMA, 2014.

Parmi les études philosophiques classiques, les publications suivantes (énumérées dans l'ordre chronologique) ont été pour nous incontournables.

[Paz Paz], Octavio. *Marcel Duchamp: apparence mise à nu...* (1966). Paris : nrf/Gallimard, coll. « Les essais », 1977.

[Lyotard] Lyotard, Jean-François. *Les Transformateurs Duchamp / Duchamp's TRANS/formers*.(1977). Leuven : Leuven University Press, 2010.

Duve, Thierry de. *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*. Paris : Minuit, 1984.

Les travaux suivants aident à situer le travail de Duchamp dans la perspective de l'histoire de l'art et du modernisme.

[Cerisy] *Marcel Duchamp: tradition de la rupture ou rupture de la tradition ?*, colloque de Cerisy, Jean Clair (éd.). Paris : UGE, coll. « 10/18 », 1979.

Duve, Thierry de. *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989.

Davila, Thierry. *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris : éd. du regard, 2010.

Enfin, trois livres « duchampiens » à caractère plus personnel complètent cette bibliographie. Le travail collectif *Inventing Marcel Duchamp* est lié à mes études sur les portraits composites eugénistes envers lesquels l'artiste a manifesté une attitude ironique et critique ; j'y cherchais les caractéristiques de cette attitude intéressante et jamais étudiée. Publié récemment, l'essai de Maurizio Lazzarato répond à mon intérêt pour les implications politiques des attitudes artistiques. Le roman de Chris F. Westbury, dont l'art de Duchamp constitue l'arrière-fond, montre le rayonnement des idées, des attitudes et de la pratique de l'artiste en dehors de l'espace restreint de l'art.

Inventing Marcel Duchamp. The Dynamics of Portraiture, Anne Collins Goodyear, James W. McManus (eds). London, England, Cambridge, MASS : MIT Press, 2009.

Lazzarato, Maurizio. *Marcel Duchamp et le refus du travail*, Paris : Les prairies ordinaires, 2014.

Westbury, Chris F. *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. Berkeley : Counter Point, 2014.