Document généré le 12 juil. 2025 03:56

**Petite revue de philosophie**

# Sombre précurseur Duchamp ou Constance du Jéricho

François Raymond

Volume 7, numéro 1, automne 1985

De la suite dans les idées

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1104255ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1104255ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

0709-4469 (imprimé)
2817-3295 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Raymond, F. (1985). Sombre précurseur Duchamp ou Constance du Jéricho. *Petite revue de philosophie*, *7*(1), 51–67. https://doi.org/10.7202/1104255ar

Tous droits réservés © Collège Édouard-Montpetit, 1985

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

# Sombre précurseur Duchamp
# ou
# Constance du Jéricho

François Raymond

*Professeur au département de philosophie*
*du Cégep Édouard-Montpetit*

Qui suit un autre ne suit rien, ne trouve rien, voire ne cherche rien.

Montaigne

Je n'ai bâti mon œuvre sur rien.

Max Stirner

Ce n'est pas parce que l'université détache esthétique, science et marketing en cours différents ou en domaines rattachés à des facultés distinctes, pour la commodité bien compréhensible, ce n'est pas pour cela qu'un artiste iconoclaste fera ces mêmes différences et inscrira les mêmes distances entre les points de vue. Un artiste semblera brouiller les cartes, mais de quel point de vue? Peut-être sommes-nous trop habitués à séparer les choses en morceaux rattachables à des «facultés», à des spécialités séparées et séparables. D'où l'anathème sur le brouilleur et le mélangeur. Pour un artiste, certaines choses apparaîtront liées ensemble dans un seul objet, tandis que pour quelqu'un d'autre le même objet demandera un effort et apparaîtra comme une brusquerie qui force des incompatibles à séjourner ensemble: ornithorynques, monstres ou hypogriffes, comme ces êtres difformes que l'on peut observer dans les livres de morphologie pathologique.

Parlons du champ de la création et de deux nécessités: une causalité esthétique et un combat contre la culture[1]. Ici comme ailleurs je détache ce qui ne l'est pas. Au moment où l'œuvre surgit, dans ce moment imprédictible, il y a en même temps un potentiel d'agressivité par rapport à ce qui se faisait auparavant: c'est ce qu'on nomme la modernité. Prendre des distances, un maximum de distance à l'égard des acquis sociaux et culturels.

La causalité esthétique est un thème très obscur. On préfère souvent comme chez Kant l'entourer de concepts avec une immense machination pour ensuite dire que 1) les artistes ne peuvent pas savoir ce qu'ils font et que 2) l'œuvre est inimitable, inaccessible par méthode. À un point de vue on serait porté à penser qu'il faut pardonner aux artistes de ne pas savoir ce qu'ils font. Dans l'œuvre d'art, quelque chose ne parviendrait pas à une pleine présence et conscience, comme le pensait Hegel. On les accuserait de ne pas savoir, de ne pas pouvoir s'expliquer clairement. Mais étrangement, il est fort probable que cette attitude soit un masque et qu'en fait, un tel reproche doit plutôt être reporté sur ceux qui le font, à cause de leur peur d'être confrontés avec des objets que la culture acquise n'a pas encore reconnus. Appelons cela épistémè, structure comportementale ou mentale, idéologie ou viscosité d'une libido intellectuelle obstinément collée sur une grille comme un jeune enfant à son ourson. On ne se déplace pas si facilement d'un point de vue à un autre, d'une grille d'analyse à une autre ou d'un champ de créativité à un autre. Dans une culture, sans doute est-il plus facile de déplacer l'attention d'un espace déjà connu et répertorié à un autre lui aussi déjà connu et répertorié, par exemple passer

1. J'emprunte ce thème au beau livre de Pierre Klossowski: *Nietzsche et le Cercle vicieux*.

d'une attitude de créativité marxiste-léniniste à une attitude catholique ou thomiste, ou à la position de l'art pour l'art ou l'inverse, etc. Ce qui arrive plus rarement c'est le passage d'attitudes déjà reconnues et reconnaisables à quelque chose d'inouï. C'est la question de la causalité esthétique. Kant nommait cela le génie. Celui qui invente, à partir du bric-à-brac autour de lui, une forme entièrement imprévisible à partir des acquis techniques et méthodologiques.

Ce cheminement créatif est fait de trois fils intimement tressés: la folie, le néant, l'œuvre. L'œuvre est semblable à une folie qui brille dans le vide. Ceci n'a pas de sens, j'en conviens, tout au plus est-ce poétique. Il n'en fait pas moins qu'il revient aux artistes de porter ce qu'ils n'ont auparavant jamais vu, entendu et de le mettre à jour. D'un point de vue social et collectif ce sont des brouilleurs, des mélangeurs. Ils heurtent la tendance naturelle de l'esprit à constituer le plus rapidement une habitude et ensuite de s'y complaire innocemment, au point qu'une telle complaisance rend plusieurs aveugles aux effets d'une causalité esthétique profonde. Cependant que ceux qui ne sont pas aveuglés ne sont pas dans une situation moins obscure, ne pouvant clairement s'expliquer.

Le combat contre la culture s'exprime dans une vaste recherche ou une agressivité très forte. À défaut d'un tour important de la culture existante, on se retrouve comme Œdipe qui, pensant quitter ses propres parents, ne fait qu'y retourner. La forte agressivité est celle qui fera taire l'autre, qui, à l'intérieur et à l'extérieur, agit dans chacun. Évidemment, ceci est la mort et c'est impossible. Ou si c'est possible, ce n'est qu'asymptotiquement. S'attacher également est possible, c'est ce que font la plupart. Faire le tour de sa propre culture, reconnaître des formes, en devenir l'archi-

viste comme si on avait du temps. Je suppose qu'un ensemble social d'un point de vue culturel [idéologique, mental] est fait de vecteurs multiples dont certains sont létaux et d'autres prégnants. Un artiste est celui qui joue avec ces vecteurs et en tisse une chose faite, elle-même prégnante. Vouloir même si l'on ne sait pas ce que l'on veut. Vouloir autres choses, fuir l'ennui actuel. Les artistes s'ennuient plus que les autres. Ce qui ne veut pas dire que ceux qui s'ennuient soient tous des artistes. Ils sont sensibles à ce qui se répète platement. Il est possible que leur agressivité à l'égard de la culture acquise naisse du profond ennui que celle-ci cause. Contre une causalité ennuyante, une causalité esthétique. Un chaos vaut mieux qu'un ennui, tel est le combat contre la culture.

**Le procédé**

Quelque part, Marcel Duchamp *Wanted*, dit-il lui-même: «Taille environ 5 pieds 9 pouces, poids environ 180 livres, connu aussi sous le nom Rrose Sélavy[2].» Récemment, c'est-à-dire durant les deux dernières années, à Montréal, sont apparus plusieurs événements à la recherche de Marcel Duchamp alias Rrose Sélavy. Des conférences, des spectacles poétiques, des livres, des articles[3]. André Gervais a produit avec *La Raie alitée d'effets* un immense compendium permutationnel[4] autour des œuvres et des mots d'esprit dont Duchamp a parsemé sa vie. Aussi une spirale d'écrivantes ont produit le texte d'une performance poétique qui avait eu lieu au Musée des Beaux-Arts le 28 octobre

2. Cf. *Wanted*, in Jean Clair, *Marcel Duchamp, catalogue raisonné*.

3. Cf. l'appendice.

4. Cf. *La Raie alitée d'effets*, qui n'est pas tout à fait moralement irréprochable parce que quand le père mute, la mère pute.

1983: *Rrose Sélavy à Paris le 28 octobre 1941*[5] où l'on trouve des textes au champagne et à la dentelle avec du spiritisme, des amitiés féminines, de l'ésotérisme et de l'amour déçu avec allusion à un érotisme, un peu de rétro, un peu de *Réveil des Dieux* de Ginette Paris. Tout le groupe se nomme, par emprunt, *Rrose Sélavy* [lire: *Eros c'est la vie*]. Duchamp voulait «remettre la peinture au service de l'esprit[6]» et déplorait l'absence «d'esprit de révolte[7]». Les textes sont très doux, chacune s'est entendue pour parler des autres d'une façon affable. André Gervais respecte beaucoup Duchamp et tente de mettre à jour le procédé par lequel Duchamp a engendré une partie de son œuvre et ceci en faisant référence à tout un contexte théorique où le sujet qui écrit n'est ni un inconscient, ni un égo, ni une relation, ni une histoire personnelle, mais un élément dans une structure, un «effet» de permutation sans antériorité agissante. Duchamp parle en effet de son «penchant pour l'allitération[8]».

Voici certains exemples: «Rrose Sélavy trouve qu'un incesticide doit coucher avec sa mère avant de la tuer; les punaises sont de rigueur[9]», ou «se livrer à des foies de veau sur quelqu'un[10]» et «l'aspirant habite Javel et j'avais l'habite en spirale[11]». Dans ce dernier, on voit très bien l'effet de symétrie et de repliement entre la première partie et la deuxième partie du calembour.

5. Yolande Villemaire et al., *Rrose Sélavy à Paris le 28 octobre 1941*.

6. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, p. 172.

7. *Ibid.*, p. 169.

8. *Ibid.*, p. 191.

9. *Ibid.*, p. 153.

10. *Ibid.*, p. 156.

11. *Ibid.*, p. 161.

Le champ de vision le plus vaste est celui qui peut englober le plus grand écart: «[...] joindre les incompatibles, [...] joindre, hors toute dimension concevable, des ordres de grandeurs sans rapport[12] [...].» Non seulement la figure qui enjambe le plus grand écart d'une façon heureuse mais l'espace lui-même qui est le champ des figures possibles et réelles. La question de l'art est celle des figures et des types de champ qu'elles laissent sous-entendre dans leurs relations aux autres figures du champ, mais également une modalité, qui est une pure qualité formelle: et qui appartient seulement à certains types de figures. Roussel, par exemple, a engendré un espace imaginaire singulier avec ses machines qui joignent bien des éléments disparates. Songeons à la fameuse hie de *Locus Solus*[13], qui est un genre d'instrument de pavage suspendu par une mongolfière et qui se trouve être un instrument à faire un tableau en dents, c'est-à-dire que l'agencement de la mongolfière et de la hie, en se déplaçant au gré du vent, trace un tableau où l'on voit un rude soldat allemand endormi et rêvant; le tout est fait avec des dents de différentes couleurs extraites grâce à un nouveau procédé rapide et indolore. Roussel engendre le texte à partir d'un écart entre deux formules: «1° *Demoiselle* (jeune fille) à prétendant; 2° *demoiselle* (hie) *à reître en dents*[14].» C'est un exemple de son procédé évolué. Mais laissons-le s'expliquer au sujet du premier état du procédé:

> Je choisissais deux mots presque semblables [faisant] penser aux métagrammes. Par exemple *billard* et *pillard*.

12. Michel Foucault, *Raymond Roussel*, p. 101.

13. Raymond Roussel, *Locus Solus*, ch. 2.

14. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, p. 23.

Puis j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques. En ce qui concerne *billard* et *pillard* les deux phrases que j'obtins furent celles-ci:

1° Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...

2° Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.

Dans la première, «lettres» était pris dans le sens de «signes typographiques», «blanc» dans le sens de «cube de craie» et «bandes» dans le sens de «bordures».

Dans la seconde, «lettres» était pris dans le sens de «missives», «blanc» dans le sens d'«homme blanc» et «bandes» dans le sens de «hordes guerrières».

Les deux phrases trouvées, il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde.

Or, c'était dans la résolution du problème que je puisais tous mes matériaux[15].

Apprendre à regarder c'est apprendre à tenir compte des périphéries. Le regard le plus vaste est celui qui est le plus périphérique et le périphérique maximal peut toujours être augmenté. Le véritable périphérique est intimement multiple: c'est-à-dire plein de trous, de failles, de fissures vides.

Duchamp a agrandi l'espace de la peinture, de la perception visuelle jusqu'à l'esprit pour n'en faire qu'un moyen pour quelque chose à la fois d'obscur et de limpide en passant par l'imagination. Il faut que les éléments d'un jeu[16] soient assez articulés pour permettre la permutation mais pas trop agencés pour rendre

15. *Ibid.*, p. 11-12.

16. Cf. Yves Arman, *Marcel Duchamp joue et gagne*, passim et surtout l'article liminaire qui montre comment Duchamp a initié un jeu dans lequel il est encore le meilleur pour notre bien à tous.

impossible l'écart prégnant qui donne en retour au jeu tout son sens. Admettons que Duchamp ait fait avec *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, un jeu fortement périphérique: «Dans *la Mariée*, dans *le Verre*, j'essaie constamment de trouver une chose qui ne rappelle pas ce qui s'est passé précédemment. J'avais cette hantise de ne pas me servir des mêmes choses. Il faut se méfier parce que malgré soi, on se laisse envahir par les choses passées. Sans le vouloir on met un détail. Là c'était la lutte constante pour faire une scission exacte et complète[17]». Ce qui n'est pas un comportement qui engendre des lois, c'est-à-dire certains types de prédictions quant à ce qui adviendra.

En 1912, Apollinaire désigne lui aussi le comportement de Duchamp et de Picabia d'une façon similaire: «Picabia, rompant avec la formule conceptionniste, s'adonnait en même temps que Marcel Duchamp, à un art que n'enferme plus aucune règle[18].» C'est un art sans règle mais c'est un art quand même, c'est un certain usage technique et le procédé en est un, il permet d'introduire, au centre du langage lui-même, la méfiance et d'entendre dans chaque phrase tout autre chose, comme si à chaque fois qu'un sens naissait il pouvait en même temps être aboli, ce qu'il sera dans l'énoncé suivant. Donnons un exemple avec Le Collège Édouard-Montpetit: — L'écho, l'ai-je? et doux, armons petit, — Lait qu'eaux, Liège, aide aux arts, «mon petit», etc. J'ai omis des dispersions désobligeantes. Foucault, dans un livre sur Roussel parle des «formes de dispersions[19]» en nombre virtuellement infini. Cet

17. Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu*, p. 64.

18. Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art (1902-1918)*, p. 343.

19. Michel Foucault, *Raymond Roussel*, p. 59.

aspect du procédé montre une attitude par rapport à une donnée, par exemple un vers de Victor Hugo ou bien «J'ai du bon tabac», qui creuse un écart à l'intérieur même des idées. Duchamp dit explicitement: «C'est Roussel qui, fondamentalement fut responsable de mon *Verre, la Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Ce furent ses *Impressions d'Afrique*, qui m'indiquèrent dans ses grandes lignes la démarche à adopter [...]. Je pensais qu'en tant que peintre, il valait mieux que je sois influencé par un écrivain plutôt que par un autre peintre. Et Roussel me montra le chemin[20].» Dans les textes qui accompagnent *Le Grand Verre*, on trouve à la suite du titre cet énoncé: «Pour écarter le *tout fait, en série* du *tout trouvé*. — L'écart est une opération[21].» On voit comment l'acte est en même temps destructeur et affirmatif. Comme chez Nietzsche: affirmatif que si destructeur, sans être dépendant d'une volonté de destruction. Une «scission exacte et complète» disait-il plus haut. Les créations profondes sont issues d'un combat contre la culture, qui au début du siècle avait commencé à percevoir les choses en les morcelant plus qu'en les unifiant[22]. On a déjà chez De Chirico des œuvres où un ensemble d'objets disparates sont juxtaposés dans un espace multiple. Roussel a deux types de

20. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, p. 174-175.

21. *Ibid.*, p. 41.

22. Katharine Kuh, *Break-up: The Core of Modern Art*, p. 48: «Au commencement les cubistes ont brisé les formes sans même savoir qu'ils le faisaient. Probablement que la tendance à montrer de multiples côtés d'un objet nous a forcé à briser l'objet en morceaux ou même mieux à projeter un panorama qui déployait différentes facettes du même objet. Ici le mot «graduel» est important de même que le mot «aveuglément». Ce n'est que plus tard que nous avons découvert que nous brisions quelque chose; ça ne fit aucun bruit quand ça arriva.» La traduction de ce texte de Duchamp est faite par moi.

procédés de destruction/reconstruction. De même, la surdétermination apparaît en psychanalyse avec Freud et l'analyse des rêves. On brise l'énoncé de surface du rêve pour y trouver autre chose par-delà des censures et des distorsions en en tentant la théorie[23]. On dirait que c'est un moment où l'on essaya de percevoir avec une attitude synthétique disjonctive[24] ou dispersante, sans perte de vue. C'est comme si chaque phrase était surdéterminée ou engrossée de beaucoup d'autres. Ces autres sens naissent un peu comme par ce procédé visuel par lequel le spectateur projette sur les taches d'un mur décrépit tout un monde imaginaire, mais ici la projection est orale ou auditive mais non visuelle[25]. C'est avec une attitude semblable qu'André Gervais travaille les énoncés duchampiens. Il entend en chacun d'eux résonner l'Amérique et la France tout en nous présentant la réalité des faits concernant Duchamp sous la forme de *la raie alitée d'effets*, ce qui est son titre mais peut être aussi le nom d'une de ses œuvres les plus importantes, *Étant donné 1° la chute d'eau, 2° le gaz*

23. Thierry De Duve, dans *Nominalisme pictural*, tente un parallélisme Freud-Duchamp avec un accent plus freudien que duchampien: rêve = art. La femme est métaphore de peinture. On y trouve également des séries comme: Cézanne (père), Suzanne (sœur de D.), peinture (nom du père), inceste. Ce livre présente aussi d'intéressantes réflexions sur les readymade (objet déjà tout fait choisi et élevé au niveau d'objet d'art par le seul choix de l'artiste) et l'impossibilité de peindre. On trouve également des réflexions sur la couleur et ce qui est plus important pour nous ici, des descriptions d'attitudes de groupe chez les peintres à l'égard de leur idéologie esthétique: par exemple en Allemagne on prend ses distances par sécession, alors qu'à Paris c'est par refus, rejet ou par négation (ce qui implique toujours ce qu'on rejette tandis que le précédent s'en détache).

24. Voir le concept de synthèse disjonctive dans l'*Anti-Œdipe*, page 82 et suiv.

25. Cf. Pierre Dhainaut, «Raymond Roussel oseur d'influence».

*d'éclairage*, où l'on peut voir, par-delà les trous pratiqués dans une porte espagnole, une femme sans visage visible, étendue, nue et rasée, les jambes écartées, elle tient dans la seule main visible un bec de gaz Auer, au fond on voit une chute d'eau. Il semble qu'avec l'assemblage d'*Étant donné*... Duchamp complote pour ou contre lui-même. La référence à une attitude littéraire, allumée et rare permet-elle d'expliciter l'acte créateur, la causalité esthétique propre à Duchamp? Je ne sais pas. Duchamp associe l'art moins à un goût qu'à un *faire*[26], mais il ajoute que tout le monde fait quelque chose, par opposition à la *création* qui serait le nom du faire particulier aux artistes qui font des toiles avec des couleurs. Duchamp n'est pas un guerrier, c'est-à-dire qu'il n'a jamais pris les armes, mais *Dada's daddy*[27] était un rival très fort aux échecs. D'ailleurs, Gervais ne parle pas du champion d'échec Duchamp. Mais ceci ne suffit pas pour penser que tout combat lui fut retiré.

«On peut dire que Duchamp a porté à son maximum la valeur de cet «écart» quantitatif et qualitatif cher à Valéry, entre l'agent excitateur et la stimulation intellectuelle», dit Michel Sanouillet[28]. C'était là un de ses champs de bataille. Toute chose étant promise à la destruction — un peu de cosmologie contemporaine nous le montre facilement — le problème que nous sommes en train de nous poser est celui de la valeur de la vie sur terre parce que depuis quelque temps la stratégie implique tous les humains comme tous les

26. Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu*, p. 25.

27. C'est le titre d'un article de la revue *Life* (avril 1953) au sujet de Duchamp.

28. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, p. 23. Michel Sanouillet est celui à qui l'on doit les deux éditions des textes de Duchamp.

vivants. Comment pouvons-nous tuer sans nous suicider? Dans un tel contexte, des guerriers qui pensent qu'il y a la vie au-delà de la vie sont très dangereux car ils détruiront la terre et sa vie sans mauvaise conscience et de toute bonne foi, selon eux il y a une autre terre après la mort: ce qui veut dire que personne ne meurt en fait et que la mort collective c'est la vie collective ailleurs. On ne meurt pas, on change de lieu, c'est tout. Ce ne sont plus que les corps qui sont promis à la destruction. Cependant, nous observons que les corps sont agis de l'intérieur par certaines propensions à s'unir à un autre corps ou à faire un espace de relations mutuelles: humoristiquement, Rrose Sélavy. «Il n'y a pas de solution, parce qu'il n'y a pas de problème[29].»

29. Yves Arman, *Duchamp joue et gagne*, p. 104.

# *Références bibliographiques*


APOLLINAIRE, Guillaume, *Chroniques d'art (1902-1918)*, coll. Idées, n° 436, Paris, Gallimard, 1981.

ARMAN, Yves, *Marcel Duchamp joue et gagne*, Paris, Marval, 1984.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, coll. Idées, n° 23, Paris, Gallimard, 1970.

MARCEL DUCHAMP *Ingénieur du temps perdu*. Entretiens avec Pierre Cabane, Paris, Belfond, 2e éd., 1977.

CARROUGES, Michel, *André Breton et les Données fondamentales du surréalisme*, coll. Idées, n° 121, Paris, Gallimard, 1967.

CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp, catalogue raisonné*, Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1977.

DE DUVE, Thierry, *Nominalisme pictural*, Paris, Éd. de Minuit, 1984.

DELEUZE, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968.

DELEUZE, Gilles, *L'Anti-Oedipe*, Paris, Éd. de Minuit, 1972.

DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975.

DHAINAULT, Pierre, «Raymond Roussel oseur d'influence», in *Revue Bizarre*, nos 34/35, Paris, 1964.

FOUCAULT, Michel, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963.

GERVAIS, André, *La Raie alitée d'effets*, Montréal, HMH, 1984.

KUH, Katharine, *Break-up: The Core of Modern Art*, Greenwich Connecticut, New-York Graphic Society, 1966.

KLOSSOWSKI, Pierre, *Nietzsche et le Cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969.

ROUSSEL, Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, coll. 10/18, n° 1124, Paris, Union générale d'Éditions, 1985.

ROUSSEL, Raymond, *Locus Solus*, coll. Folio, n° 550, Paris, Gallimard, 1974.

VILLEMAIRE, Yolande et al., *Rrose Sélavy à Paris le 28 octobre 1941*, Montréal, Éd. de la pleine lune, 1984.

# *Appendice*

Pourquoi ajouter quelque chose à un texte déjà voué à l'oubli? À cause de la dure réalité culturelle locale et subventionnée où les intellectuels sont rares et dispersés, où leur densité est trop faible pour qu'il y ait une masse critique, où le système de relai des idées ne fonctionne qu'à peine, où les discours critiques et articulés n'existent même pas, non plus que les éloges. Et en effet, une multiplicité de clans adverses qui prennent leur distance les uns par rapport aux autres est une structure encore impossible ici. C'est l'envers empirique du *divide et impera* si cher à nos voisins et aux anciens Romains. Cette division sème le désert. Remarquons, toutefois, que celui-ci est peuplé et plus blanc en hiver, naturellement.

Récemment dis-je, à Montréal, Thierry de Duve a fait une conférence à la *Société de Philosophie de Montréal* (octobre 1983) sur des rapports entre une formulation d'un impératif esthétique duchampien (fais n'importe quoi) et l'impératif catégorique et morale de Kant (agis de telle sorte que la maxime de ta volonté puisse toujours valoir en même temps comme principe d'une législation universelle). André Gervais aussi a fait une conférence pour présenter son livre à la Société de Philosophie de Montréal en février 1985. De même encore en juin 1985, il en prononce une autre à l'*espace Kata Logo* aménagé comme «une reconstitution minimaliste de l'exposition permanente des œuvres de Duchamp à Philadelphie» par la *Société de conservation du présent* (Alain Bergeron, Philippe Côté, Jean Dubé).

Il faut remercier Nicole Desjardins par laquelle je suis entré en contact avec le texte et l'anthologie de Yves Arman qui contient de nouveaux textes de Robert Lebel, d'Arturo Schwarz, de Walter Hopps de même

qu'une sélection de citations et de commentaires qui éclairent l'importance de Duchamp. Également il faut remercier les Éditions de Minuit et les courageuses Éditions HMH pour leur générosité.

Pour terminer je dois ajouter que l'idée de «sombre précurseur» qui apparaît dans le titre de ce texte vient d'un concept de Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*, p. 157 et suiv.: «Nous appelons *dispars* le sombre précurseur [...].» L'autre élément du titre vient de François-Marie Bertrand et de Claude Frascadore.