

RELIEF 10 (1), 2016 – ISSN: 1873-5045. P. 113-132

<http://www.revue-relief.org>

DOI: <http://doi.org/10.18352/relief.928>

Uopen Journals

The author keeps the copyright of this article

This article is published under a CC-by license

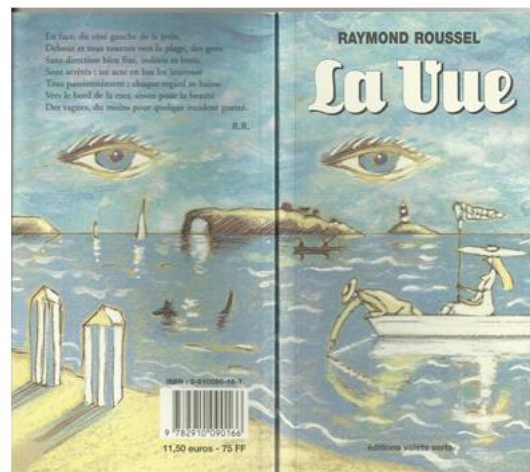
---

*Résumé : L'étang aux grèbes qui figure dans L'Étoile au front, pièce de théâtre de Raymond Roussel datant de 1924, cache non seulement un précieux trésor, mais est également une parfaite mise en abyme de sa poétique, où l'homonymie et les doubles occupent le premier rang. L'étang donné, l'équation se devine. Marcel Duchamp était surtout fasciné par le ver roussellien des Impressions d'Afrique, roman de 1910, qu'il mit à toutes les sauces. Pourtant son dernier chef d'œuvre, Étant donné, installation qu'il a construite entre 1946 et 1966, pourrait bien se connecter avec le fameux étang. Pour varier les perspectives on aboutira à certains collages.*

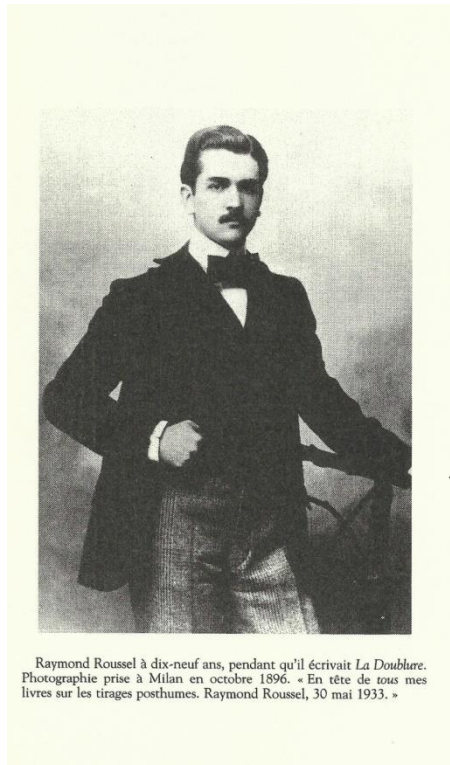
« Étang donné ». Le plan d'eau donne son cadre au dispositif fictif. Dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* Raymond Roussel explique sa méthode, son « procédé ». Il s'agit principalement d'un travail sur l'homonymie. La fiction établit un lien narratif entre (ou encore à partir de) deux homonymes ou paronymes qui peuvent être coprésents ou bien dont l'un peut être caché, appartenir au prétexte. C'est comparable au jeu de la rime affirme l'auteur. Et il emploie un terme quasi scientifique pour définir cette activité : c'est une 'équation'<sup>1</sup>. C'est « la relation conditionnelle existant entre deux quantités et dépendant d'une ou plusieurs variables (ou inconnues) » (Dictionnaire Robert). La formule préférée des mathématiciens, l'axiomatique fondamentale, le point de départ de tout 'problème', dont dépend l'équation, c'est bien « étant donné ». L'étang de Roussel serait le lieu par excellence des 'étant donnés'. Au début de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* il emploie

d'ailleurs encore un autre terme pour ses figures, celui de 'métagramme'<sup>2</sup>. Et on ne sera pas étonné que Marcel Duchamp, à l'esprit éminemment géométrique, dote également l'eau d'une place privilégiée jusqu'au cœur de sa dernière installation, cascade et ruisseau provenant d'un lac ou d'un étang sans doute. De chute en chute ça tombe et retombe parmi les joueurs d'échecs. Le chaos doit être modelé, procéduré, économisé. L'inceste se mue en insecte par métamorphose métagrammatique, la demoiselle-mariée procède en tant que machine célibataire.

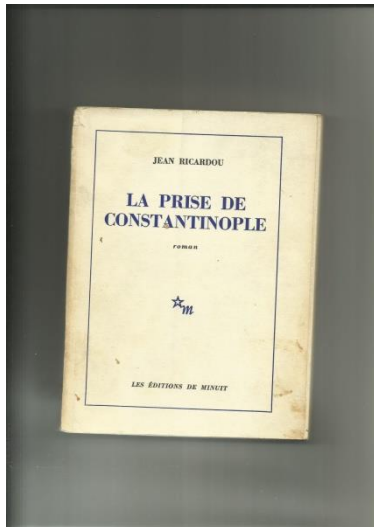
Commençons par scruter de plus près le bateleur Roussel que mon œil ne saurait quitter définitivement, prestidigitateur que je n'ai jamais perdu de vue sans pouvoir ou vouloir démystifier toutes ses manigances.



Voici pour la vue (titre aussi d'un de ses premiers textes) : c'est le portrait dont il désire qu'il soit reproduit en tête de toutes les éditions posthumes (vœu respecté par la nouvelle édition blanche chez Fayard mais négligé dans l'édition rouge chez Pauvert).



Portrait fait à Milan quand Roussel a 19 ans : la suggestion qui fait lire 'mille ans' souligne la pérennité souhaitée de sa « gloire » (autre notion roussellienne capitalissime). Par cette photo le texte va s'exhiber en tant que collage, elle est l'indice aussi de l'inventaire paradigmatique, 'poétique' que l'écrit veut établir. Duchamp par la suite *rrosesélaviera* ses scènes à lui. Il s'agit toujours de redécouvrir, même, les demoiselles cachées. Jean Ricardou a-t-il senti l'urgence de la mise à l'abri de la demoiselle quand il publia *la Prise / Prose de Constantinople* avec une exergue empruntée à Pline (« Une telle figure est le lieu de convergence de toutes ses parties et doit être son propre support ») qui remplace l'exergue d'une première version partielle parue dans la revue *Tel Quel* : « Enfin la demoiselle fut posée sur une œillère isabelle où elle attendit le moment d'utiliser motu proprio la première haleine favorable » (59) ? Cette demoiselle attend toujours sur sa canine de la mâchoire supérieure.



Les dents jouent en effet un rôle important dans le contexte roussellien (autant que chez Jean-Pierre Brisset qui affirme vaillamment que les *dents* doivent leur appellation au fait qu'elles se trouvent *dans* la bouche). La hie telle qu'elle a été programmée par le sosie fictif de Roussel, Martial Canterel<sup>3</sup>, fabrique une mosaïque représentant un reître en dents (provenant du mot 'prétendant' disloqué, à savoir l'amateur de la demoiselle)<sup>4</sup>. Dans le livre de Michel Carrouges sur les machines célibataires cette demoiselle et la mariée de Duchamp se retrouvent côte à côte.

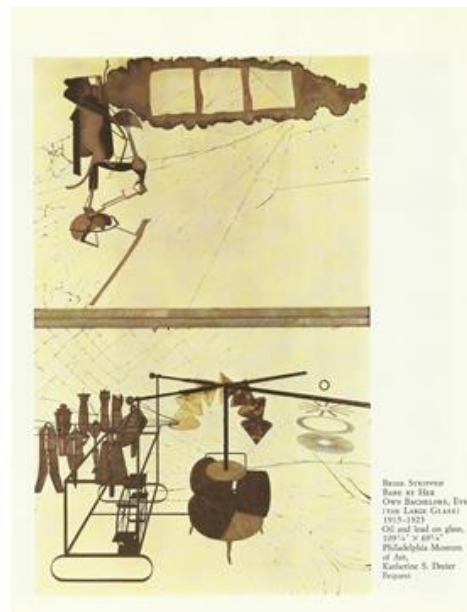
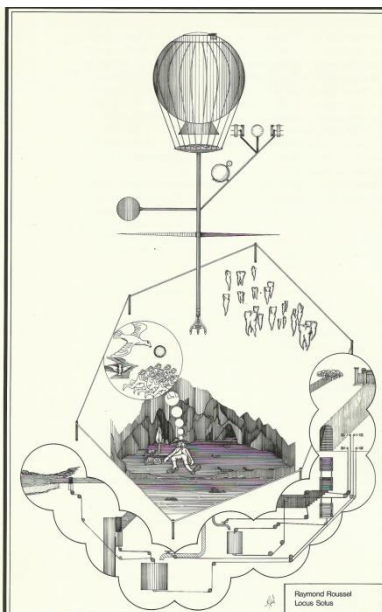
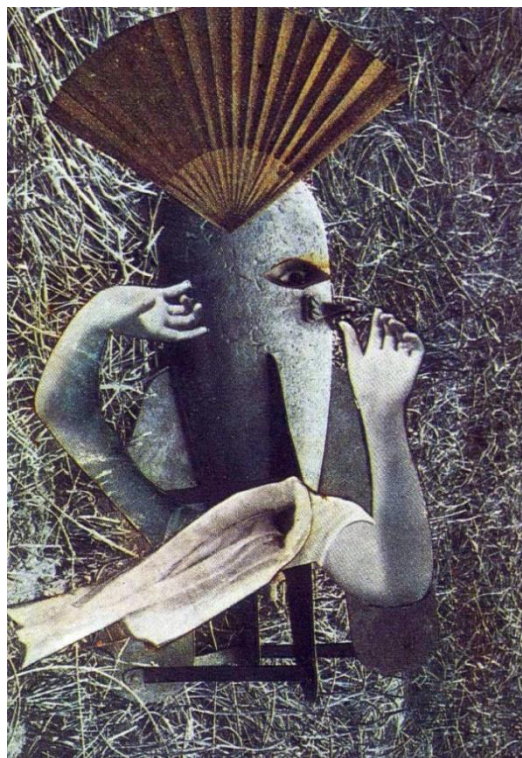


Image photographiée sur Alexandrian, Marcel Duchamp, Naefels, Bonfini, 1977

Souvent Roussel a été considéré comme un auteur traditionnel qui ne fut révolutionnaire que par l'accueil des surréalistes. On peut pourtant supposer que ses initiatives formelles dépassent largement ce que suggère le goût de l'époque pour les calembours et les charades. La langue l'emporte et redéfinit sa poétique ; par conséquent il puisera dans le passé avant tout ce qui prédit sa formule à lui : ainsi les jeux de mots de Verne, les rimes de Hugo, et les doubles fantastiques. Roussel introduit l'avant-garde dans le salon bourgeois 1900 et tout change d'allure et de perspective. L'anecdote suivante que relate François Caradec dans sa biographie de Roussel est exemplaire. Roussel un jour passe devant la galerie où des œuvres de Max Ernst sont exposées. Sans connaître le peintre il exprime son admiration et se décide à acheter « Le Rossignol chinois », peinture actuellement exposée au musée de Grenoble. Il s'agit d'une des premières œuvres de Max Ernst, véritable tableau fondateur de son art de collage.



Max Ernst, *Le Rossignol chinois*, musée de Grenoble

Nous reverrons ce rossignol au nez statuaire pour 'Étant donnés'. Notons d'emblée que la superposition de la vie et de la machine, de l'animé et du fabriqué y est particulièrement présente.

Gageons que Roussel s'en est inspiré pour la mise en scène de ses créatures oniriques.

Inspiration littérale, dont témoigne le tissu volant, inspiration imagée telle que Dali la retrouve pour ses « Impressions d'Afrique » de 1938 (en dépôt au musée Boijmans-van Beuningen de Rotterdam).



Salvador Dalí, *Impressions d'Afrique*, image photographiée sur carte postale du musée.

Marcel Duchamp, lui, assiste en 1911 à la représentation d'*Impressions d'Afrique*, c'est-à-dire l'adaptation faite par Roussel en vue d'obtenir le succès que le roman de 1910 (publié à titre d'auteur) n'avait pas eu. La pièce, concoctée de façon plutôt rudimentaire, n'eut pas non plus le résultat escompté. Roussel note dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* : « Ce fut plus qu'un insuccès, ce fut un tollé. On me traitait de fou, on « emboîtait » les acteurs, on jetait des sous sur la scène, des lettres de protestation étaient adressées au directeur. Une tournée faite en Belgique, en Hollande et dans le nord de la France ne fut pas plus heureuse » (p. 30). Caradec précise que Roussel payait grassement les acteurs et finançait le tout. Il était parfois présent sur la scène comme figurant. La représentation à Rotterdam n'ayant accueilli qu'un seul et unique spectateur, Roussel a tenu à lui rembourser son billet d'entrée.

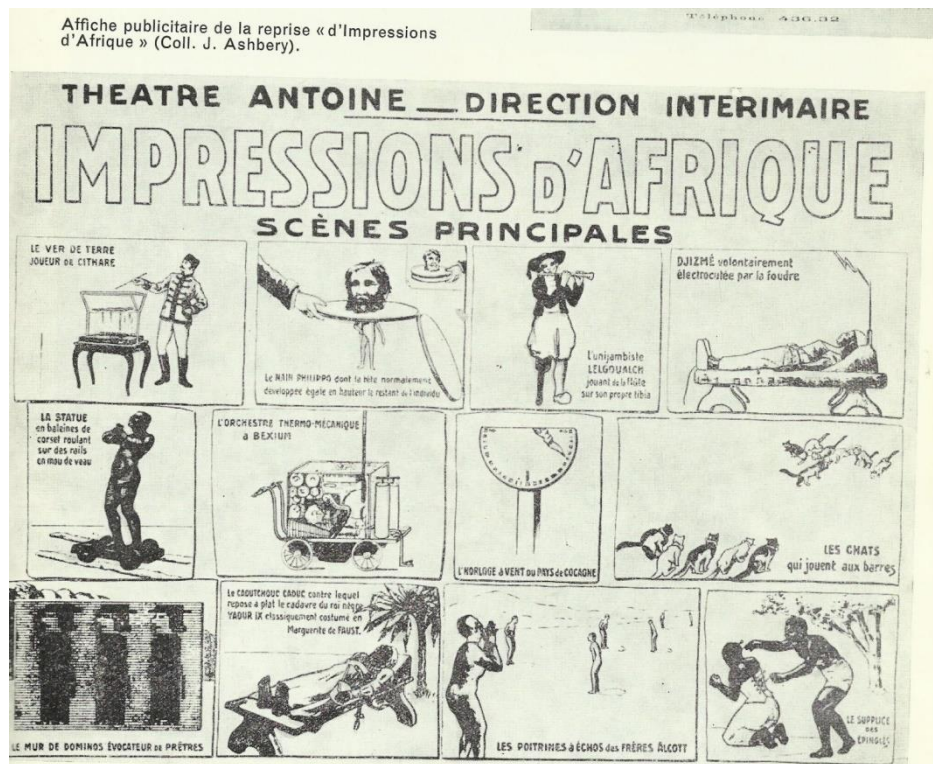


La troupe d'Impressions d'Afrique ; on voit Roussel à droite (matelot moustachu)

Photo collection J.Ashbery

Marcel Duchamp assistait à la représentation en compagnie d'Apollinaire entre autres.

Une image publicitaire nous en montre les scènes essentielles :



Collection J.Ashberry

La réaction de Duchamp est toute autre que celle des bourgeois époustoufflés, telle qu'il la raconte au cours des entretiens avec Pierre Cabanne : « C'était formidable. Il y avait sur la scène un mannequin et un serpent qui bougeait un peu ».

Pour ce qui regarde le Serpent en question il a dû s'agir du ver de Skarioffszky.  
Dont voici une image



Et Duchamp ajoute qu'il avait l'impression qu'il pouvait se laisser inspirer par un auteur littéraire : « Ce fut essentiellement Roussel le responsable de mon verre *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. De ses *Impressions d'Afrique*, je retirais la première vue d'ensemble », écrit le *Marchand de sel*. Vue d'ensemble de ces scènes qui combinent les rivalités guerrières des indigènes et les numéros de gala de leurs otages. Le serpent-ver est sans doute le premier transmetteur. Et l'exploitation de ce lombric se fera principalement par la voie littérale en suivant les contorsions du mot 'ver'. Ainsi naîtra *Le grand Verre* et la coïncidence avec la teinte champêtre va colorer en VERT le dispositif muséal - la Boîte verte. Le ver se métamorphose, la nymphe se met en chrysalide.



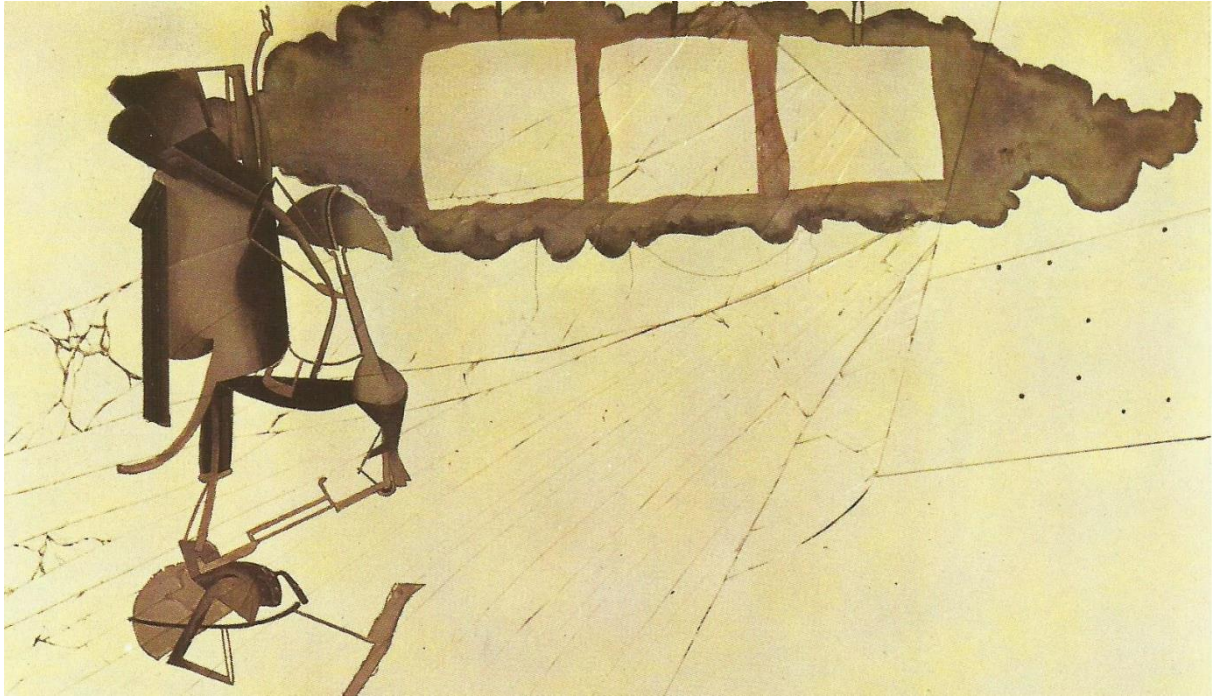


Image photographiée sur *Alexandrian*, Marcel Duchamp, Naefels, Bonfini, 1977

La chenille résidant dans le paradis du grand verre se transforme en demoiselle insectueuse. C'est un dispositif où la langue et l'imaginaire se nourrissent et se stimulent réciproquement – l'occupation spatiale et l'évolution dans le temps constituent un chronotope spécifique. Les chronotopes de Duchamp et de Roussel interfèrent (au moins) sur trois points majeurs : la vue d'ensemble ; les rhizomes langagiers ; l'imaginaire onomastique et familial.

Pour revenir au VER de Roussel : c'est une sorte d'automate, mais alors à base de matière vivante. Skarioffszky en tant que violoniste talentueux aurait très bien pu jouer lui-même en virtuose mais il préfère rester à côté comme dompteur et montreur. Montreur d'un monstre, ce grand ver qui fait tomber des gouttes d'une eau lourde sur les cordes d'un cithare produisant de la sorte une musique extrêmement variée. Suffit de procéder méthodiquement et minutieusement. Et tout s'enchaîne : Roussel avait choisi des *vers* de Victor Hugo comme point de départ de son alchimie verbale<sup>5</sup>. Et Jules Verne, l'auteur que Roussel admire le plus, n'est pas loin dans son château des Carpathes mélomane.

La précision du dispositif rappelle aussi celui du jeu d'échecs où l'imaginaire familial (shah mat – la mort du père) incite les louvoiements et les manœuvres prophylactiques. Duchamp excelle dans le jeu; Roussel y impose sa marque par l'invention d'une stratégie astucieuse (le mat par cavalier) et il rêve d'un tombeau en forme d'échiquier.

Pour revenir à notre point de départ étudions un autre exemple d'un tel dispositif qui permet de préciser et de nuancer la rencontre de l'ÉTANG DONNÉ et ÉTANT DONNÉS.

Il s'agit d'un épisode narré dans *L'Étoile au Front*, pièce que Roussel écrit directement pour la scène (las de l'insuccès de ses *Impressions d'Afrique* et de l'adaptation de *Locus Solus* par Pierre Frondaie), représentée en 1924 au Théâtre de Vaudeville (une autre représentation à laquelle j'ai eu le plaisir d'assister eut lieu à Nice en 1983 lors du premier colloque Roussel). C'est une sorte d'anti-théâtre si l'on considère que le jeu consiste surtout à se raconter d'interminables histoires sur la provenance d'un stock d'antiquités. Ainsi on s'émeut autour d'un document qui relate l'histoire du Comte de Saint-Orens. Cette histoire est liée au Lac aux grèbes<sup>6</sup> source de la richesse de la famille Saint-Orens. Le dictionnaire Bescherelle (celui dont se sert par préférence Roussel) dit de cet oiseau « Les grèbes nagent aussi bien qu'ils volent et marchent mal ».



Mais c'est leur duvet qui est précieux ; leur plumage est argenté (et génère ainsi littéralement l'argent) et duveteux; on en fabrique notamment des manchons de grèbe. L'étymologie du mot est intéressante. Guiraud dans son *Dictionnaire étymologique* note que l'originel *grabber* provient du néerlandais *krabbelen / grabbelen*. La grèbe disparaît régulièrement sous l'eau pour fouiller

le sol en grattant<sup>7</sup>. Fouiller pour trouver ce qui est enfoui : voilà ce qui combine l'activité de la grèbe et la recherche du comte ; mais c'est encore l'écriture (roussellienne) qui pratique cet art, l'art du *graphein*, du grattage.

Cette recherche d'un trésor participe d'une quête herméneutique, mais les modalités de cette quête sont déjouées dans le parcours à travers modernité et postmodernité qu'effectuent Roussel et Duchamp, brassant les références esthétiques, pastichant et ironisant, non sans une dimension mélancolique. C'est ce parcours qui importe, le cheminement, les paramètres, et non pas le butin final, même si le célibataire déplore encore les absences téléologiques. Le mot ÉTANG provient étymologiquement de stagner / arrêter ; c'est une rivière arrêtée ; on peut dire qu'il s'agit d'une installation à partir de ce qui est donné. Cette rivière pétrifiée s'avère être ici pour le comte de Saint-Orens une rivière de diamants cachée jadis sous les eaux de l'étang : on peut donc parler d'une transformation créatrice.

La rivière arrêtée va couler de nouveau. Dans l'acte 3 de la pièce Saint Orens dans son château du Gard regarde des documents, notamment un papier filigrané où se trouve un dessin imprimé dans la pâte du papier par le réseau de la forme et qui peut se voir par transparence. Il le fait en gérant « de son domaine, riche notamment d'un étang vénérable hanté de temps immémorial par des grèbes » (cette précision historique donne un statut quasi mythologique au récit). Assis devant la fenêtre ouest il fouille et classe les papiers des ancêtres « il tomba sur une série d'inventaires à signatures multiples » (198) ; « une parenthèse trop fine, concernant le poids d'une gemme »<sup>8</sup> l'oblige à tenir le document de biais que frappe un rayon de soleil « qui, se réfléchissant dans l'étang aux grèbes, ricochait [...] et par transparence il découvrit dans le papier ? ... tout un mystérieux paragraphe en caractères filigranés ... révélant ? ... qu'une inestimable rivière de diamants était cachée dans l'étang aux grèbes ».<sup>9</sup> L'ancêtre avait escamoté la rivière (« en laissant traîner ses bijoux secondaires » - 200) à cause de la persécution des Huguenots dans cette région.

« Sa découverte réclamant un de ces grands hasards qui sont longs à se produire », remarque qui mime la stratégie de Roussel pointant vers un trésor langagier enfoui sous la surface. Le chronotope combine ici un labyrinthe textuel et aquatique avec un passé légendaire. Les doublures de la langue y

figurent comme événements miraculeux. L'imaginaire roussellien s'y déploie où la gloire provient du roman des origines, traversant les abîmes multipliés tout en arborant le schibboleth de la formule magique.

La lumière – le rayon qui révèle le message filigrané – éclate comme le fameux rayon vert que décrit Jules Verne dans son roman éponyme ; et que Roussel reprend dans un de ses contes de genèse. De Martial Canterel à Marcel Duchamp c'est un voyage de signes qui se profile.

Duchamp du signe : c'est aussi un champ de signes cachés, vu le caractère secret d'*Étant donnés* (titre complet « Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage ») 'achevé' en 1966 et rendu public en 1969 au musée de Philadelphie. Un cahier de charges fort précis décrit les critères de l'installation. On remarque (comme pour Roussel) l'importance d'une certaine vue ; d'un rayon à travers le peep-hole (deux trous) de la porte espagnole où un seul visiteur à la fois devrait se présenter!



Deux étroites ouvertures offrent « a unique and untranslatable experience », en dit Arturo Schwarz (866); reflet ou ricochet, cette perspective suscite une interrogation du cadre et du regard (comme le fit Roussel pour *la Vue* où il décrit notamment un porteplume à image insérée).

Le formel et l'imaginaire se combinent jouant avec la tradition et prenant appui sur un tremplin langagier. Étant donnés M.M. « aime aime », étant donnée Maria Martins, cette autre gemme.



In Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, 2000, p. 437

On voit alors le Mannequin composé, courbé par provenance, c'est-à-dire en mimant la pose de *L'origine du monde* de Courbet<sup>10</sup>.



Gustave Courbet, *L'origine du monde*, Musée d'Orsay

Chez Courbet le dynamisme est plus particulièrement indiqué par le drap ondulant dont le bleu clair suggère les mouvements de l'eau. Pour Duchamp la chute d'eau (rappelant l'élément comparable de la Mariée) remplit un tel rôle. On a découvert que près du Lac Léman la rivière le Forestay (qui longe le village de Chexbres) a été l'endroit transposé. Avant d'en arriver à cette baigneuse l'œil a d'ailleurs traversé l'espace qui sépare le portique et le 'champ', espace dont le sol représente un dessin d'échiquier. Voilà le topique de passage qui renvoie implicitement à la commune passion de Raymond Roussel et Marcel Duchamp<sup>11</sup>. Le commentaire du *Grand Verre* réunit la chute d'eau (mariée) et le gaz d'éclairage (célibataire) : la mare et le sel (exposés sur le champ). La cascade tombe dans un étang et l'éclairage en effet se fait par le bec Auer dans lequel un *manchon* imbibé de *sels* produit une lumière vive.



L'onomastique fantasmant nourrit amplement les dispositifs de Duchamp ainsi que ceux de Roussel. Encore faut-il ne pas oublier que le champ où la belle au bois dormant repose sur les rameaux a l'air d'un lit de paille ; on retrouve le collage de

Max Ernst (le rossignol chinois qui 'rime' en français avec un passe-partout) et la paille incite à y voir une scène de paillardise plutôt qu'une Jeanne au bûcher. « The bride finally stripped bare » sur cette paille, sous cette flamme qu'abrite le verre tubulaire de la lampe.

On peut y voir une apparence allégorique et Duchamp parle d'inceste immatériel. Octavio Paz renvoie dans ce cadre au mythe de Diane et d'Actéon (dans les *Métamorphoses* d'Ovide).



Giuseppe Cesari, *Diane et Actéon*, 1603, Louvre

L'ouverture en juillet 1969 – 8 mois après la mort de Duchamp – est la conclusion d'une longue période de silence et de travail au secret ; pareillement *Comment j'ai écrit certains de mes livres* sera une publication posthume en 1935 dévoilant le secret labeur roussellien. Toutefois de telles exhibitions dans leur trop grande visibilité constituent peut-être encore un leurre. Le rien s'y étale trop visiblement. Le regard qui vise les détails de la mise en scène et fouille les profondeurs, 'saute' les grands traits des éléments superposés<sup>12</sup>. Ainsi le bord zigzaguant du dispositif *d'Etant donnés* tel une vagina dentata, ainsi la parenthésisation affolée des *Nouvelles Impressions d'Afrique* menant à la remarque au niveau neuf qu'en ultime instance le silence s'impose.

Le dispositif du silence, du secret, de l'énigme, du trésor féminin chez Duchamp rejoint le réseau Roussel.

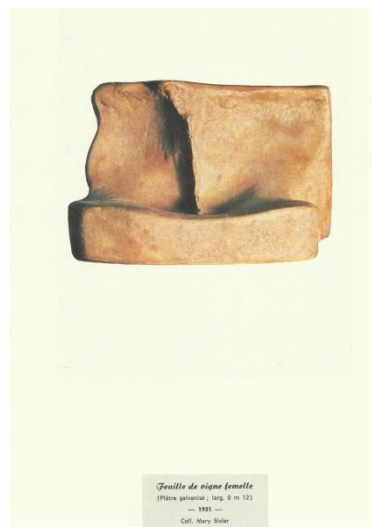
Où la rivière de Saint-Orens coule sous le duvet (fourrure aviaire ou vair)<sup>13</sup>.

Dix amants que j'aime tournent ici autour de la fente abyssale ; la sœur Germaine, duchesse d'Elchingen (épouse du descendant du maréchal Ney), et Charlotte Dufrêne, sa maîtresse paravent, hantent l'imaginaire de Roussel – et c'est le corps de Roussel qui prend la pose de la devinette finale devant la porte du Grand Hôtel et des Palmes à Palerme dans la nuit du 13 au 14 juillet 1933, la nuit du suicide, la nuit de la gloire. La langue fait circuler infiniment autour de la fermeture-ouverture, pour Roussel comme pour Duchamp, suivant des dispositifs apparentés. C'est le dispositif du solitaire, du célibataire, qui prime et tourne sur soi sans fin.

Le nombre d'or, la section dorée, de mathématique se fait hallucinante. La quatrième dimension, cette victoire sur le temps, est une construction langagière dans ce dispositif. C'est aussi le noyau brûlant de mes lectures du désir.

Pour Roussel c'est la fin renvoyant toujours au début qui en témoigne : le fameux couple 'billard pillard' de *Parmi les noirs*, métagramme fondateur d'*Impressions d'Afrique* donne le ton ; un autre conte genèse joue sur la transition entre *pavillons* et *papillons*. De la même manière le mot central dans la toute dernière phrase de son dernier texte donne la réplique à l'affaissement de toutes les forces, à l'*aphanisis* (disparition du désir), à l'*évanouissement* donc. « Et je me réfugie, faute de mieux, dans l'espoir que j'aurai peut-être un peu d'*épanouissement* posthume à l'endroit de mes livres » (*Comment j'ai écrit certains de mes livres*, 35)

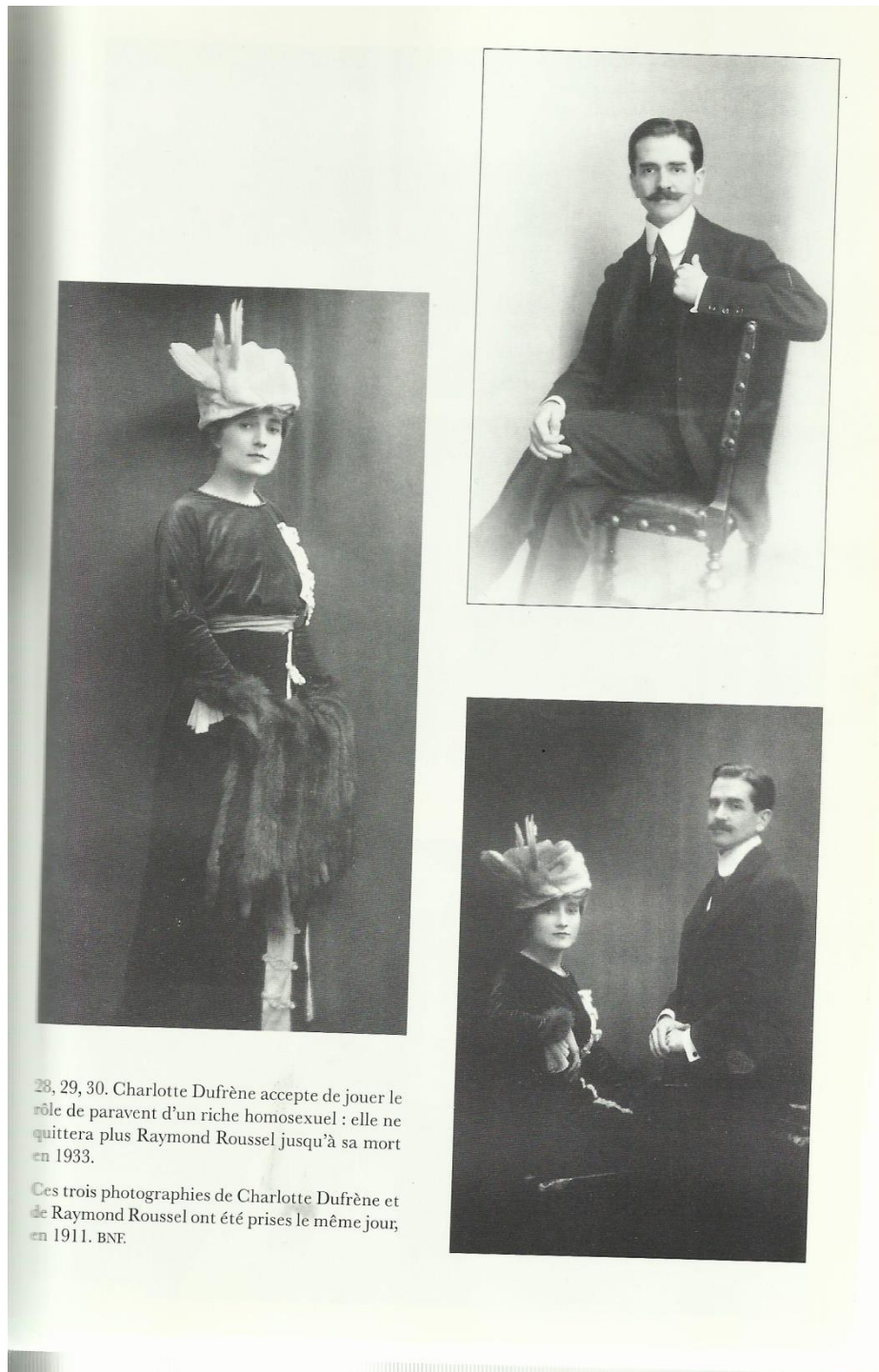
Pour Duchamp, depuis *Nu descendant un escalier* de 1912 il est passé par le *Grand Verre* et *Étant Donnés*, dévalisant et revalisant tout au long, dénudant et enrobant sans cesse, pour en arriver peut-être à ce dernier objet (ou presque), précautionneusement ajouté à la BOÎTE VERTE après l'OBJET DARD (qui rappelle chez Roussel La règle de Lard de Julius Égroïzard) : cette ultime, ironique et incontournable FEUILLE DE VIGNE FEMELLE.







Marcel Duchamp en vair



28, 29, 30. Charlotte Dufrene accepte de jouer le rôle de paravent d'un riche homosexuel : elle ne quittera plus Raymond Roussel jusqu'à sa mort en 1933.

Ces trois photographies de Charlotte Dufrene et de Raymond Roussel ont été prises le même jour, en 1911. BNF

Charlotte en manchons

## NOTES

1. C'est justement à propos de la hie-demoiselle de *Locus Solus* que Roussel écrit dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* : « C'était d'ailleurs le propre du procédé de faire surgir des sortes d'équations de faits (suivant une expression employée par Robert de Montesquiou dans une étude sur mes livres) qu'il s'agissait de résoudre *logiquement* ». (p.23)

2. « Je choisisais deux mots presque semblables (faisant penser aux métagrammes). » (p. 11) Le dictionnaire Robert le définit ainsi : « Jeu consistant à trouver d'après de courtes définitions, une série de mots dont seule une lettre change (ex. : boire, foire, moire) ». Voir aussi : <http://users.skynet.be/Landroit/Jeux/Jmetagra.htm> [12-1-2016]

3. Roussel revendique ce surnom que lui donne le psychiatre Pierre Janet dans le livre où il traite de son cas.

4. En 2015 Anselm Kiefer construisit un hommage à Raymond Roussel intitulé « Locus Solus ». Dans une vitrine se dresse un dragon-varan aux yeux verts. Le paysage autour de lui est couvert d'une série de dents. La belle et la bête. Le dragon qui remplace la demoiselle : cet échange est bien selon le style de Kiefer qui fait surgir ainsi les forces mythiques du mal liées à l'histoire de l'Allemagne. Rappelons que c'est Jason à la recherche de la toison d'or qui sème des dents de dragon d'où sortent des guerriers qui vont s'entretuer. Mais au pays du Drachenfels les dents de dragon indiquent encore un type de fortification particulièrement présent à l'époque des nazis et le terme est employé aussi dans le contexte du groupe Baader-Meinhoff (cf. Margot Overath, *Drachenzähne : Gespräche, Dokumente und Recherchen aus der Wirklichkeit der Hochsicherheitsjustiz*, Hamburg, 1991).

On a pu voir cet œuvre à l'exposition ANSELM KIEFER du centre Beaubourg (2015-6)

5. « 1. *Guitare* (titre d'une poésie de Victor Hugo) à *vers* (poésie) ; 2. *Guitare* (instrument – que j'ai remplacé par cithare) à *ver* (de terre) ; d'où le ver de Skarioffszky. » (*Comment j'ai écrit certains de mes livres* p. 19)

6. Actuellement Saint-Orens se situe sur les bords du Lac des Chanterelles au nom fort roussellien. Malheureusement ce lac s'est asséché ces dernières années...

Voir <http://verts-saint-orens.blogspot.nl/2012/10/un-lac-sec.html>

7. Le terme néerlandais *fuut* est une onomatopée (comme coucou); l'allemand *Haubtaucher* rend bien son positionnement. Notons encore que la grèbe exécute une danse amoureuse complexe ; et qu'il prend grand soin des petits grébillons jusqu'à les porter sur le dos pendant une période.

8. De la gemme aux diamants ; de 'j'aime' à 'dit-aman'. La langue implique éros.

9. Les ... indiquent le passage des répliques théâtrales cosmétiques.

10. A l'époque où Duchamp travaille à *Étant donnés, l'Origine du monde* (commandée en 1866 par Khalil-Bey, un diplomate turc) est la propriété de Jacques Lacan qui la fait recouvrir d'une autre peinture exécutée par André Masson. A la mort de Lacan (1981) le musée d'Orsay l'obtiendra. Le 29 mai 2014, une jeune artiste plasticienne luxembourgeoise, Deborah De Robertis, s'assoit à terre devant le tableau exposé au musée d'Orsay et, jambes écartées, exhibe son sexe devant les visiteurs à la manière du modèle du tableau, avant d'être délogée par les gardiens et la police venue en renfort. Événement qui est resté virtuel à Philadelphie jusqu'à ce jour.

(données empruntées à [https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Origine\\_du\\_monde](https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Origine_du_monde)).

11. Schwarz (69) écrit que Duchamp aurait vu jouer Roussel en 1932 au fameux café de la Régence, le temple des joueurs d'échecs parisiens. Pourtant le café de la Régence a disparu en 1910.

12. On reconnaît le dispositif poésque que Lacan exploite.

13. On sait que le soulier de Cendrillon fut originellement de vair et par abus se métamorphosa en objet de verre.

Breton dans *Amour fou* écrit : « (...) le choix du verre gris comme matière dans laquelle pouvait être conçue électivement la pantoufle s'expliquait par le désir de concilier les deux substances très distinctes que sont le verre (proposé par Perrault) et le vair, son homophone, dont la substitution au premier rend compte d'une correction d'usage très significative (...À remarquer, d'ailleurs, que la fourrure de vair, lorsqu'elle n'était constituée que de dos d'écureuils, prenait le nom de *dos de gris*, ce qui ne va pas sans rappeler que, pour l'aînée de ses sœurs, l'héroïne de Perrault s'appelait *Cucendron*). » (cité par le Dictionnaire Robert)