

De quelques métaphores automobiles

In: Revue de l'Art, 1987, n°77. pp. 77-79.

Citer ce document / Cite this document :

Clair Jean. De quelques métaphores automobiles. In: Revue de l'Art, 1987, n°77. pp. 77-79.

doi : 10.3406/rvart.1987.347659

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart_0035-1326_1987_num_77_1_347659

Jean Clair

De quelques métaphores automobiles

En 1904, alors que Marinetti lisait à Rome pour la première fois ses poèmes, Maurice Maeterlinck écrivait une petite pochade qui, sous le titre de *En Automobile*, fut publiée dans *Le Double Jardin*¹.

Or, la lecture de cet écrit montre maints parallèles étonnants avec la relation que Marcel Duchamp devait faire d'un autre voyage automobile, exécuté en 1911 dans le Jura, en compagnie de Gabrielle Buffet, d'Apollinaire et de Picabia, et qu'il consigna dans les toutes premières notes de sa *Boîte Verte*. Elles sont, on le sait, à l'origine de son *opus magnum*, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, dit encore le Grand Verre. En fait, l'expérience de l'espace et du temps qui se trouve ici et là traduite, et si étonnante à l'époque pour des sensibilités vierges, avance ce que Marcel Proust, quelque quinze ans plus tard, décrira à son tour dans *Sodome et Gomorrhe*.

Dans l'ouvrage de Maeterlinck, la voiture se trouve successivement décrite comme une « bête merveilleuse », un « animal inconnu », un « hippogriffe suspect » (pp. 51-53). Quand le poète tente d'en décrire le fonctionnement, il parle de sa « physiologie » et c'est ainsi qu'il décrit cet organisme inouï : « Son âme, c'est l'étincelle électrique qui, sept à huit cents fois à la minute, vient enflammer son souffle. Son terrible cœur compliqué, c'est d'abord ce carburateur au double visage étrange qui dose, prépare, volatilise l'essence, fée

subtile endormie depuis la naissance du monde qu'il rappelle au pouvoir et qu'il unit à l'air qui la réveille. Ce mélange redoutable est avidement pompé par le gros viscère voisin qui contient la chambre d'explosion, etc. » (p. 54). Face à cette machine étonnante dont l'homme de ce début de siècle saisit encore mal l'agencement, le poète symboliste recourt au vieil arsenal des métaphores du corps humain. « D'où sortent-ils ces mots, demande Maeterlinck, qui naissent tout à coup, au moment nécessaire, pour fixer dans la vie les êtres ignorés hier ? »

Or, sept ans plus tard, Marcel Duchamp, héritier des Symbolistes mais aussi initiateur d'un art nouveau, renverse la comparaison. L'organisme inconnu, c'est désormais « une Mariée en son état d'épanouissement ». Et la référence qui peut permettre d'expliquer le passage de l'état de Vierge à l'état de Mariée, tout comme son fonctionnement de corps érotique, c'est « un moteur automobile », actionné par « l'essence d'amour, sécrétion des glandes sexuelles de la mariée ». « La puissance timide de la mariée », qu'il appelle « une sorte d'automobile », est distribuée au « moteur à cylindres faibles » au contact des étincelles de sa vie constante (magnéto-désir)². La phase la plus curieuse du mouvement du moteur de la mariée est son système électrique que Duchamp tente de décrire, constitué d'une part des « étincelles de la vie constante de la mariée »,

produites par la « magnéto-désir » et d'autre part des « étincelles artificielles » que produit « la mise à nu électrique ». C'est la combinaison de ces deux systèmes qui règle, dit Duchamp, « l'horlogerie de l'épanouissement »³.

La tentative de description de cette machinerie complexe qui, tout à la fois, semble produire du désir et régler la montée de ce désir, est aussi fantastique que la description que Maeterlinck donne de *l'avance à l'allumage* : c'est « l'inflammation des gaz explosifs par l'étincelle électrique ; cette explosion peut être avancée ou retardée par rapport à la course du piston selon les besoins du moteur. Quand on met l'avance à l'allumage, l'étincelle jaillit quelque millième de seconde avant l'instant où elle devrait logiquement se produire... » L'avance à l'allumage, ajoute Maeterlinck, nous introduit à la notion d'un « temps infinitésimal » (p. 56). On est là tout près, et de l'« exposition extra-rapide » dont parle Duchamp, de son « retard en verre », enfin de ce qu'il nommera bientôt « l'inframince »⁴.

Toujours est-il que voilà la voiture lancée sur la route. Cette route apparaît à Maeterlinck d'abord régulière, « mais bientôt, elle s'anime davantage, elle bondit, elle s'affole, elle se précipite sur moi, elle roule sous le char comme un torrent furieux qui me fouette de son écume, m'inonde de ses flots, m'aveugle de son souffle » (p. 61). La métaphore est celle d'une hiérogamie : l'espace lui-même est sexualisé, qui finit par englou-

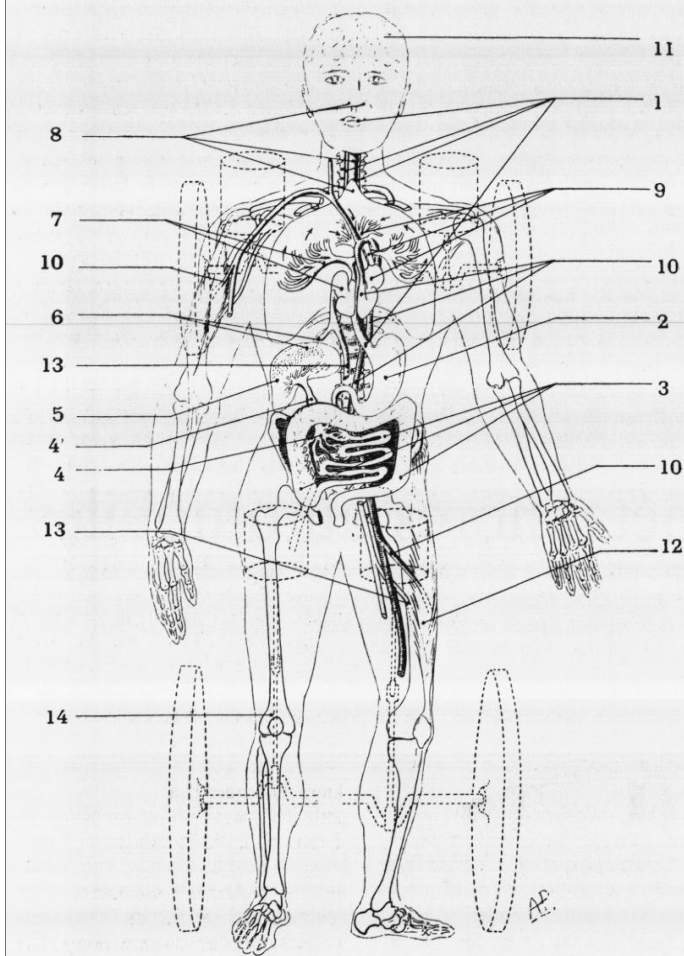


Fig. XIII. — Appareillage humain (présenté de face).

En pointillé : cylindres et train moteur équivalents des muscles, os et articulations de nos membres.
Même légende chiffrée que pour les figures VIII et XI.

1. Dr Chauvois, La Machine humaine enseignée par la machine automobile, schéma, 1926, Paris.

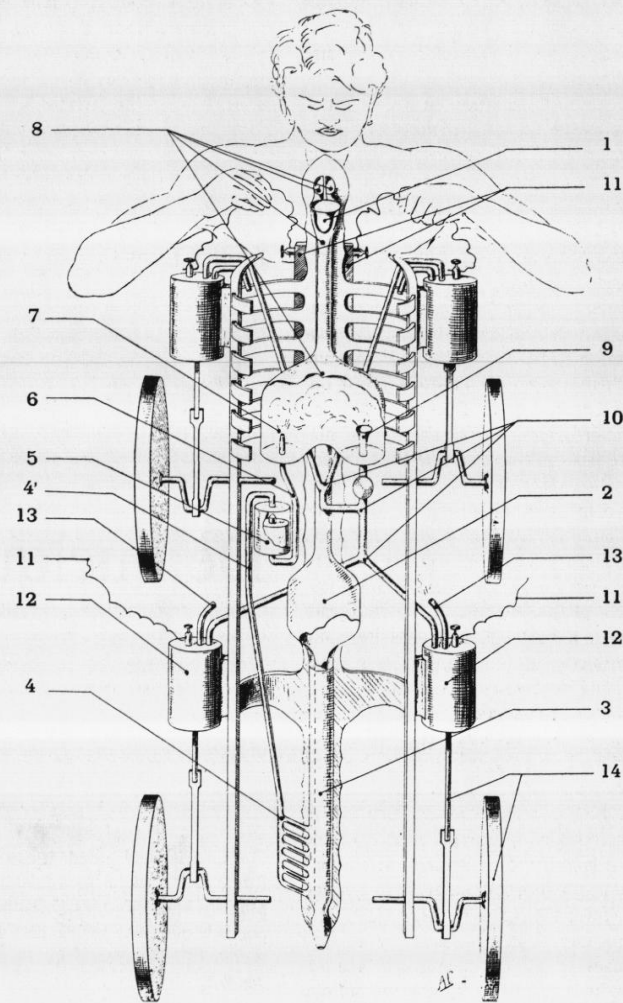


Fig. XIV. — Appareillage automobile (présenté de face).

1. « esquisse humaine » indique ce qui manque à la « machine » pour se conduire en propre (sensibilité qui perçoit et modifie en conséquence les « commandes »).

Même légende chiffrée que pour les figures I, II, VII, XII

2. Dr Chauvois, La Machine humaine enseignée par la machine automobile, schéma, 1926, Paris.

tir l'automobiliste sous les sécrétions multiples de son extase cinématique. La même image se retrouve chez Duchamp. La Mariée, qui est « un moteur à deux temps » et qui monte vers « l'épanouissement cinématique » de son désir (la Voie Lactée) est comparée à « la voiture qui désire de plus en plus le haut de la montée, et tout en accélérant lentement, comme fatiguée d'espoir, [elle] répète ses coups de moteur réguliers à une vitesse de plus en plus grande, jusqu'au ronflement triomphal »⁵.

Le parallélisme le plus étonnant se rencontre peut-être à propos de cette étrange figure du Verre qu'on appelle les « Tirés ». Les lois de la physique classique se trouvent bouleversées, distendues par la manifestation de cet espace orgastique dans lequel se meut la Mariée, et qui est une étendue quadridimensionnelle, monde des sens en délire,

que le sens commun ne conçoit plus. En conséquence, les célibataires, engoncés dans leurs « uniformes et livrées », êtres pesants rivés au monde de la troisième dimension, ne savent plus littéralement où tirer leurs coups. En conséquence, ils démultiplient leurs coups. Dans un monde normal, tridimensionnel, dit Duchamp, un peu d'adresse suffirait à tirer un coup au but, c'est-à-dire à réaliser une projection sous la forme d'un point⁶. (On retrouve là la logique farfelue qui préside au roman de Abbott, *Flatland*, qui traite des amours d'êtres tridimensionnels et bidimensionnels et où le coït se manifeste, par exemple, par la rencontre d'une droite et d'un plan.) Dans le monde du Grand Verre, les célibataires ne peuvent rejoindre la Mariée, déjà partie au septième ciel des délices du paradis quadridimensionnel. En conséquence, dit Duchamp, toute projec-

tion (et le mot projection doit ici être entendu dans son double sens géométrique et jaculatoire) devient une *démultiplication* du but. Mais écoutons maintenant Maeterlinck qui nous explique que la vitesse à laquelle se meut l'automobile nous permet en quelque sorte « de saisir l'espace à bras-le-corps » (p. 63). Il n'y a plus un but à la course, un point d'arrivée final, mais c'est l'étendue tout entière qui devient un but démultiplié. « La route tout entière n'est plus qu'une arrivée sans nombre. Les joies du but se multiplient puisque tout prend la forme adorable du but. » (p. 65)

Ainsi, le voyage en automobile devient-il finalement une sorte de périple initiatique, d'épopée mystique, d'hérophanie, qui, par l'épreuve de l'érotisme, nous ouvre la possession de l'Espace « et de son frère invisible le Temps » (p. 62).

De même chez Duchamp, les méditations initiales sur la vitesse et sur la possibilité d'un art non rétinien, débouchaient-elles très rapidement, non sur une exaltation de la force des nouvelles machines, mais sur une réflexion fortement teintée de symbolisme où l'être qui se déplace dans l'espace, c'est aussi l'être qui se déplace dans le temps et qui en éprouve l'atteinte. Tel est par exemple le *Jeune homme triste dans un train* et sans doute faut-il rapprocher le projet d'un tel tableau, qui unit la notion physique de célérité, l'image mécanique du train à vapeur, et l'image psychologique d'état d'âme aux fameux *Stati d'Animo* de Boccioni. Mais cette réflexion débouchait aussi sur la spéculation d'univers invisibles à nos sens, dont la théorie de la quatrième dimension, telle qu'elle était alors vulgarisée, offrait l'approximation la plus simple

puisqu'en effet un corps tridimensionnel qui se déplacerait dans les trois directions de l'espace, à travers le temps, engendrerait un corps à quatre dimensions.

Faut-il rappeler que Maeterlinck lui-même s'était aussi intéressé continuellement à la quatrième dimension, dans la même perspective que Duchamp, voyant en elle une sorte de support rationnel aux tendances gnostiques, hermétistes, voire théosophiques qui imprègnent son œuvre. En 1928, dans son livre *La Vie de l'espace*, il devait consacrer un essai entier au thème de *La Quatrième dimension*, citant des auteurs comme Gaston de Pawlowski, Hinton, Ouspensky, dont Duchamp avait eu connaissance¹. Le passage le plus intéressant de l'essai de Maeterlinck est sans doute, dans la perspective qui nous occupe, celui où il décrit la quatrième dimension comme « un monde où l'avant, l'après, le maintenant sont superposés, empilés comme des pellicules photographiques ». L'image rappelle un autre « cliché » de la littérature de fiction sur la quatrième dimension, *The Time Machine* de H.G. Wells, où le voyage dans le temps est décrit comme un « feuilletage » du corps tridimensionnel du voyageur selon la direction du temps. Mais il rappelle aussi les procédés plastiques auxquels Duchamp va successivement recourir pour tenter de traduire cette quatrième dimension : d'abord l'élastisation, ou « parallélisme élémentaire » de la forme, qu'il utilisera par exemple dans le *Jeune homme triste dans un train* qui est aussi un *Time traveller*, ensuite la photographie, puisque la partie supérieure du Grand Verre

avait d'abord été imaginée comme « une plaque photographique géante ».

Nous ignorons en fait si Marcel Duchamp avait pratiqué Maeterlinck. Le fait n'aurait rien d'étonnant si l'on songe combien lui-même et les gens du Groupe de Puteaux étaient attentifs à la littérature symboliste de la fin du siècle. Duchamp lui-même a avoué sa prédilection pour des auteurs comme Jules Laforgue et Jarry. Surtout, on ne peut pas ne pas rappeler que Duchamp fut entre 1910 et 1912 très fortement attiré par la théosophie et par l'idéalisme allemand issu de Novalis⁸, comme par leurs avatars modernes, l'occultisme et le spiritualisme, tels qu'ils devaient s'exprimer par exemple dans le livre de Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*. Son voyage à Munich ne peut guère s'expliquer autrement⁹.

Or, le fait est que Maeterlinck fut l'intercesseur, auprès du public francophone, de cette tradition idéaliste issu de Fichte, le révélateur au lecteur français de Novalis et le propagateur des idées théosophiques. Il fut aussi le disciple d'un autre écrivain cher à Duchamp, Villiers de l'Île Adam, dont il citait

volontiers, pour appuyer son idée que le monde extérieur n'a de réalité que celle que lui communique la pensée, cette phrase d'Axel : « Sache une fois pour toujours — dit l'occultiste Maître Janus à Axel — qu'il n'est d'autre univers pour toi que la conception même qui s'en réfléchit au fond de tes pensées. »¹⁰

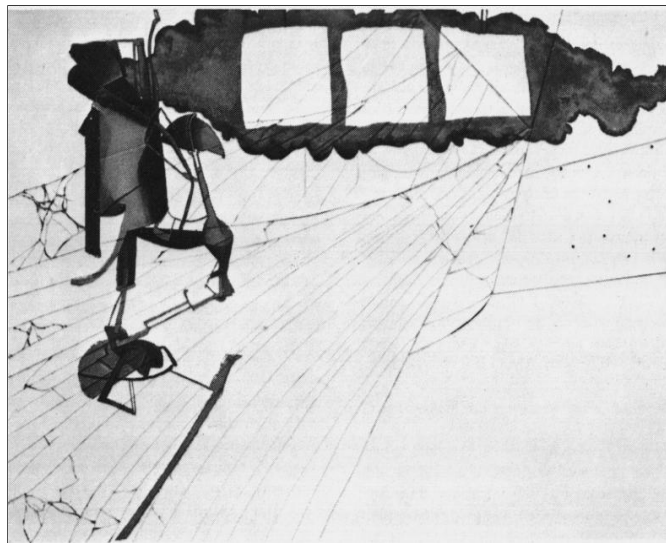
Qu'importe, à vrai dire, que Duchamp ait lu ce petit texte de Maeterlinck sur le voyage en automobile ? Je l'ai cité pour montrer aussi combien, dans une Europe du Nord depuis longtemps industrialisée, contrairement à une Italie encore agraire, la fascination du moteur et de ses pouvoirs s'exerçait différemment de l'Italie. Pontus Hulten, dans son exposition sur *La Machine à la fin de l'âge mécanique*, a entrepris l'archéologie de cet imaginaire de la fin de siècle qui assimilait si volontiers la machine à un nouvel organisme. Je voudrais, comme ultime pièce au dossier, verser un dernier inédit. Il s'agit d'un ouvrage écrit par le Dr Louis Chauvois et intitulé *La Machine humaine enseignée par la Machine automobile*. Il y établit, chapitre après chapitre, toutes les comparaisons possibles entre les

organes du corps humain et les organes d'un moteur automobile, et le parfait parallélisme de leur structure. Il fut publié en 1926 à Paris¹¹, peu de temps après que Marcel Duchamp avait décidé de laisser son Grand Verre définitivement inachevé. Gageons que la façon dont l'auteur, Docteur en médecine, décrit comment il fut amené à rédiger cet ouvrage, aurait réjoui profondément le peintre du *Passage de la Vierge à la Mariée* : « C'est en causant, pendant des loisirs de vacances, avec de jeunes adolescentes, amusées par les apprêts de mise en marche d'une voiture automobile, et dans l'obligation où je me trouvais d'avoir à répondre à leurs interrogations, qu'il me sauta tout à coup à l'esprit qu'entre ce que je savais depuis longtemps de la machine humaine et ce que j'avais là sous les yeux de la machine automobile, il y avait une analogie étrange et troublante, une identité de pièces et un enchaînement de jeux mécaniques absolument semblables du commencement à la fin... » (p. 3)

La même année 1926, E.E. Cummings écrivait son fameux poème *she being Brand*, où il comparait une vierge et une automobile, sur le mode ironique et satirique que Duchamp avait inauguré et illustré. Un cycle se refermait :

she being Brand
— new; and you
know consequently a
little stiff I was
careful of her and (having)

thoroughly oiled the universal
joint tested my gas felt of
her radiator made sure her springs were
O. K.



3. Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1911-1923, verre et matériaux divers.

Boîte blanche, plus tardives que celles de la *Boîte Verte*, et datées sans doute 1913. Se référant explicitement à la 4^e dimension, elles montrent l'évolution de la pensée de Duchamp d'un simple mécanisme futuriste vers une abstraction d'espace autrement sophistiquée.

5. DDS, p. 64, article « Mariée ».

6. DDS, p. 54, article *Adresse, Tirés*.

7. *La Vie de l'Espace*, Fasquelle, Bibliothèque Charpentier, Paris, 1928. Comprend : *La Quatrième dimension*, *La Culture des songes*, *Isolo-*

ment de l'homme, *Jeux de l'Espace et du Temps*, *Dieu*.

8. Sur l'influence de Novalis sur la pensée de Maeterlinck et plus généralement sur Maeterlinck comme diffuseur en France de l'idéalisme allemand, cf. Paul Gorceix, *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck. Contribution à l'étude des relations du Symbolisme français et du Romantisme allemand*, P.U.F., publications de l'Université de Poitiers, 1975.

9. Que Duchamp ait été, comme Kupka et

d'autres du Groupe de Puteaux, directement impressionné, en 1911, par certaines théories théosophiques et occultistes, maints indices le laissent supposer. Nous n'en citerons qu'un : un ouvrage avec mention manuscrite de la main de David Gascoyne, attestant que Duchamp l'avait attentivement lu. Il s'agit d'un traité de P. Camille Revel, publié à Paris, en 1909, à la Librairie Chaconarc, spécialisée dans l'occultisme et le magnétisme, et qui éditait entre autres le fameux Colonel de Rochas, intitulé *Le Hasard, sa Loi et ses conséquences dans les sciences et en philosophie suivi d'un essai sur la Métempyscose basée sur les principes de la biologie et du magnétisme physiologique* (Document aimablement communiqué par Mme Jacqueline Monnier).

10. Villiers de l'Île Adam, *Oeuvres complètes*, IV, *Axel*, Mercure de France, Paris, 1923, p. 205.

11. Dr L. Chauvois, *La Machine humaine enseignée par la Machine automobile*, préface de L. Forest, Paris, Gaston Doin et Cie, 1926.

1. *Le Double Jardin* fut publié en 1904 chez Fasquelle, Bibliothèque Charpentier. Un tirage spécial, limité à 20 exemplaires, fut exécuté pour le Groupe des XX, ce qui accentue les probabilités que l'ouvrage ait été connu des milieux picturaux symbolistes. Il fut souvent réédité, en 1907, 1919, 1920 et 1938 (cf. Roger Brucher, *Maurice Maeterlinck, Essai de bibliographie, 1883-1960*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature française, 1972).

2. Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe*. Écrits présentés et réunis par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1975, pp. 62 à 65, article « Mariée ». (Dans la suite de ces notes, cet ouvrage sera référé en abrégé *D.D.S.*)

3. DDS, p. 63.

4. « Exposition extra-rapide », avec sa connotation photographique, apparaît dès la Préface de la *Boîte Verte* (DDS p. 43) ; la notion d'« infralmince » n'interviendra que dans les notes de la