

Duchamp (1887 – 1968) / Lewis Carroll (1832 – 1898)

Donc Duchamp a 11 ans à la mort de Lewis Carroll. Ils ne se sont pas rencontrés.

I - Le miroir, l'inversion, l'imaginaire

II – Etudes de mouvements

III – L'initiation, la transformation

- Apolinère Enameled, 1916-17, Duchamp, musée de Philadelphie, 24, 4 x 34 cm, plaque de zinc

Ready made rectifié de Duchamp. L'artiste a récupéré une publicité pour la peinture industrielle des émaux Sapolin (dixit Duchamp, à moins que ce ne soit la peinture Ripolin débat d'historiens sur faut-il croire ou non ce que dit Duchamp). Celle-ci était faite sur une plaque de zinc. D'autres versions seront produites par la suite sur carton.

Pour rendre hommage à Apollinaire, il a modifié le lettrage transformant « Emaux Sapolin » en « Apolinère Enameled » et en bas Gerstendorfer Bros. New York U.S.A. en une phrase qui n'a pas véritablement de sens comme il a pu le faire dans d'autres ready made. Ou qui en a un peu mais qui reste mystérieuse. « Any act red by her ten or epargne, New York, U.S.A. ». Que l'on pourrait traduire par "Tout acte rouge par elle dix ou plus".

Il a rajouté sa signature en bas à gauche en mettant [from] entre guillemets « de » Marcel Duchamp, sous-entendu fait par Marcel Duchamp or les « ready made » sont tout faits, prélevés par l'artiste dans le monde réel, comme l'urinoir ou le porte bouteille d'où les parenthèses pour relativiser la question du faire.

Il a enfin rajouté dans le miroir le reflet de la chevelure de la fillette comme pour rectifier un oubli, pour corriger une faute de perspective.

Au-delà de l'appropriation et du détournement que Duchamp fait subir à l'objet, il donne une leçon de peinture en le « rectifiant ».

Dans le même temps, il donne une leçon de peinture sans peindre. L'image de la fillette en train de peindre suffit. Remise en question de la peinture « rétinienne » par le biais d'une image publicitaire qui exploite au maximum le rétinien et fait la promotion de la peinture sans peindre puisque l'on a un objet produit en nombre par une machine : la plaque de zinc publicitaire. En la retouchant Duchamp la rend unique. Donc critique ironique de la peinture, du faire.

- Ce qui nous intéresse plus particulièrement dans cette œuvre c'est l'importance du texte et de sa manipulation jusqu'au non sens.
 - La fillette
 - Le reflet dans le miroir et le miroir lui-même
-
- Lewis Carroll, Alice de l'autre côté du miroir, dessins de John Tenniel, 1871

Un jour en entendant prononcer mon nom, il m'appela et me dit « Tu es donc une autre Alice. J'aime beaucoup les Alices. Veux-tu que je te montre quelque chose d'assez bizarre ? » Nous le suivîmes dans sa maison qui, comme la nôtre, donnait sur le jardin, et entrâmes dans une pièce pleine de meubles, avec un grand miroir installé dans un coin. « Eh bien », dit-il en me donnant une orange, « dis-moi d'abord dans quelle main tu la tiens. – La droite » répondis-je. « Et maintenant », me dit-il, « va te placer devant ce miroir et dis-moi dans quelle main la petite fille que tu y vois la tient. » Après avoir

regardé un moment, un peu perplexe je dis. « La main gauche. Exactement », me répondit-il, « et comment expliques tu cela ? » Je ne savais comment l'expliquer, mais comme il attendait une solution, je risquai celle-ci : « Si j'étais de l'autre côté du miroir, est ce que l'orange ne serait pas toujours dans ma main droite ? » Je me rappelle encore son rire. « Bravo, petite Alice », me dit-il. « C'est la meilleure réponse que j'ai reçue à ce jour. »

« Je n'entendis plus parler de rien, mais des années plus tard on me dit qu'il avait déclaré que c'était ce qui lui avait donné l'idée de De l'autre côté du miroir. »

Lettre d'Alice Raikes (amie de Lewis Carroll) au Times de Londres en 1932, cf. Pléaïde sur Lewis Carroll, p. 1682.

A ce stade retenons :

- l'importance du miroir comme surface réfléchissante qui a pour effet d'une part de redoubler le réel d'autre part de l'inverser. Le rapport entre le modèle et son image est un rapport d'identité et de symétrie par rapport à un plan. Le même mais à l'envers dans le sens gauche/droite.
- Le passage à travers le plan du miroir. Le plan du miroir sépare le réel de son image et on le verra chez Lewis Carroll, le réel de l'imaginaire ou du merveilleux.
- La question du point de vue soulevée par Alice. Si elle est du côté réel l'orange dans le réel est dans sa main droite, dans le miroir elle apparaît dans sa main gauche, si elle passe dans le miroir, l'orange est dans sa main droite.

On verra aussi que le miroir chez Lewis Carroll ne propose pas un simple reflet obéissant, conforme à l'objet reflété, il fait preuve d'une grande autonomie par rapport au modèle. Il est porte plutôt que plan. Chez Lewis Carroll, tant que l'on reste du côté réel le miroir semble pour cette portion du réel qu'il reflète, obéir aux lois de la réflexion mais dès qu'Alice en franchit la surface pour passer de l'autre côté, tout se dérègle.

Cf. Orphée de Cocteau, derrière le miroir se trouve le monde de la mort

Cf. Narcisse dans les Métamorphoses d'Ovide, p 98. Là aussi derrière le miroir, la mort puisque Narcisse se noie dans son image.

Le miroir ce sont des bords encadrant une surface qui propose une image. Le tableau répond à la même définition si ce n'est que l'image dans le miroir n'est pas fixée, elle est dépendante de ce qui se passe devant lui alors que l'image peinte est autonome. Dans les deux cas, miroir ou tableau, le cadre délimite une réalité à deux dimensions, une surface plus ou moins lisse, qui ouvre sur l'imaginaire.

- A regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure, 1918, Duchamp, MOMA, 51 x 41,2 x 3,7cm, MOMA, NY.

Cette phrase qui sert de titre est inscrite sur une bande de métal collée en travers de la peinture sur ce qui est une des branches des ciseaux du Grand Verre. En effet ce verre est une œuvre préparatoire aux « Témoins oculistes » du Grand Verre. Le titre met l'accent sur la traversée du verre (l'autre côté) par le regard du fait de la transparence (voir à travers).

L'œuvre est réalisée à la peinture à l'huile au revers du verre, recouverte par de la feuille d'argent, cernée par du fil à plomb. Au centre, une loupe (fêlée), le tout pris entre deux plaques de verre dans un cadre de métal.

Le verre est transparent et capte l'espace environnant, sauf aux endroits colorés et opaques. Duchamp met en exergue un point de vue : la loupe et donne par le titre le mode d'emploi du tableau.

Le tableau se révèle être un dispositif pour « mieux » voir ou pour voir « de près ». Les conditions d'approche et de perception du tableau sont fixées par l'artiste :

Comment ?

- regarder d'œil
- de près
- pendant presque une heure

Quoi ?

L'autre côté du verre

- Le Grand Verre ou La mariée mise à nu par ses Célibataires, même (1912) 1915-1923,
Philadelphie, 272, 5 x 175, 8 cm.

Important projet auquel il travaille plus de 10 ans et pour lequel il réalise 4 autres plaques de verre de détails du Grand Verre comme nous venons de le voir avec *A regarder (l'autre côté du verre), d'un œil, de près, pendant presque une heure*. 3 de ces plaques ont été brisées accidentellement.

Une d'entre elles est montée sur un axe au moyen de charnières et mobile par rapport à cet axe :

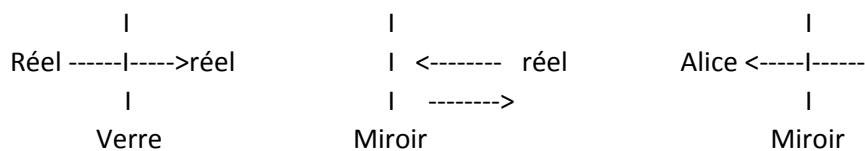
- La glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins, 1913-15

Pour ces pièces sur verre, Duchamp a appliqué une couche de peinture au verso et l'a recouverte d'une feuille de plomb, d'une part pour éviter l'oxydation en l'isolant du contact de l'air, d'autre part pour éviter sur les parties dessinées la transparence du vitrail.

Donc par ses parties transparentes, le Grand verre capte tout l'espace qui se trouve derrière lui. Le regard du spectateur le traverse alors que le miroir d'Alice comme tout miroir ne capte que l'espace qui est placé devant lui. Le Grand verre, à la différence là encore du miroir, ne redouble pas le réel placé devant lui. Le miroir traditionnel, en redoublant le réel placé devant, refuse au regard la traversée ce qui n'est pas le cas du verre.

Dans le Grand Verre, la traversée est une traversée du regard, donc virtuelle mais la brisure, acceptée et conservée bien qu'accidentelle, inscrit dans le verre une faille, une fente qui traverse matériellement le verre de part en part.

De la même manière Alice traverse le miroir.



- Tu m', 1918, Duchamp

Dans cette peinture Duchamp introduit un jeu entre les espaces réels et virtuels de la toile. Entre ce qui est vrai et ce qui est illusion dans la représentation et en profite pour réaffirmer son désintérêt pour la peinture « rétinienne ».

La déchirure et le trompe l'œil

- La déchirure de la toile est faite en trompe l'œil mais le goupillon et les épingle à sûreté sont réels. La traversée de la toile reste illusoire. L'autre côté du tableau reste inaccessible.

Alors que chez Fontana la déchirure est réelle et l'œuvre de l'artiste ouvre vraiment sur l'avers du tableau, un espace jusque-là inexploré.

L'ombre

- Duchamp peint sur la toile les ombres projetées de ready-mades. Certains d'entre eux sont bien réels comme la roue de bicyclette ou le porte-chapeaux et ils sont présents dans son atelier et d'autres n'ont jamais été réalisés comme le tire-bouchon. Ces ombres rendent compte d'un espace à l'avant de la toile, espace dans lequel sont censés se trouver les objets dont les ombres sont dessinées. Illusion donc puisque les ombres sont dessinées en trompe l'œil et non projetées.

Donc la surface plane de la toile *Tu m'*, en plus de proposer par le procédé de la perspective l'image d'un espace à 3 dimensions sur sa surface à 2 dimensions, renvoie par la déchirure supposée à l'évocation d'un espace placé en arrière de son plan et par les ombres à l'espace placé en avant de son plan. La planéité de la toile est donc, par le biais de son image et des divers procédés illusionnistes (perspectives, ombres projetées, trompe l'œil), remise en question.

Dans le cas du verre et dans celui du miroir, nous avons affaire à des surfaces planes dont la planéité est niée, soit par la transparence (l'espace traverse la surface) soit par le reflet (la surface renvoie l'espace).

- Ombres de ready-mades, Duchamp, 1918, photo prise par Duchamp dans son atelier newyorkais.

Cette photographie témoigne de l'importance du monde de l'image et du double parallèle à celui du réel pour Duchamp. Dans cette photo, Duchamp rend ce monde du double autonome puisque les objets dont les ombres se projettent sur les murs de l'atelier ne sont pas fixés par la photographie. Cela permet une dissociation entre l'objet (tridimensionnel) et son ombre (bidimensionnelle).

Dans les Contes et l'imaginaire, 3 personnages se retrouvent dans cette situation de ne plus avoir d'ombre.

Peter Pan, personnage du roman ***Peter et Wendy*** de James Matthew Barrie, en 1904, mais apparu dans un roman qui a précédé celui-ci : *Le petit oiseau blanc* du même auteur.

- Peter Pan et son ombre dissociés, film Walt Disney, 1953
- Wendy recoud l'ombre de Peter Pan, Walt Disney, 1953, à ce propos on ne voit pas non plus dans l'image l'ombre de Wendy.

Peter Pan a perdu son ombre attrapée par le chien des Darling au moment où il s'enfuit par la fenêtre. Wendy Darling l'a récupérée et pliée avec soin. Elle la recoudra au vêtement de Peter Pan.

Peter Schlémil, en 1814, dans *La merveilleuse Histoire de Peter Schlémil ou l'homme qui a perdu son ombre*, Aldebert Von Chamisso, Romantiques allemands, tome 2, La pléïade (p. 1045-1104)

Peter Schlémil, jeune homme désargenté vend son ombre à un personnage étrange. Variation sur le thème faustien de la vente de l'âme au Diable.

- Peter Schlemilh, illustration de George Cruikshank, 1827

L'Ombre, de Hans Christian Andersen (1834)

« Dans la fournaise de l'été italien, un savant de passage regarde une jeune femme à sa fenêtre. Intrigué, il demande en plaisantant à son ombre de la suivre. Celle-ci le prend au mot et s'engouffre dans la maison de la belle. Quelques années plus tard, le savant, qui n'a connu ni la fortune, ni la gloire, reçoit la visite d'un étrange personnage qui s'avère être son ancienne ombre. Riche, habile, séduisante, sa face cachée caresse de grands projets, il ne lui manque... qu'une ombre ! Un rôle qu'elle destine à son ex-propriétaire et qui lui sera fatal. Ecrit en 1834 durant un séjour à Naples, où Hans Christian eut à souffrir de la chaleur, *L'Ombre* commence comme une farce et finit en tragédie. Grand paranoïaque, l'écrivain danois, qui ne voyageait jamais sans une longue corde pour échapper aux incendies (!), a lancé avec *L'Ombre* un thème qui connaîtra une foisonnante postérité, celui du « *Doppelgänger* », le double maléfique, l'ennemi dans le miroir qui veut à tout prix prendre votre place. Cette ombre obsédante et parfois incarnée hantera les œuvres de Hoffmann (*La Nuit*), Poe (*William Wilson*), Dostoïevski (*Le Double*), Stevenson (*L'Etrange Cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*) ou encore de Maupassant (*Le Horla*). Quoi de plus effrayant qu'affronter son sosie ? Comment départager le vrai du faux, la réplique de l'original ? Ces empoignades métaphysiques ont également inspiré les maîtres du neuvième art, avec Hugo Pratt en tête, qui leur consacre dans *Corto Maltese* certaines de ses cases les plus marquantes. » <https://www.telerama.fr/livre/trois-personnages-sans-leur-ombre,115570.php>

Cf. aussi **L'allégorie de la caverne de Platon, Livre VII de la République de Platon**

« Dans une « demeure souterraine », en forme de caverne, des hommes sont enchaînés. Ils n'ont jamais vu directement la source de la lumière du jour, c'est-à-dire le soleil, dont ils ne connaissent que le faible rayonnement qui parvient à pénétrer jusqu'à eux. Des choses et d'eux-mêmes, ils ne connaissent que les ombres projetées sur les murs de leur caverne par un feu allumé derrière eux. Des sons, ils ne connaissent que les échos. Pourtant, « ils nous ressemblent », observe Glaucon, l'interlocuteur de Socrate³.

Que l'un d'entre eux soit libéré de ses chaînes et accompagné de force vers la sortie, il sera d'abord cruellement ébloui par une lumière qu'il n'a pas l'habitude de supporter. Il souffrira de tous les changements. Il résistera et ne parviendra pas à percevoir ce que l'on veut lui montrer. Alors, « ne voudra-t-il pas revenir à sa situation antérieure⁴ » ? S'il persiste, il s'accoutumera. Il pourra voir « le monde supérieur », ce que Platon désigne comme « les merveilles du monde intelligible⁵ ». Prenant conscience de sa condition antérieure, ce n'est qu'en se faisant violence qu'il retournera auprès de ses semblables. Mais ceux-ci, incapables d'imaginer ce qui lui est arrivé, le recevront très mal et refuseront de le croire : « Ne le tueront-ils pas ? »⁶. »

Wikipédia

La caverne symbolise le monde dans lequel nous vivons et que nous appréhendons par nos sens. Un monde d'illusion qui n'est pas le monde réel, supérieur du bien absolu, divin selon Platon.

L'ombre est la première image. C'est la projection en deux dimensions d'un corps à trois dimensions.

Cf. la légende de Dibutade et Polémon que raconte Pline l'ancien dans son Histoire naturelle au 1^{er} siècle après J.C.

- Jean Baptiste Régnault, L'origine de la peinture 1786

La peinture telle qu'elle est définie à la Renaissance au moyen de la perspective est également une manière de traduire sur une surface plane une réalité volumique.

Duchamp par le Grand Verre et fortement influencé par les théories des géométries pluridimensionnelles vulgarisées par Gaston de Pawłowski dans son livre « Voyage au Pays de la 4^{ème} dimension » publié à Paris en 1912, tente de réaliser une œuvre à 3 dimensions conçue comme l'image d'une réalité à 4 dimensions et renvoyant à cette réalité.

Un des postulats de ce cours est que la relation d'Alice au monde du miroir et au Pays des Merveilles est du même ordre que celle de la Mariée de Duchamp à la 4^{ème} dimension.

Lewis Carroll écrit *Alice au Pays des Merveilles* en 1865 et *De l'autre côté du miroir, et ce qu'Alice y trouva* en 1871. Ce qui caractérise ces deux romans qui narrent les aventures d'une fillette Alice c'est le mouvement, au double sens de déplacement et de transformation. C'est sous cet angle là que je place mon étude pour établir le parallèle avec *La mariée mise à nu par ses célibataires* qui opère de la même manière un déplacement et une transformation.

I – Alice au Pays des merveilles

A- Itinéraire d’Alice au Pays des merveilles

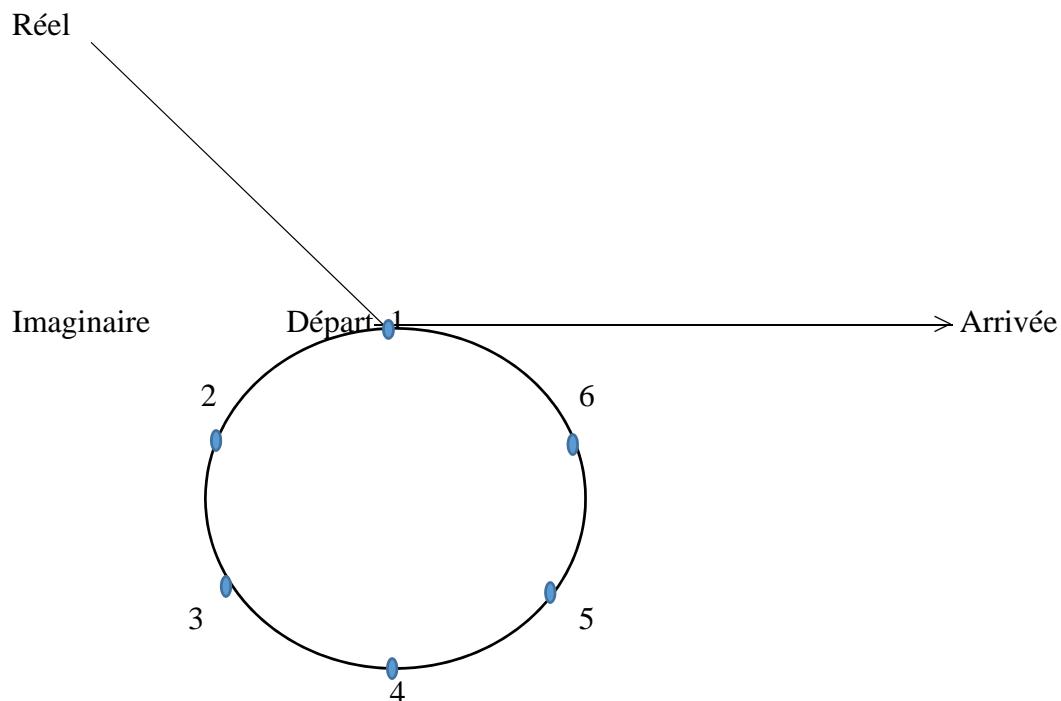
Principe du Jeu de l’Oie. La jeu de l’oie est mentionné en Italie dès 1617. Son parcours spiralé plutôt que circulaire peut être comparé au déroulement d’une vie humaine avec ses bons et ses mauvais moments.

- Jeu de l’oie fin XVIIIème

Dans le cas d’Alice les cases 1 et 7 représentent un même lieu. Elle revient à son point de départ.

Si l’on suit le déplacement opéré par Alice à partir de sa descente dans le terrier du lapin.

A- Alice au Pays des merveilles



Alice s’ennuie auprès de sa sœur qui lit un livre lorsqu’elle voit un lapin blanc qui passe près d’elle en courant. Il consulte sa montre à gousset en affirmant qu’il est en retard. Alice le suit dans son terrier. Le mouvement commence par la descente dans le terrier du lapin blanc.

La descente dans le terrier

« Le terrier était d’ailleurs creusé horizontalement comme un tunnel, puis il présentait une pente si brusque (...) Elle tombait, tombait, tombait. Cette chute ne prendrait-elle donc jamais fin ? (...) Je me demande de combien de kilomètres, à l’instant présent, je suis déjà tombée ? »

(...) Je dois arriver quelque part aux environs du centre de la terre. Voyons, cela ferait une profondeur de 6000 kms... (...) Je me demande si je vais traverser la terre de part en part ! (...) Pataugas ! Elle s’affala sur un tas de branchage et de feuilles mortes, et sa chute prit fin. »
Lewis Carroll, La Pléiade p 98-99

(Comment ne pas penser à ce propos au lit de branchage sur lequel Duchamp a couché son mannequin féminin dans *Etant donné : 1° La chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage.*)

Le couloir

« (...) devant elle il y avait derechef un long couloir (...) disparaissait dans un tournant »

La salle des portes

(...) Elle se trouvait dans une salle longue et basse qu'éclairait une rangée de lampes...

(...) Alice l'eût parcourue dans les deux sens.

Elle revint tristement vers le milieu de la salle et trouve une petite table de verre sur laquelle est posée une clef d'or qui lui permet d'ouvrir « une portière qui ouvre sur un étroit corridor au-delà duquel se trouve un adorable jardin qu'elle va chercher à atteindre. Mais Alice est trop grosse pour passer.

Dans cette salle elle subit un certain nombre de transformations physiques jusqu'à ce que le retour du lapin blanc lui permette de sortir de cette salle pour aller dans la maison du lapin. Nous verrons les transformations comme autant d'étapes initiatiques 'un apprentissage vers l'autonomie par la suite.

La maison du lapin blanc

Reprise des transformations jusqu'à ce qu'elle s'enfuit de la maison pour arriver dans la forêt.

La forêt

Dans la forêt les transformations se poursuivent et elle fait des rencontres.

La maisonnette de la Duchesse

Maisonnette haute d'1,20m environ. Elle entre dans la maison et en ressort avec l'enfant de la Duchesse.

La maison du lièvre de mars

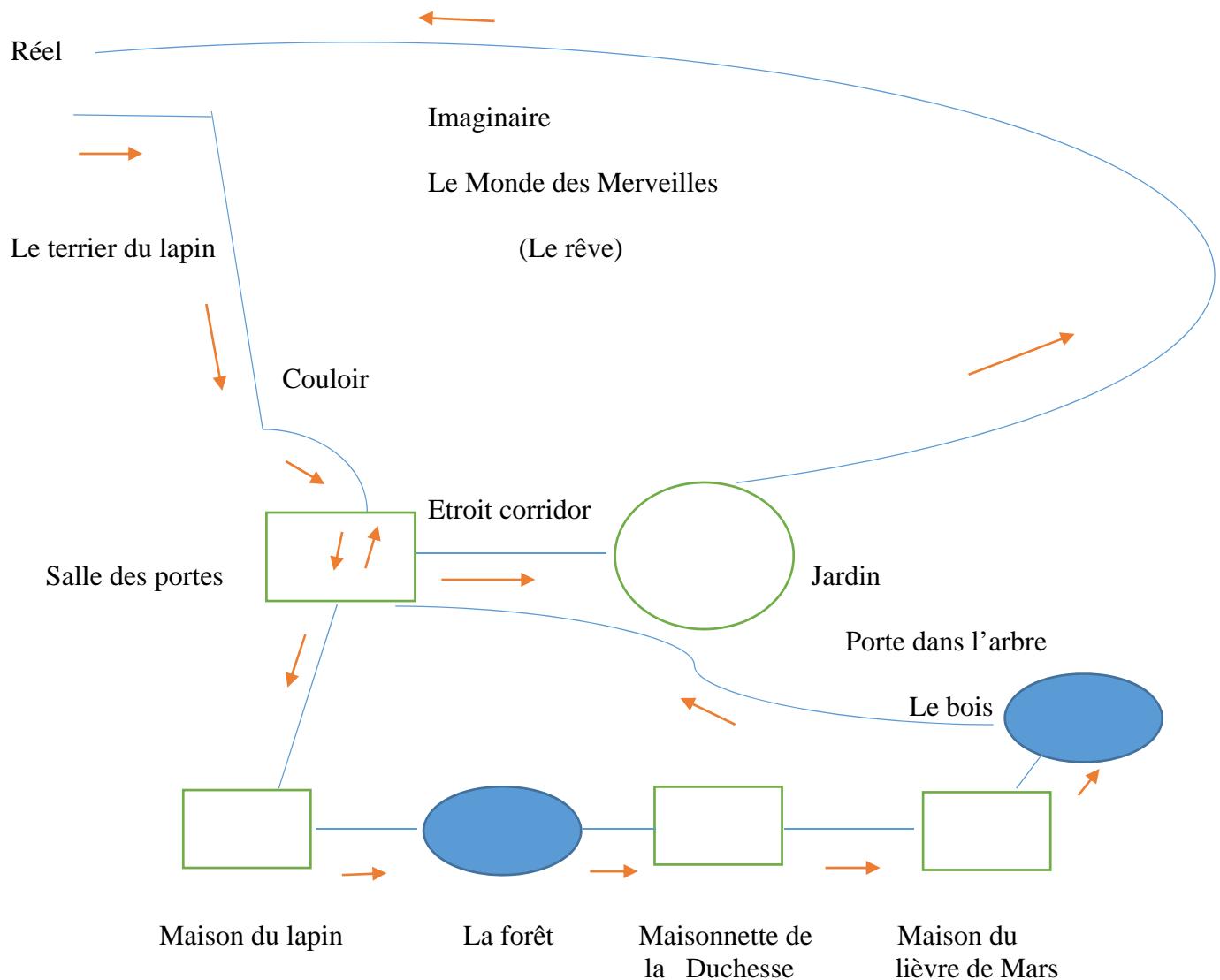
C'était une demeure si vaste

Le bois

Elle s'éloigna de la maison après y être entrée et chemine à travers bois.

« Un des arbres était pourvu d'une porte qui permettait d'y pénétrer. (...) Elle se retrouve dans la longue salle, auprès de la petite table de verre. Elle est revenue à son point de départ. Mais ses différentes expériences et la maîtrise de ses transformations lui permettent de traverser l'étroit corridor et d'atteindre le merveilleux jardin. Dans le jardin, elle retrouve tous les protagonistes déjà rentrés. Prend conscience de l'absurdité de la situation et entame le processus du réveil.

Schéma de l'itinéraire d'Alice dans le Monde des Merveilles



L'itinéraire est double :

- Soit il est direct, aperçu par Alice à travers la porte qui par un étroit corridor mène au jardin
- Soit il est indirect, celui qu'elle emprunte à défaut de l'autre, ne pouvant adapter sa taille à l'accès offert. Il lui faudra passer par un certain nombre de transformations pour parvenir à ses fins et entrer dans le jardin. Elle fait en chemin certaines rencontres déterminantes pour la progression. Ce chemin détourné n'a d'autre effet que de lui permettre d'emprunter la 1^{ère} voie désormais accessible. Ce détour permet l'initiation qui a pour effet de transformer l'échec initial en réussite.

B - Les transformations d'Alice

Celles-ci commencent dans la Salle des portes et se poursuivent jusqu'à la fin de son parcours.

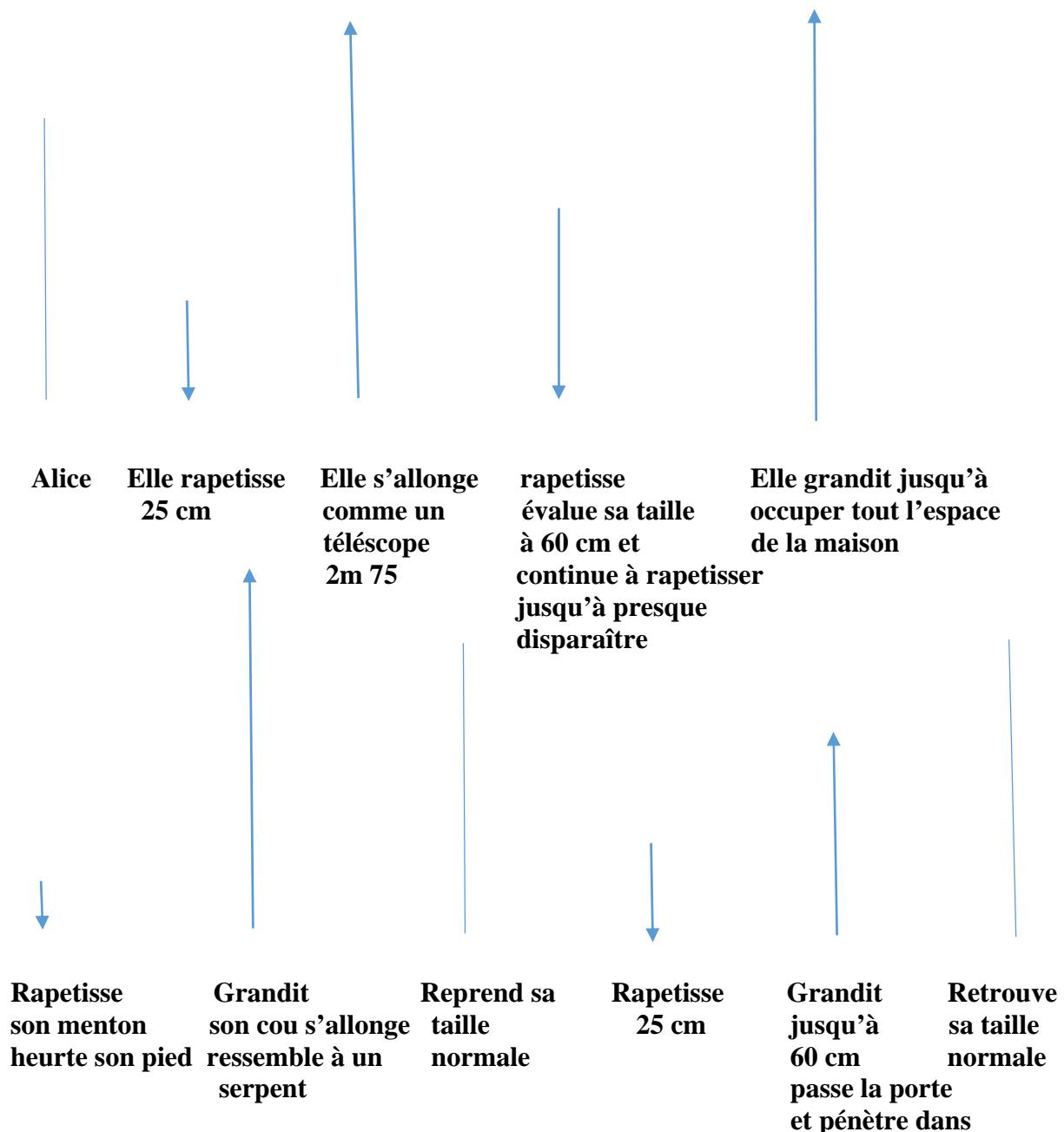
Changement de forme

Les transformations d'Alice se concrétisent sur ses changements de taille. La croissance étant la principale caractéristique physique du développement de l'enfant.

Ces transformations ont toujours lieu après ingestion d'un aliment ou d'une boisson.

Ces modifications contrarient Alice jusqu'au moment où celle-ci, grâce aux conseils du ver à soie (vers soi), les maîtrise et peut ainsi les mettre au service de sa volonté.

Cette maîtrise de soi, effet d'une maturation fruit de l'initiation d'Alice, lui permet d'entrer Dans le jardin. Un cap est franchi !



le jardin

Donc Alice grandit ou rapetisse selon ce qu'elle ingère. Au début elle ne maîtrise pas le processus de croissance. A partir de la rencontre avec le vers à soie qui lui donne une clef, elle a prise sur ses changements de taille.

Elle change aussi d'aspect : elle s'allonge comme un télescope ou comme un serpent.

Changement d'identité

Ce changement d'aspect remet en question son identité car un pigeon la prend pour un serpent.

« Mais je ne suis pas un serpent, vous dis-je ! protesta Alice, je suis une....petite fille. »
P 105-106 : « Qui je peux bien être »

p.118 : « Je me demande ce qui a bien pu m'advenir ? »

p.124 : « Vous qui êtes-vous ? (lui demande le ver à soie)

« Je...je ne sais pas trop monsieur, pour le moment présent...du moins, je sais qui j'étais ce matin, mais j'ai dû, je crois, me transformer plusieurs fois depuis lors. » Il n'est pas étonnant que la discussion sur la métamorphose d'Alice, celle-ci l'ait avec le ver à soie. (vers à soi / vers soi / réflexivité, questionnement sur soi). Donc le changement de formes entraîne un changement de qualification.

Le changement de forme va jusqu'à menacer l'intégrité de sa personne et de son existence même.

p. 106 : elle rapetisse jusqu'à disparaître presque. 3...juste à temps pour éviter de disparaître complètement. « Je l'ai échappé belle ! » se dit Alice, passablement effrayée de sa brusque transformation, mais toute heureuse d'exister encore... »

La folie

Après la perte du corps c'est à la perte de son esprit qu'Alice se confronte. Le comportement des personnages qu'elle croise, l'étrangeté de ce qui se passe autour d'elle aboutit (p.141) à la scène où Alice prend un thé chez les fous avec le lièvre de mars et le chapeleur fou. Sorte de paroxysme atteint qui se poursuit par deux autres scènes d'anthologie la partie de croquet avec les cartes d'un jeu de carte et le tribunal final où se retrouvent la plupart de personnages rencontrés.

Distorsion du sens

Ces conséquences entre forme et essence, on les retrouve aussi au niveau du langage. Le sens des choses se transforme dans le va et vient entre Alice et les personnages qu'elle rencontre. Il y a une déformation du sens, un décalage entre la compréhension d'Alice, son raisonnement et celui (absurde selon les critères du sens commun) des personnages du monde des merveilles.

Ce qui s'amorce ici s'affirmera dans *De l'autre côté du miroir* avec le poème du Jabberwocky. Alice ne peut le déchiffrer qu'avec une glace car il est imprimé de l'autre côté du miroir et même déchiffré il reste incompréhensible. Lewis Carroll l'a composé avec des mots valises constitués par la contraction de plusieurs mots de manière à créer un langage inconnu et très pittoresque. Il joue avec l'ambigüité du sens des mots, les homophonies, les jeux de mots et le nonsense. Plusieurs écrivains se sont essayés à le traduire cela donne pour le premier couplet :

« Il était grilheure ; les slichtueux toves
Sur l'alloinde gyraient et vriblaient ;
Tout flivoreux étaient les borogoves
Les vergons fourgus bourniflaient. »

Proche de Rabelais s'il en est pour l'invention langagièr et surtout précurseur de tous ceux qui au long du XXème vont triturer les mots, la grammaire pour réinventer la poésie. Nous verrons l'importance que le langage et les jeux de mots ont pour Duchamp.

Et ce pour montrer aussi combien forme et fond sont liées tant dans l'histoire même racontée par l'écrivain que dans la façon même de la raconter. Idem pour Duchamp on le verra par la suite.

C – Les rencontres

Les rencontres que fait Alice au cours de son périple sont nombreuses :

- Le lapin blanc d'abord qui est l'initiateur et qui la met en quelque sorte sur le chemin.
- Le lapin blanc, John Tenniel
- Divers animaux bizarre ou habituels mais aux agissements inhabituels qui peuplent le monde des merveilles et ont pour fonction essentiellement de montrer, par la bizarrie de leur comportement, le décalage avec le monde réel.
- Le ver à soie qui à la fois l'amène à s'interroger sur elle-même en remettant en question son identité. « Vous qui êtes-vous ? » « Vous pensez n'être plus vous-même. ».
- Le Bombyx qui lui donne un moyen pour dominer ses changements de taille. « L'un des côté (du champignon) vous fera grandir, l'autre côté vous fera rapetisser. » (p. 128) A partir de ce moment Alice détient la solution qui lui permettra d'entrer dans le jardin : le contrôle de sa taille.
- Le bombyx, John Tenniel
- Le chat du Cheshire (p.134 ; 138-140). Il remet en question la lucidité d'Alice. « Ici tout le monde est fou. Je suis fou. Vous êtes folle. » Ce faisant, il détermine la particularité du Monde des Merveilles et permettra à Alice de se rendre compte que par ses questions, elle n'appartient pas à ce monde-là qui n'a aucune évidence pour elle.
- Le chat du Cheshire, John Tenniel
- Elle rencontre aussi entre autres un poisson, un laquais grenouille, une duchesse avec un bébé cochon, le lièvre de Mars, le chapeleur fou, 3 jardiniers, les cartes d'un jeu de carte etc....
- Le lièvre de mars (mars est le mois des fous au moyen âge) et le chapeleur fou, John Tenniel

D- L'initiation

Tout le parcours accompli lui a permis de pénétrer dans le jardin. Au départ, elle est dans la salle des portes mais n'a pas les données pour pénétrer dans le jardin.

A la fin, elle retourne à son point de départ mais a changé, a acquis une expérience, un savoir. Elle sait comment utiliser les deux éléments qui lui ouvrent l'accès au jardin :

- La clef
- Sa taille

Eléments dont elle disposait mais qu'elle ne maîtrisait pas initialement. Entre temps elle a acquis par ces expériences une conscience d'elle-même accrue, s'est interrogée sur son identité et sur les limites de sa raison

II - De l'autre côté du miroir

Les échecs

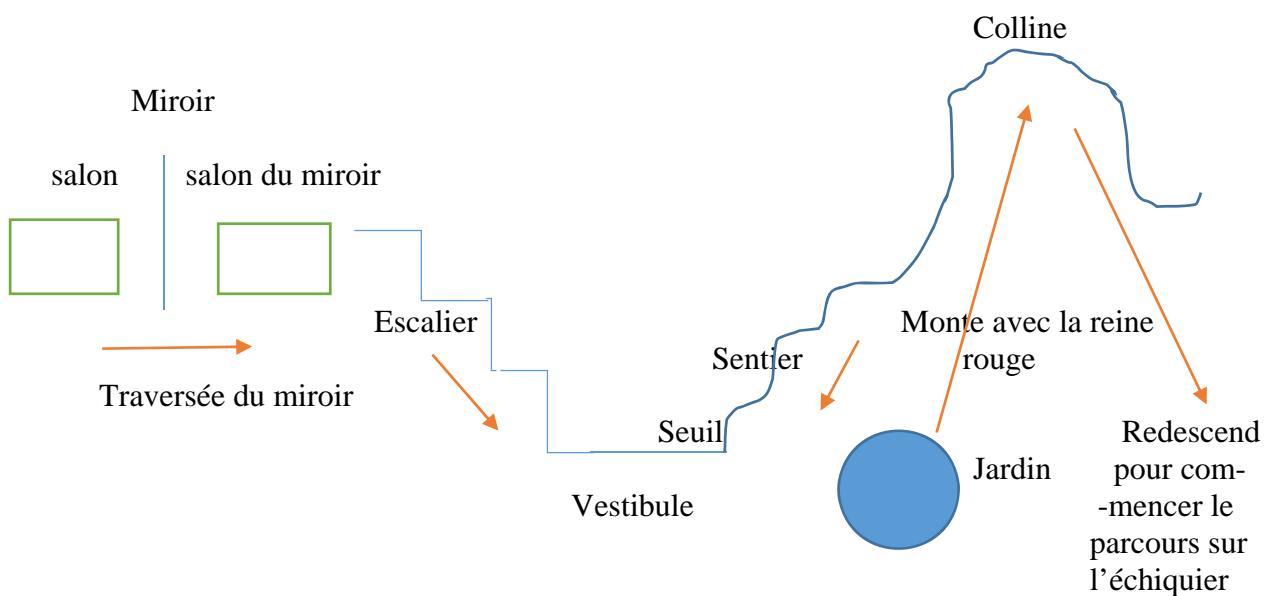
De même qu'*Alice dans Alice au Pays des Merveilles* Alice souhaitait pénétrer dans le jardin, dans *De l'autre côté du miroir*, le but à atteindre c'est de devenir reine.

Dans le premier Alice ne connaît pas à l'avance le parcours et les étapes à franchir (p 139, elle suit le lapin blanc, elle demande son chemin au chat du Cheshire etc.)

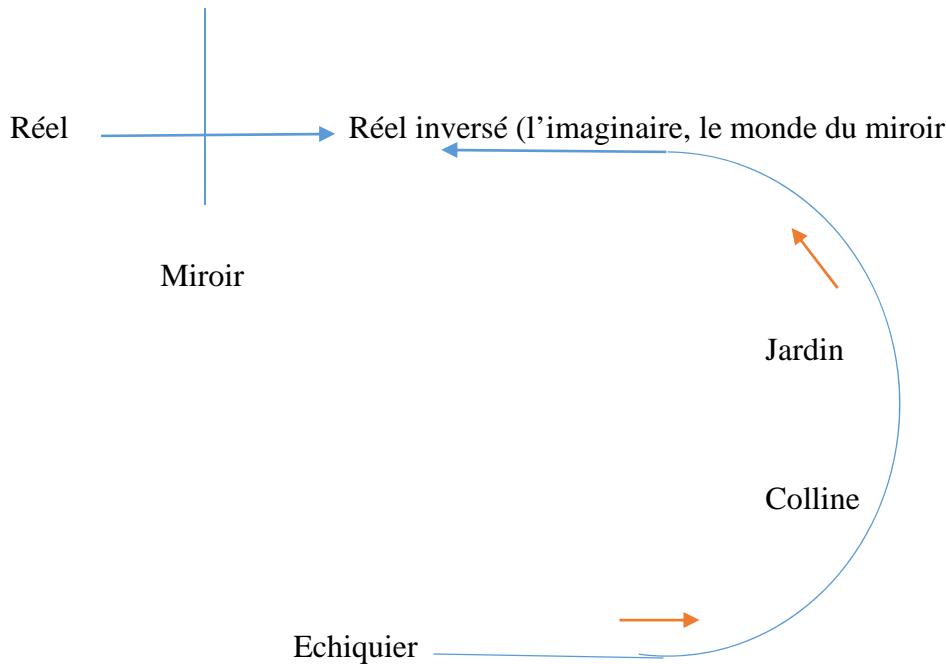
Dans le second la Reine rouge trace au début l'itinéraire qui sera celui d'Alice pour accéder au statut de reine. Le parcours est donc préétabli et un seul itinéraire lui permet d'atteindre le but désiré.

Si dans la première histoire la part du hasard est grande et le modèle est celui du Jeu de l'Oie, dans la 2^{ème}, le jeu est clairement annoncé : c'est les échecs et l'histoire se déroule selon une partie d'échec que Lewis Carroll présente au début car c'est après avoir tenté d'enseigner les échecs à son petit chat, qu'Alice décide de passer "de l'autre côté du miroir". Là, elle accomplit un étrange voyage dans un pays structuré à la façon d'un échiquier, rencontrant de nombreux animaux étonnantes et plusieurs personnages extraordinaires. Parmi eux, un roi d'échecs qui se réjouit qu'elle ne puisse voir "personne à cette distance" et une reine qui promet de la confiture "pour chaque lendemain". Après toutes sortes d'aventures, Alice finit par atteindre la huitième case de l'échiquier et donc devient reine, comme dans un jeu d'échecs véritable. Elle préside alors un banquet fastueux et féerique.

Le parcours



On peut aussi schématiser ainsi



Le parcours d'Alice est construit comme une partie d'échecs, compte tenu des libertés que toute œuvre littéraire et à plus forte raison celle de Lewis Carroll s'octroie vis-à-vis des règles. Donc un autre parcours initiatique avec 8 cases à franchir, ponctuées de rencontres importantes.

Itinéraire d'Alice, préétabli par la reine Echiquier

1^{er} case 2^{ème} 3^{ème} 4^{ème} 5^{ème} 6^{ème} 7^{ème} 8^{ème}

1 et 2 : Elle franchit d'un bond les 2 premières en sautant un petit ruisseau

3^{ème} : traversée par chemin de fer

4^{ème} : Tweedeldum et Tweedeldee

5^{ème} : eau

6^{ème} : Humpty Dumpty

7^{ème} : Forêt le cavalier blanc

8^{ème} : Couronnement de la reine

Retour au réel.

Les rencontres

Outre le rôle essentiel et initial de la Reine Rouge qui lui explique le chemin à faire, 4 personnages ont une importance particulière pour Alice.

- Humpty Deumpty (probablement un jeu de mot avec empty = vide).
- Humpty Dumpty portant la cravate reçue comme cadeau de non-anniversaire.
Illustration de John Tenniel pour *De l'autre côté du miroir*.

Il remet en question :

- le nom d'Alice (p.312) « Que voilà donc un nom idiot ! Qu'est-ce qu'il signifie ? »

- Son âge (p. 314) « Arrêtez-vous à 7 ans... » 3 7 ans et 6 mois c'est un âge bien incommodé ».
 - Son visage (p.322) « Votre visage ne se distingue en rien de celui d'une quelconque personne...un œil à droite, un œil à gauche... »
- Il donne aussi à Alice la signification du Jabberwocheux que découvre Alice (p.266) et qu'elle ne comprend pas. La signification du poème est en quelque sorte la clef pour comprendre le langage de l'autre côté du miroir.
- Déconstruction de ce qui caractérise Alice en suivant les critères de l'autre côté du miroir, mais il lui donne des outils pour comprendre et s'adapter.

- Twideuldeume et twideuldie (noms construits à partir du mot twin = double)
Personnages double, jumeaux. La dualité renvoie au monde du miroir forcément.
- Tweedledum et Tweedledee, dessins de John Tenniel, 1871
Ces deux personnages mettent le doute dans l'esprit d'Alice quant à la réalité de ce monde et à sa réalité propre : Le roi rouge rêve d'Alice (p.362)
Il donne aussi la clef de l'histoire : Alice dort, le monde est imaginaire. Il ne faut pas qu'elle réveille le roi rouge et qu'elle se réveille.
Donc dans l'histoire de Lewis Carroll, Alice rêve le roi en train de dormir et de la rêver. Parallélisme et mise en abîme.
- Le cavalier blanc
- Le cavalier blanc John Tenniel, 1871
(p 333-346)
C'est lui qui lui permet de sortir de la forêt et qui assure sa protection. C'est aussi de lui qu'elle se souviendra le mieux à son réveil. Personnage masculin, paternel, affectif.

La transformation d'Alice

Elle n'est pas physique comme dans *Alice au Pays des merveilles* mais elle se traduit par un changement de statut. Alice devient reine. C'est-à-dire que d'une certaine façon elle entre véritablement dans le monde du miroir et y prend une place souveraine. Et de la même façon que dans le Pays des merveilles, à partir du moment où elle atteint son but, où elle est en quelque sorte acceptée, elle rejette ces deux mondes dans l'imaginaire pour retrouver sa place dans la réalité.

Le décalage et la séparation n'existent que tant qu'elle cherche à atteindre son but. Tant que ce but n'est pas atteint, la logique des habitants des deux mondes n'est pas la même que la sienne et elle constate le décalage. Lorsque cette différence s'efface et qu'elle bascule dans l'imaginaire, il y a comme une réaction de sauvegarde qui la ramène au réel.

Lewis Carroll / Marcel Duchamp

Dualité :

Du fait même du miroir il y a un certain parallélisme avec des déformations entre le monde réel (appartement d'Alice) et le monde merveilleux ; les pièces du jeu d'échec (roi et reine rouges, roi et reine blancs) ; les personnages de Twideuldeume et Twideldie ; le cavalier rouge et le cavalier blanc.

Alors que dans Alice au Pays des Merveilles il y a unicité et continuité entre le Monde merveilleux et le monde réel.

Dans les deux histoires Alice est une. Dans le Pays des merveilles, elle se transforme, de L'autre côté du miroir, c'est le monde qui se dédouble.

Chez Duchamp la dualité est marquée par :

- L'androgynie
- Le printemps, Duchamp, 1911, h/t
- Le travestissement
- Rrose Sélavy par Man Ray, 1921
Photographie retouchée par Duchamp, les mains et le chapeau appartiennent à Germaine Everling, l'amie de Picabia.
- Les pseudonyms R.Mutt, Rrose Sélavy

Duchamp et les échecs

Ce n'est pas un hasard si l'on retrouve aussi chez Duchamp l'importance du jeu d'échec.

En 1923, il abandonne la peinture pour se consacrer aux échecs. Il participa à de nombreux championnats de France avant-guerre. Il représenta la France aux olympiades de Paris 1924, La Haye 1928, Hambourg 1930, Prague 1931, Folkestone 1933. Il a écrit en collaboration avec Vitaly Halberstadt un livre sur les finales "*Opposition et cases conjuguées sont réconciliées*" (Paris/Bruxelles 1932). Son œuvre est fortement marquée par les échecs.

- Los Angeles, 1963. Marcel Duchamp, 76 ans, en costume noir, défie aux échecs Eve Babitz, écrivaine, égérie de la scène artistique californienne des années 60 et 70, à peine majeure – et nue.
- Le jeu d'échec Art déco de Duchamp, 1918, un ensemble de pièces uniques dessinées par Duchamp lorsqu'il était en Argentine à Buenos Aires.
- affiche des championnats de France des échecs 1925 dessinée par Duchamp

Il faut ajouter l'alchimie pour comprendre la série d'œuvres à l'origine du Grand Verre que nous étudions parallèlement aux aventures d'Alice.

Cette série d'œuvres est la suivante :

- Le buisson, 1919-1911, 127,5 x 92 cm, h/t Duchamp.
Interprétée comme un rituel d'initiation, une sorte de baptême. Une jeune femme est présentée par une femme plus mûre. Les deux sont nues.
- Le Roi et la Reine entourés de nus vites, mai 1912, réalisée à Neuilly, h/t, 114,5x128,5, Duchamp
Un flux d'énergie traverse ou sépare deux entités nus et de sexes opposés si l'on s'en tient au titre car le tableau cubiste ne permet pas d'identifier véritablement des personnages. Apparition du roi et de la reine, qui renvoie aux échecs. Mais aussi importance du mouvement que l'on retrouve dans diverses œuvres de Duchamp à l'époque « Nu descendant un escalier », « Jeune homme triste dans un train » et qui est aussi une des préoccupations majeures des artistes italiens qui autour de Marinetti vont au même moment se rassembler en un groupe et sous une bannière : le futurisme.

- La vierge n°1, juillet 1912, crayon sur papier, 33, 6 x 25,2 cm, Munich
- La vierge n°2, juillet 1912, crayon sur papier, 40 x 25,7cm, Munich
Ces deux études sont préparatoires au tableau « La mariée »
- La mariée mise à nu par les célibataires, juillet-août 1912, Munich, crayon et lavis sur papier, 23,8 x32,1 cm
Deux références connues pour cette étude : une illustration tirée d'un manuscrit du philosophe Solidonius reproduite dans *L'Alchimie* de Canseliet présentant une jeune vierge dépouillée de ses vêtements par deux hommes. Elle serait le symbole du matériau alchimique lors de sa transmutation en or. L'autre référence est la chronophotographie. Importance de photographes tels que Marey et Muybridge qui enregistrent la décomposition du mouvement à la fin du 19^{ème} siècle. Le mouvement et la transformation sont deux éléments essentiels de compréhension du Grand Verre comme ils le sont, nous l'avons vu pour Lewis Carroll.
- Chronophotographie Marey, jeu d'escrime, fin 19^{ème}.
- Le passage de la vierge à la mariée, juillet-août 1912, Munich, huile sur toile
Toujours la gamme chromatique cubiste mais une introduction du mouvement absent du cubisme. Le mouvement ici n'est pas seulement un mouvement physique de déplacement de corps mais un mouvement physiologique et psychologique : la transformation d'une jeune fille en femme, ce qui est finalement l'enjeu du Grand Verre. Un changement d'état qui nous ramène à l'initiation et d'une certaine manière à Alice.
- La mariée, août 1912, 89,5 x 55 cm, h/t La mariée, Munich, Duchamp
Cette peinture appartient à une série d'études pour le Grand Verre (...) que je devais commencer 3 ans plus tard à N.Y. Remplaçant la main levée par une technique très précise, je me suis embarqué dans une aventure qui n'était plus tributaire des écoles déjà existantes. Ce n'est pas l'interprétation réaliste d'une mariée mais mon concept d'une mariée exprimée par la juxtaposition d'éléments mécaniques et de formes viscérales. » Duchamp

Dans toute cette série on note aussi l'importance pour Duchamp de la machine et de l'analogie machine/corps humain. A l'origine Duchamp avait imaginé de transférer la mariée telle qu'elle est dans la peinture sur la surface du verre par un procédé photographique.

- Le Grand Verre (1912) 1915-1923 (New-York)
Huile, vernis, feuille de plomb, fil de plomb, et poussière sur deux plaques de verre (brisées), chacune montée entre deux panneaux de verre avec 5 filets de verre, feuille d'aluminium, cadre de bois et d'acier, 272,5 x 175, 8cm.
Signé et légendé au dos de la plaque inférieure : *La mariée mise à nu par ses célibataires, même Marcel Duchamp 1915-1923 - inachevé – cassé 1931 – réparé 1936, Philadelphia Museum of art.*

Lors d'un entretien en 1965, Marcel Duchamp déclarait :

« J'ai eu l'idée du Grand Verre lors de mon voyage à Munich en 1912. J'en avais assez du Cubisme et du mouvement, du moins avec l'expression du mouvement liée à la peinture à l'huile. Tout le courant de la peinture en général, je n'avais plus envie de le poursuivre.

Après 10 ans de peinture, ça m'ennuyait –en fait ça m'a toujours ennuyé du temps où je peignais, sauf au tout début quand j'ai eu l'impression d'ouvrir les yeux sur quelque chose de neuf. Peindre ne m'a jamais procuré de satisfaction essentielle. Et puis, bien entendu, j'ai simplement voulu réagir contre ce que faisaient les autres. »

Le Grand Verre a plusieurs titres et « les titres selon Duchamp ne sont pas les tableaux et vice versa, il s'agit d'une action réciproque. Les titres ajoutent une nouvelle dimension, ils fonctionnent comme des couleurs nouvelles ou ajoutées ou, mieux encore, on peut les comparer à un vernis à travers lequel l'image apparaît amplifiée. » Le titre chez Duchamp n'explique pas l'œuvre, il renvoie ailleurs. On pourrait même dire qu'il la complique.

Les autres titres sont :

- « *la mariée mise à nu par ses célibataires même* », titre qui renvoie à l'intrigue, au scénario.
- « *Machine agricole* » évoquant le mariage mythique du ciel et de la terre, le labourage est associé aux semaines et à l'acte sexuel.
- « *Monde en jaune* », allusion possible à la dimension alchimique et ésotérique de l'œuvre.

Le support est donc une plaque de verre et Duchamp explique ce choix : « J'ai utilisé le verre transparent pour éviter de placer cette œuvre dans un monde matériel. Je voulais qu'elle s'envole complètement, qu'elle échappe à toutes les conventions. J'ai renoncé à quelque chose pour entrer dans un nouveau domaine que l'on appellera aujourd'hui ésotérique. »

Dans son atelier à N.Y., le verre reposait à plat sur des tréteaux. Chaque élément a donné lieu à des esquisses nombreuses dont on peut suivre l'origine bien en amont de l'œuvre. Le tracé des formes était minutieusement reporté pour en cerner ensuite les contours par un mince fil de plomb qu'il faisait adhérer en l'enduisant de vernis. La couche de peinture est appliquée au verso et recouverte d'une feuille de plomb, d'une part pour éviter l'oxydation en l'isolant du contact de l'air, d'autre part pour supprimer les effets de transparence du vitrail.

Les brisures du verre accidentelles mais acceptées sont autant de traversées réelles, de failles, de fentes.

Scénario

Pour ce qui est de l'intrigue et du fonctionnement, ils sont incohérents, « inanalysables » par la logique, plus proches de situations de rêves ou de mythe.

Ce qui en complexifie aussi l'approche c'est :

- Son inachèvement, certaines parties conçues par Duchamp figurent à l'état de notes dans la Boîte verte et n'ont pas été reportées
- La boîte verte, Marcel Duchamp, 1934
- Et les multiples noms donnés aux divers éléments par Duchamp, justifiés par cet aour du mot et du calambour qui animait Marcel Duchamp.

Le Grand Verre est constitué de deux parties superposées :

- Le domaine de la mariée dans le panneau supérieur
 - L'appareil célibataire dans le panneau inférieur.
-
- La machine célibataire est conçue dans un domaine à 3 dimensions du fait de l'utilisation de la perspective. Elle est constituée de la Broyeuse, des Célibataires, du Chariot, des Ciseaux et des Tamis.
 - La mariée offre une image plus complexe, plus organique, moins rationnelle.

Les célibataires ont des formes géométriques tracées à la règle. Ils sont en bas, position inférieure, domaine terrestre.

La mariée est constituée de lignes souples, position supérieure, domaine céleste.

La machine célibataire

Elle est constituée :

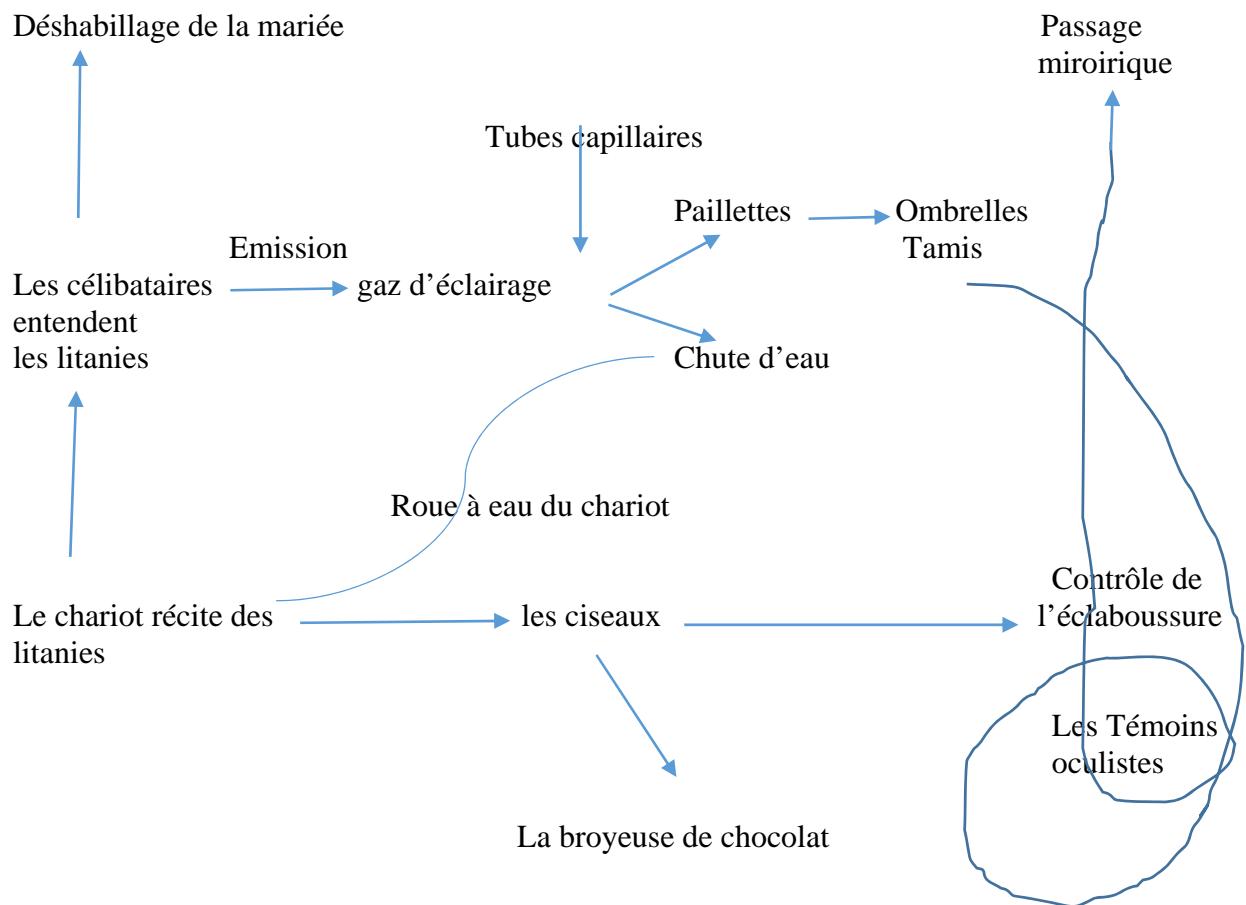
- Des moules mâliques au nombre de 9 : le prêtre, le livreur de grand magasin, le gendarme, le cuirassier, l'agent de la paix, le croque mort, le larbin, le chasseur de café, le chef de gare. Ou encore le cimetière des uniformes et des livrées. Ce sont des moules creux destinés à recevoir le gaz d'éclairage qui prendra leurs formes.
Les formes mâliques par leur couleur théoriquement « lubrique » ont pour fonction de traduire l'érotisme qui est un des grands rouages de la « Machine célibataire ». Leur schématisation et leur pluralité contraste avec la complexité et l'unicité de la mariée.
- Les tubes capillaires : les célibataires sont reliés au 1^{er} tamis par les « tubes capillaires » dont le tracé est né d'une expérience de Duchamp. Celui-ci avait coupé 3 fois 1m de fil blanc utilisé en couture pour stopper les ourlets et laissé tomber par 3 fois ces 3 fils sur une toile rectangulaire bleue. A partir des contours obtenus, il découpa 3 calibres qui servirent au tracé des 3 tubes capillaires », encore appelés, le « réseau de stoppage étalon » ou « les 3 stoppages étalons ».
- Les 3 stoppages étalons, 1913-1914, Duchamp
On note l'importance du hasard dans l'oeuvre de Duchamp et la symbolique des chiffres.
- Les tamis ou parasols ou ombrelles, 1914
- Les tamis dessin préparatoire Duchamp, 1913
« Ce sont sept cornets ou entonnoirs ou cônes, des ombrelles demi-sphériques trouées » écrit Duchamp et qui plus est « encrassées ». Duchamp avait en effet laissé plusieurs mois son grand Verre à plat dans son atelier de New-York, de la poussière s'était accumulée.
- Elevage de poussière, 1920, Duchamp, photo de Man Ray
Plus tard Duchamp a nettoyé le Grand Verre sauf dans la zone des tamis sur laquelle il a fixé la poussière par du vernis.
- La broyeuse de chocolat. Il en existe plusieurs versions. Duchamp se serait inspiré d'un appareil vu dans une chocolaterie rouennaise. Elle est constituée de 3 rouleaux surmontés d'un disque horizontal d'où s'élève verticalement la baïonnette qui soutient plus haut les ciseaux dont nous verrons le rôle plus tard. La position centrale de la Broyeuse en fait un organe important dans la machine célibataire. Sa fonction est décrite par Duchamp ainsi : « *Le chocolat des rouleaux venant on ne sait d'où, se déposerait après broyage en chocolat au lait.* » Il ajoute : « *le mouvement giratoire de la broyeuse s'explique par l'adage de spontanéité* » et que « *le célibataire broie son chocolat lui-même.* ».
Une des interprétations les plus courantes est qu'il faille voir dans cet appareil la représentation mécanique du sexe masculin et dans le broyage du chocolat, la sécrétion du sperme.
La baïonnette serait un phallus tendu vers la mariée mais n'atteignant qu'aux ciseaux incitant le célibataire à « broyer son chocolat lui-même ».
- La glissière contenant un moulin à eaux en métaux voisins, autrement appelé Le chariot ou Le traineau.

- La glissière contenant un moulin à eaux en métaux voisins, 1913-1915, huile et verre semi circulaire, plomb, 147x79cm.
Le moulin à eau actionné par une chute d'eau devrait en récitant des litanies aller de B en A et de A en B à une allure de soubresaut. Il contrôle l'action des ciseaux.
- Les témoins oculistes
Constitués de 4 cercles superposés réalisés par la technique du grattage d'argenture : le verre est partiellement recouvert de mercure et gratté pour ne conserver que les tracés.
- A regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presqu'une heure, 1918, MOMA, N.Y.

Fonctionnement des célibataires

- Diagramme Jean Suquet (*Miroir de la Mariée*, éd° Flammarion)
Voyage du gaz d'éclairage émanant des célibataires et langage de la Mariée en réponse.
- Diagramme du Grand Verre à partir des notes de Duchamp, Richard Hamilton, 1960

Il se confond avec le cheminement du gaz d'éclairage. L'élément mâlique ou gaz d'éclairage gonfle les neufs moules et s'échappe d'eux par un trou à leur sommet qui débouche sur les tubes capillaires. Passant par les tubes le gaz est congelé et divisé en paillettes et conduit jusqu'à l'ouverture du 1^{er} tamis. Dans les tamis le gaz se condense, devient liquide et tombe en éclaboussant. Les éclaboussures sont canalisées en un flot vers les témoins oculistes. Les ciseaux contrôlent l'élan des éclaboussures à la sortie des témoins oculistes. Ils freinent et censurent de la même manière que la Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins dont la fonction est ambiguë : les litanies qui s'en échappent (vie lente. Cercle vicieux. Onanisme. Horizontal. Aller – retour sur le butoir etc...) et le va et vient provoquent l'excitation mais « la chute d'eau » joue le rôle de refroidisseur entre « le moteur désir » et la mariée ce qui explique que le célibataire reste célibataire. Après le franchissement des ciseaux, c'est l'image réfléchie de ces gouttes qui traverse le vêtement de la mariée. Le passage est **miroirique**. L'énergie cinétique se transforme en énergie lumineuse, la relation physique entre célibataires et mariée se transforme en relation mentale transcendée.



La mariée

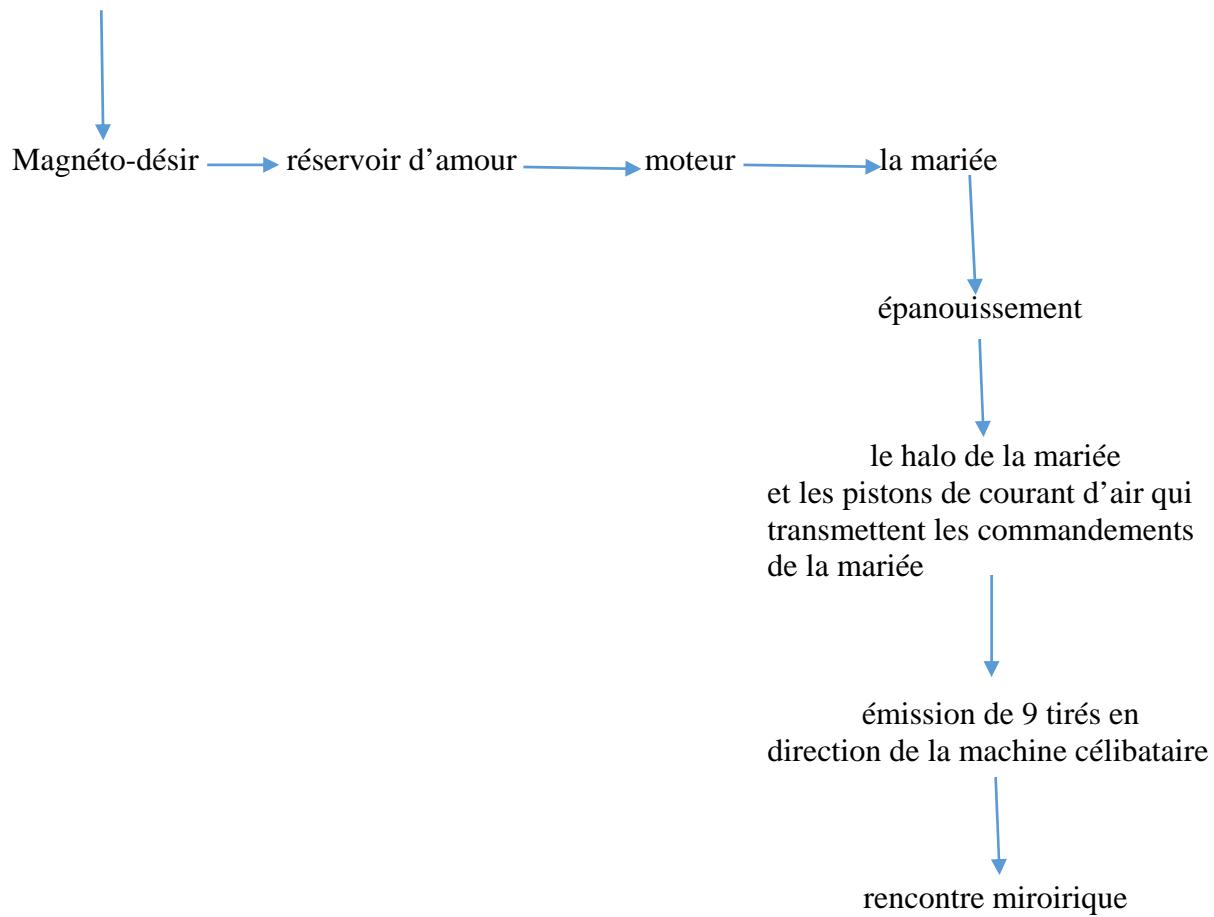
« *La mariée est une espèce d'invention de mariée qui m'appartient, un nouvel être humain, à moitié robot, à moitié à 4 dimensions* » dit Duchamp.

Duchamp s'est inspiré d'un roman de Science-fiction paru en 1912, écrit par Gaston de Pawlowski et intitulé « Voyage au pays de la 4^{ème} dimension » pour faire l'observation simple suivante. Un objet à 3 dimensions projette une ombre qui n'en compte que 2, donc un objet à 3 dimensions devrait être à son tour l'ombre d'autre chose qui en comporte 4. La mariée serait en quelque sorte la projection lunaire d'une forme invisible.

Le déshabillage de la mariée est provoqué par la traversée miroirique de l'expression des célibataires. Il a deux effets sur la mariée :

- L'activation du moteur désir de la mariée et la sécrétion d'essence d'amour
- L'épanouissement de la mariée qui se traduit par une auréole qui jaillit de sa tête : une sorte de voie lactée couleur chair

Le déshabillage



Quelques remarques :

- La séparation entre mariée et machine célibataire serait de l'ordre du miroir (rencontre miroirique de l'éclaboussure, renvoi miroirique)
- Les termes d'« image miroirique » et « renvoi miroirique » laissent supposer que la rencontre n'est pas effective et l'union non consommée. La relation reste dans le domaine de l'image (miroir), de l'illusion.
 - Impuissance
 - Onanisme
 - Narcissisme
- Dans les nombreuses interprétations il y a celle de la 4^{ème} dimension. En 1911 Gaston de Pawlowski, écrivain, critique littéraire et reporter sportif publie un livre de science-fiction : « Voyage au pays de la 4^{ème} dimension » (et pas au Pays des merveilles). Selon Jean Clair, le livre a, dès 1912, influencé Marcel Duchamp pour son œuvre *Le Grand Verre*^{27,28}. Duchamp évoque cet épisode dans les entretiens avec Pierre Cabanne²⁹ : « J'avais à ce moment-là essayé de lire des choses de ce Povolowski [sic] qui expliquait les mesures, les lignes droites, les courbes, etc. Cela travaillait dans ma tête quand je travaillais bien que je n'aie presque pas mis de calculs dans *le Grand*

Verre. Simplement, j'ai pensé à l'idée d'une projection, d'une quatrième dimension invisible puisqu'on ne peut pas la voir avec ses yeux... »

La mariée serait la projection en 3 dimensions d'une réalité à 4 dimensions (l'équivalent de l'ombre à deux dimensions pour une réalité à 3 dimensions).

- Il y a aussi l'interprétation de la Transfiguration. Le Grand Verre serait une moderne assomption de la Vierge. Interprétation de Harriet et Sidney Janis.
La mariée c'est Marie
Les 3 pistons dans les nuages la Sainte trinité
La voie lactée c'est l'auréole de Marie
Le chariot c'est le tombeau vide de la Vierge après l'Assomption d'où les litanies
Les célibataires deviennent les Céli-batteurs (celi battori), batteurs célestes, les anges.
Les témoins oculistes, 4 cercles, 4 auréoles, 4 évangélistes.
Les 9 moules + 3 témoins font 12 apôtres etc...
« La Mariée mise à nu par ses célibataires même » devenait : « La vierge Marie transportée dans les nues par ses batteurs célestes, MEM »
- André Breton en donne l'interprétation suivante :
« Nous nous trouvons en présence d'une interprétation mécaniste, cynique du phénomène amoureux : le passage de la femme de l'état de virginité à celui de non virginité pris pour thème d'une spéculation foncièrement asentimentale – on dirait d'un être extra humain s'appliquant à se figurer cette sorte d'opération. »
- Pour Robert Lebel, Pontus Hulten et Ulf Linde, le Grand Verre est la représentation du grand œuvre alchimique c'est-à-dire la production de l'or par le mariage philosophique d'un élément mâle sec, le soufre et d'un élément femelle et volatil, le mercure, représenté par un roi vêtu de rouge et une reine vêtue de blanc.
- Illustration tirée du manuscrit du philosophe Solidonius reproduite dans L'alchimie de Canseliet
- La mariée mise à nu par les célibataires, juillet-août 1912 (Munich), crayon et lavis sur papier, 23,8 x 32,1cm

Donc les échecs aussi qui nous ramènent à Alice De L'autre côté du miroir

Au-delà de l'univers très particulier que construit Duchamp qui puise à des sources diverses, artistiques, littéraires, alchimiques, religieuses etc. Il y a dans cette œuvre majeure de Duchamp la question de l'initiation dont le déclenchement est le déshabillage de la mariée (mise à nu).

Les initiateurs étant les neuf moules mâlic. La finalité c'est l'épanouissement de la mariée. Le passage de l'état de jeune fille à celui de femme.

Conclusion

Les deux œuvres de Lewis Carroll et de Duchamp sont fondées sur quatre principes et deux paradoxes.

Les principes :

- La question du reflet et de l'inversion
- Le mouvement : de haut en bas pour Alice qui tombe dans le terrier du lapin ; de bas en haut dans le Grand Verre. La transformation : passage d'un état à un autre. De jeune fille à l'état de mariée chez Duchamp ; de l'enfance à l'adolescence chez Carroll, mais aussi de l'état de veille à celui du rêve. Avec des étapes et épreuves à franchir dans le processus d'initiation.
- L'importance des échecs et de l'Alchimie comme élément structurant l'œuvre que ce soit dans l'élaboration du Grand Verre que dans De l'autre côté du miroir ?
- Les jeux de mots importants dans l'œuvre de Duchamp comme de Lewis Carroll.

Les paradoxes :

- a) Chez Lewis Carroll il y a un miroir que l'on traverse alors qu'habituellement le miroir renvoie et s'oppose à la traversée.
Chez Duchamp il y a un verre qui résiste à la traversée (impuissance) et fonctionne miroiriquement (comme un miroir)
- b) D'autre part il y a initiation chez Alice car elle pénètre dans le jardin (dans Alice au pays des merveilles) et elle devient Reine dans de l'autre côté du miroir.
Mais cette initiation est remise en question par le réveil d'Alice. Il y a retour à la réalité, au point de départ. Tout le parcours était rêvé, il s'est effectué dans l'imaginaire.
Les relations entre les célibataires et la mariée sont inabouties. Elles ne sont pas effectives (puisque les célibataires broie leur chocolat eux-mêmes (onanisme) mais « miroiriques » donc il y a impossibilité de la traversée des célibataires du bas vers le haut même s'il y a déshabillage de la mariée. Donc d'une certaine manière impuissance des célibataires. La machinerie du Grand Verre est basée sur un désir insatisfait qui conduit à l'isolement de la mariée et des célibataires.
Mais cet échec permet quand même l'épanouissement de la marée qui renvoie à l'Assomption de la Vierge et à l'Immaculée conception si l'on suit certaines interprétations de l'œuvre.

Pour ouvrir....l'œuvre de Yuko Mori en hommage à Duchamp

- ***Moré Moré [Leaky]: The Falling Water Given #4-6, 2017*** de Yuko Mohri

Sensible à la notion d'accident et de hasard qui interviennent dans La Mariée mise à nu par ses célibataires, même et les ready-made de Marcel Duchamp, Yuko Mohri crée des œuvres qui s'apparentent à des écosystèmes autonomes dont la conception improvisée et aléatoire met en jeu différents phénomènes intangibles, la gravité, le magnétisme ou les variations thermiques. *Moré Moré [Leaky]: The Falling Water Given #4-6* devient ainsi un théâtre d'objets réalisé à partir des réseaux de colmatage des fuites d'eau qui fissurent le métro de Tokyo.

- Photographie réparation fuite d'eau du métro de Tokyo, 2017, Yuko Mohri

L'ensemble de photographies qui l'accompagne a pour sujet les réparations improvisées de fuites d'eau dans le métro japonais, qui ont inspiré l'installation.

