



HAL
open science

Marcel Duchamp et Jacques Lacan Réception de Hermann Rorschach en France (1934)

Fabrice Flahutez

► **To cite this version:**

Fabrice Flahutez. Marcel Duchamp et Jacques Lacan Réception de Hermann Rorschach en France (1934). Frédérique Toudoire-Surlapierre et Nicolas Surlapierre. *Hypnos. Esthétique, littérature et inconscients en Europe (1900-1968)*, L'improviste, pp.255-263, 2009, 978-2-913764-42-2. hal-01627741

HAL Id: hal-01627741

<https://hal.science/hal-01627741>

Submitted on 2 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Hypnos

Études réunies et présentées par
Frédérique Toudoire-Surlapierre
et Nicolas Surlapierre



Hypnos

Esthétique, littérature et inconscients
en Europe (1900-1968)

Études réunies et présentées
par Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE
et Nicolas SURLAPIERRE

Postface de Savine FAUPIN et Christophe BOULANGER

Éditions *L'improviste*

CE VOLUME A BÉNÉFICIÉ DU SOUTIEN
DU CENTRE DE RECHERCHES ILLE (INSTITUT DES
LANGUES ET LITTÉRATURES EUROPÉENNES,
UNIVERSITÉ DE HAUTE-ALSACE)
ET DU MUSÉE D'ART MODERNE DE LILLE MÉTROPOLÉ

© 2009 Éditions *L'improviste*

ISBN 978-2-913764-42-2



Fig. 1: Marcel Duchamp, Couverture de Minotaure, n° 6, Paris Éditions Albert Skira et E. Tériade, 5 décembre 1934.

Marcel Duchamp et Jacques Lacan
Réception de Hermann Rorschach en France (1934)

À la fin de l'année 1934, Marcel Duchamp réalise la couverture du numéro 6¹ de la célèbre revue *Minotaure* et joint discrètement un dessin à l'encre² pour orner la quatrième de couverture. Il s'agit d'une tête d'animal à cornes, ou d'un diable d'une facture classique. Ce dessin n'est pas le seul qui nous soit parvenu puisqu'il en existe un autre, très proche formellement. La technique utilisée par Marcel Duchamp est celle de la tache d'encre de chine étalée sur la feuille par le pliage du support sur lui-même favorisant ainsi une symétrie axiale. La disposition binaire des motifs est courante chez Duchamp car elle permet de placer des éléments dans un rapport dialectique qu'il nomme l'inframince, un entre-deux permanent. La symétrie axiale est donc un dispositif au sens où elle ordonne de part et d'autre la composition. Pour revenir aux dessins, des deux côtés de la pliure centrale se déploient des formes aux contours ciselés par l'encre, qui a diffusé dans le papier par capillarité. Marcel Duchamp prend ensuite un pinceau pour en affiner certain trait et pour ajouter deux cornes à la tête. L'encre a été préalablement disposée à gauche de la feuille qui est ensuite pliée en deux. Elle est absorbée par les deux parties, mais la partie droite reçoit moins de pigment puisqu'il s'agit d'une application par contact. Les cornes sont ajoutées suivant le même principe mais en dernier, afin que l'artiste contrôle au mieux l'effet de

-
- 1 *Minotaure*, Paris, Série 2, n° 6, 5 décembre 1934 (éditeurs Albert Skira et E. Tériade). Pour les œuvres graphiques analysées ici on se reportera au site internet : <http://sites.google.com/site/imageshypnos/>
 - 2 Marcel Duchamp, *Sans titre*, dessin à l'encre de Chine sur papier, 31,7 x 24,5 cm, 1934, coll. part. Il existe en fait deux dessins comme le catalogue raisonné Marcel Duchamp en fait état (l'autre mesure 14,5 x 24,5 cm). Ils sont conservés dans des collections particulières. Voir Arturo Schwarz, *The complete works of Marcel Duchamp*, revised and expanded paperback edition, New York, Delano Greenidge Editions, 2000, n° 443 a et b. Ces deux dessins ont été exposés dans « Une image peut en cacher une autre », commissariat Jean-Hubert Martin, Galerie nationale du Grand Palais, Paris, 8 avril au 6 juillet 2009. Nous remercions Jean-Hubert Martin, Yiannis Toumazis et Jacqueline Matisse-Monnier pour les informations transmises concernant ces deux dessins.

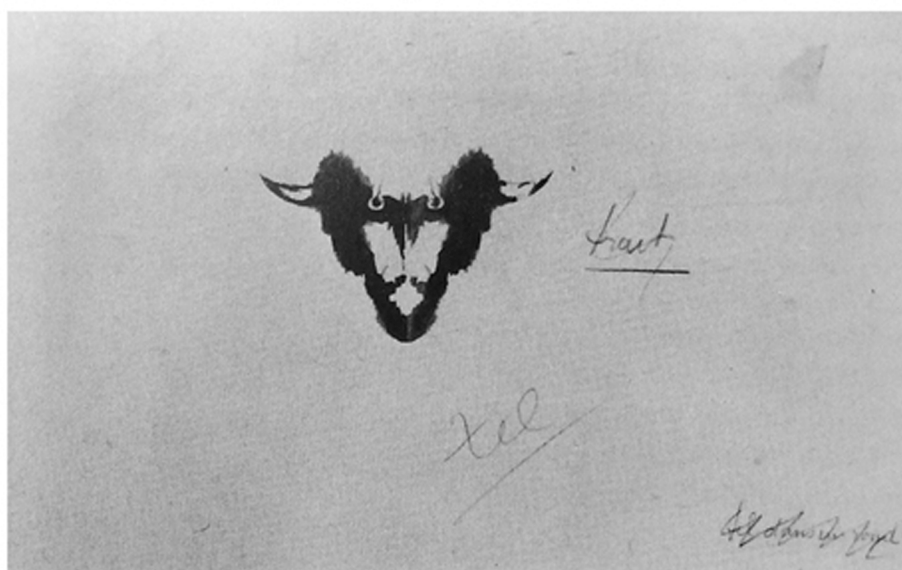


Fig.2 : Marcel Duchamp, sans titre, dessin à l'encre de Chine sur papier, 31,7 x 24,5 cm, 1934, coll. part et Fig.3 Marcel Duchamp, sans titre, dessin à l'encre de Chine sur papier, 14,5 x 24,5 cm, coll. part.

symétrie, raison pour laquelle nous voyons que la corne de droite a des lacunes de matière picturale, le pinceau de Marcel Duchamp doit aller vite et sa dernière touche a épuisé le reste d'encre. La quantité d'encre étant moindre sur la feuille, le papier report après pliure recevra moins d'encre à son tour, ce qui explique la discontinuité du trait de la corne de droite. C'est ainsi qu'on peut identifier catégoriquement la technique proprement dite, et écarter l'idée d'une composition continue. Ce dernier dessin n'a jamais fait l'objet d'une étude précise, alors qu'il est une sorte de concrétisation des recherches de l'artiste à cette époque, prenant en compte le rôle de l'observateur, et théorisant l'ambiguïté des images et de leurs contenus. La technique utilisée n'est pas vraiment nouvelle bien qu'il soit particulièrement difficile de lui donner un nom en 1934 et de la localiser historiquement en raison d'une absence de taxinomie³. De nos jours, les taches à symétrie axiale renvoient au test dit du Rorschach, du nom de son inventeur en 1921. Cependant, pour faire un état des lieux de l'importance que prennent les taches de Rorschach à cette époque, il faut en revenir à la correspondance des artistes et aux textes des Surréalistes notamment. Force est de constater alors que la fortune critique de ces formes à symétrie axiale ne se répand qu'après 1947, date de la quatrième édition en français du livre du savant suisse intitulé *Psychodiagnostic*.

André Breton évoque toutefois les taches symétriques en 1936 dans *Minotaure* n° 8 (deux ans après les dessins de Marcel Duchamp), pour justifier la technique de la décalcomanie qui ne donne jamais de symétrie axiale, puisqu'il s'agit d'une image obtenue par écrasement de la matière picturale entre deux supports plans distincts que l'on sépare ensuite. Par ailleurs, cette justification de la décalcomanie passe par la référence aux aquarelles de Victor Hugo, mais ne lui donne pas encore d'ancrage théorique.

Ce n'est pas d'hier que les enfants cherchent, par le pliage de feuilles fraîchement tachées d'encre, à se procurer l'illusion de certaines existences, de certaines instances animales ou végétales, écrit André Breton, mais la technique élémentaire qu'on peut attendre

3 Nous remercions Thierry Dufrene pour les informations concernant la bibliographie allemande sur le sujet. Voir Dario Gamboni, *Potential Images, ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Londres, Reaktion Books, 2002.

d'eux est loin d'épuiser les ressources d'un tel procédé. En particulier l'usage d'encre non diluée exclut toute surprise touchant la « matière » et ne permet de compter que sur un dessin de contour ; de plus, la répétition de formes symétriques par rapport à un axe engendre la monotonie. Certains lavis de Victor Hugo, poursuit Breton, paraissent témoigner de recherches systématiques dans le sens qui nous intéresse : des données mécaniques tout involontaires qui y président est manifestement attendue une puissance de suggestion sans égale. Mais ce ne sont encore le plus souvent qu'ombres chinoises et fantômes de nuées.⁴

André Breton montre un relatif intérêt pour les images symétriques, mais ce n'est vraiment qu'en 1953, alors qu'il écrit un texte sur Toyen, qu'apparaît, dans les écrits du poète surréaliste, le nom même de celui qui inventât la technique du test de Rorschach⁵. La mise en avant du Rorschach se fait alors l'écho d'une valeur internationale et universelle car elle prétend montrer qu'indépendamment de la nationalité du regardeur, les contenus sont comparables en l'état et que les différences sont à observer d'un point de vue plus psychologique.

Si la critique d'art remplissait le minimum de ses devoirs, au moins ceux que peut lui assigner la psychologie expérimentale d'aujourd'hui, elle aurait à cœur d'étudier comparativement pour une même époque et très spécialement pour la nôtre, ce qui tend à s'exprimer de propre, de spécifique dans l'art (d'invention) de chaque pays. « Des études comparatives portant sur le type de résonance intime de peuples différents devraient également comprendre des comparaisons de leurs talents »⁶. Assurément on ne

4 André Breton, « Óscar Domínguez. D'une décalcomanie sans objet préconçu (Décalcomanie du désir) », in *Minotaure* n° 8, juin 1936, reproduit dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 502-504.

5 La troisième fois que le nom de Rorschach (1884-1922) est évoqué par Breton c'est dans *L'Art magique* en 1957. André Breton, « Les temps modernes : crise de la magie », in *L'Art magique*, Paris, Formes et reflets, Club français de l'art, 1957, reproduit dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 246-247. « Que cet homme [Victor Hugo] ait vu [...] dans l'encre utilisée par le pinceau comme par la plume, le moyen de fixer des « vertiges » et d'interroger son propre subconscient » prélude ainsi au psychodiagnostic de Rorschach.

6 André Breton cite Hermann Rorschach, *Psychodiagnostic*, traduit de l'allemand et augmenté d'une introduction critique et d'un index par le Dr. André Ombredane et

saurait rien attendre de tel du chauvinisme artistique qui sévit en France comme nulle part et propulse à qui mieux mieux des valeurs ultra-surfaites comme celles de Rouault, d'Utrillo ou de Léger.⁷

Dans un texte sur l'art gaulois en 1954, Breton renchérit en citant à nouveau le savant suisse, mais afin de montrer cette fois-ci combien l'abstraction relève d'une nécessité intérieure proche d'un Kandinsky plutôt que d'une spéculation ourdie par les tenants de l'art informel et par les débats de l'époque :

On l'a vu [...] quand Charles Estienne [...] a parlé de « tachisme » en vue d'établir une discrimination provisoire. [...] Ceux qui protestaient, qui invectivaient, n'avaient, naturellement, aucune connaissance de la *Gestalttheorie*⁸, non plus que du *Psychodiagnostic* de Rorschach, c'est-à-dire ignoraient que, d'une manière générale, l'esprit – normal ou anormal – ne se fait pas faute d'interpréter librement toute forme fortuite (ou systématiquement non-figurative) et ceci le plus souvent dans un sens naturaliste, à résonance toujours symbolique (c'est ainsi que dans l'œuvre de Mondrian on a pu voir une succession de champs de tulipes à vol d'oiseau).⁹

Si l'aventure du Rorschach trouve un écho dans les débats d'après guerre, et notamment chez Breton, ni la presse internationale ni les textes d'avant 1935 n'en font toutefois état¹⁰, alors que la prise en considération par Marcel Duchamp de cette technique dès l'année

Mme Augustine Landau, Paris, PUF, 1947, p. 117-118. André Breton possédait les planches et l'édition de 1947 comme en témoigne la vente André Breton de 2003, lot 1343).

7 André Breton, « Toyen », in *Le Surréalisme et la peinture* [1953], Paris, Gallimard, 1965, reproduit dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 603 et p. 608.

8 André Breton se penche à nouveau sur la *Gestalttheorie* pendant l'exil américain. Voir lettre d'André Breton à Benjamin Péret datée du 4 janvier 1942 (New York vers Mexique), Bibliothèque Littéraire Jacques-Doucet, Paris, BRT.C. 254.

9 André Breton, « Triomphe de l'art gaulois », in *Le Surréalisme et la peinture* [1953], *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 742.

10 Avant 1935, il n'y a pas d'occurrence concernant Hermann Rorschach dans *Le Figaro*, *Le Temps*, *La Croix*, *L'Humanité*, *La Presse*, *Le Journal des débats politiques et littéraires*, *Le Gaulois*, *Le Petit Parisien*. Il y a bien un article qui évoque le *psychodiagnostik* de Rorschach dans *The New York Times* de septembre 1927 (Herman G. Scheffauer [Berlin], « Germans Study "Inner Life"; Stuttgart has society to use discoveries in psychology », *The New York Times*, 11 septembre 1927) mais Marcel Duchamp n'est plus à New York depuis la fin du mois de février 1927 (voir note 15 et p. 293 du Marcadé).



Fig.4 : Planches de Hermann Rorschach, Psychodiagnostik; methodik und ergebnisse eines wahrnehmungsdiagnostischen experiments (deutenlassen von zufallsformen), Bern und Leipzig, Ernst Bircher, 1921.

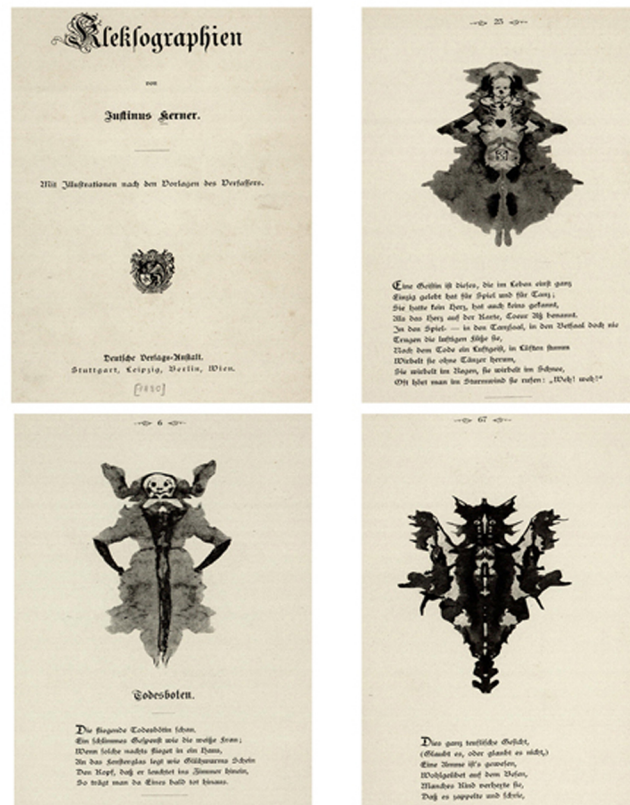


Fig.5 : Planches de Justinus Kerner, Kleksographien, mit Illustrationen nach den Vorlagen des Verfassers, Stuttgart, DVA, 1890.

1934 est un essentielle à notre propos. La parution du texte de Rorschach en 1921 à mille deux cents exemplaires seulement¹¹, dont beaucoup souffraient d'une mauvaise impression des planches compromettant la tenue du test lui-même, n'a pas la fortune critique escomptée et il faut attendre, au mieux, la seconde édition une dizaine d'années plus tard¹² pour que se cristallise un intérêt, relatif mais durable, pour la psychologie projective. Quelques hypothèses se profilent concernant les pistes permettant de déceler les sources dans lesquelles puise Marcel Duchamp¹³.

L'inventaire est simple et révèle en même temps la filiation intellectuelle par laquelle le *Psychodiagnostik* de Rorschach va être introduit en France. Soit Marcel Duchamp a eu accès à la seconde édition du *Psychodiagnostik* en langue allemande (1932), soit par le texte de Beck¹⁴ qui paraît à New York dans *Archives of Psychology* en 1932. Cette seconde source est toutefois peu probable car Marcel Duchamp ne s'embarque pour les États-Unis qu'en octobre 1933¹⁵ pour organiser

-
- 11 Hermann Rorschach, *Psychodiagnostik. Methodik und Ergebnisse eines wahrnehmungsdiagnostischen Experiments Deutenlassen von Zufallsformen*, Bern und Leipzig, Ernst Bircher, 1921 et Berlin und Leipzig, 1921. Nous remercions Rita Signer de Leiterin Archiv und Sammlung Hermann Rorschach de l'Universitätsbibliothek de Berne pour les informations relatives au contrat passé entre Hermann Rorschach et l'éditeur.
 - 12 *Ibid.*, *Mit den zugehörigen Tests bestehend aus 10 teils mehrfarbigen Tafeln*, 2. Aufl. / Hrg. von Dr. W[alter] Morgenthaler, Bern und Berlin, Hans Huber, 1932. (seconde édition revue).
 - 13 Peu nombreuses, elles méritent d'être citées pour montrer combien Duchamp s'intéresse de près à une actualité scientifique pointue et combien les interactions entre les champs de la pensée sont fécondes chez les artistes. Nous ne retenons pas la thèse d'Albert Furrer, *Der Auffassungsvorgang beim Rorschach'schen psychodiagnostischen Versuch*. Diss. Phil. I. Univ. Zürich, Zürich, Buchdr. zur Alten Universität, 1930, comme source, du fait de sa confidentialité ni pour les mêmes raisons l'article d'Oscar Pfister, *Ergebnisse des Rorschach'schen Versuches bei Oligophrenen*. Diss. Med. Univ. Zürich... von Oskar Pf... IV + 26 S. 8, Berlin, W. de Gruyter & Co., 1925. La dernière source qui aurait pu être prise en compte est « La psychanalyse des névroses et le psychodiagnostic par Rorschach », in *Archives internationales de neurologie : revue mensuelle des maladies nerveuses et mentales*, série 25, vol. 1, Paris, O. Berthier, 1933, p. 31, mais son isolement dans la sphère médicale rend peu probable sa prise en compte par Marcel Duchamp.
 - 14 Samuel J. Beck, « The Rorschach test as applied to a feeble-minded group », *Archives of Psychology*, n° 136, New York, Columbia University, 1932. De même, la thèse de Madame N. Schapiro-Pollack intitulée *Contribution à l'étude psychologique de la puberté à l'aide du test de Rorschach* soutenue publiquement à l'université de Paris, n'est publiée qu'en 1935 (Université de Paris. Faculté des lettres. thèse pour le doctorat de l'Université, Paris, Société nouvelle d'imprimerie et d'édition) soit postérieurement au n° 6 de la revue *Minotaure* et ne peut être prise en compte comme source probable.
 - 15 Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp : la vie à crédit*, Paris, Flammarion, 2007, p. 324 : « Le 25 oct 1933 il s'embarque pour New York à bord de l'Île-de-France. Cela fait près

l'exposition Brancusi et *Archives of Psychology* est une revue relativement confidentielle. La dernière hypothèse, et la plus vraisemblable, est la lecture d'un article de Marcel Monnier qui paraît dans la revue *l'Encéphale* en mars-avril 1934¹⁶. Cette revue de psychiatrie clinique biologique et thérapeutique, qui paraît depuis 1906, compte parmi ses collaborateurs le docteur Jacques Lacan depuis 1928. En outre, le médecin psychiatre et psychanalyste est collaborateur de la revue *Minotaure*¹⁷ et fait l'objet de commentaires de la part de René Crevel dans la revue *Le Surréalisme au service de la révolution*¹⁸ ce qui le situe dans le cercle des Surréalistes à cette époque. En octobre 1933, Lacan fait le compte rendu de la 84^e assemblée de la Société suisse de psychiatrie tenue à Nyon-Prangins, entre Genève et Lausanne, pour la revue *L'Encéphale*¹⁹. C'est dans cette revue qu'est publié le fameux texte de Marcel Monnier intitulé *Le Test psychologique de Rorschach* où sont expliquées en détail ses modalités de fonctionnement et ses implications thérapeutiques. Marcel Duchamp a donc probablement été instruit des travaux de Rorschach à ce moment-là, et, au-delà d'une technique qu'on pourrait retrouver, ici ou là, chez d'autres artistes à des époques antérieures, les taches du savant suisse constituent un point nodal dans le travail plastique de l'artiste²⁰. En

de sept ans que Marcel n'est pas revenu aux États-Unis ». Nous remercions Camille Morando pour les informations biographiques concernant les voyages de Duchamp.

- 16 Marcel Monnier (1907-1996), « Le Test psychologique de Rorschach », *L'Encéphale*, Paris, G. Doin, XXIX, n° 3 et 4, mars-avril 1934, p. 189-201 et p. 247-270 (Planche, Clinique psychiatrique de l'Université de Zurich).
- 17 Jacques Lacan soutient sa thèse fin 1932 (*De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* [1932], Paris, E. Le François, coll. « Points / Seuil », 1975), il publie deux textes dans la revue *Minotaure* : « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience », in *Minotaure* n° 1, 1933, p. 68-69 et « Motifs du crime paranoïaque », *Minotaure* n° 3-4, décembre 1933, p. 25-28. Lacan est le traducteur de Freud dans des revues de psychanalyse. Voir Sigmund Freud, « De quelques mécanismes névrotiques dans la jalousie, la paranoïa et l'homosexualité », *Revue de psychanalyse*, t. V, n° 3, 1932, p. 391-401. Pour les rapports avec Minkowsky : Marie-Andrée Charbonneau, *Science et métaphore, enquête philosophique sur la pensée du premier Lacan (1926-1953)*, Laval, Presses de l'Université de Laval, 1997, p. 99-100.
- 18 René Crevel, « Notes en vue d'une psycho-dialectique », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 5, mai 1933, p. 50-51.
- 19 Jacques Lacan, « Compte rendu par Jacques Lacan de la 84^e Assemblée de la Société Suisse de Psychiatrie à Nyon-Prangins les 7-8 octobre 1933 », *L'Encéphale*, n° 8, 1933, p. 686-695.
- 20 Les considérations de Léonard de Vinci étaient connues des Surréalistes, ainsi que l'ouvrage de Justinus Kerner, *Klecksographien, mit Illustrationen nach den Vorlagen des Verfassers*, Stuttgart, DVA, 1890 qui à partir de taches le plus souvent à symétrie axiale, donnait à son auteur un puissant stimulant pour écrire des poèmes inspirés.

effet, son intérêt pour le *psychodiagnostic* réside dans le fait qu'il s'agit d'une psychologie projective, une sorte de psychogramme où le regardeur est un acteur de contenu. Les taches suscitent un « mirage verbal »²¹ selon l'artiste lui-même dans ses notes au sujet du *Grand Verre*. Dans *Psychodiagnostik*, on apprend entre autres que le contenu des interprétations est décisif pour connaître la personnalité du regardeur. Ainsi, « les sujets intelligents (cultivés ou non), les fantaisistes, les rêveurs, les artistes peu soucieux de réalité, les schizophrènes à pensée dissociée »²² seront peu enclins à interpréter les figures du Rorschach comme animal, chauve-souris, papillons à la différence des sujets stéréotypisants, déprimés, mélancoliques, schizophrènes à démence simple, ou apathiques. De même, plus on avance dans l'âge et plus on y voit la figure animale. La fréquence d'une présence animale dans le déclaratif aurait même conduit Rorschach à la considérer « comme un indice du degré de stéréotypie de la pensée »²³. Les deux dessins de Marcel Duchamp à mi-chemin entre automatisme, test de Rorschach, masque et tache²⁴, interrogent à la fois la psychanalyse et l'esthétique, dans ce qu'elles ont de projectif rejoignant la désormais célèbre phrase de Duchamp « ce sont les regardeurs qui font les tableaux ». Les dessins sont donc des taches à symétrie axiale, mais pour que l'observateur soit contraint d'y voir ce que l'artiste veut bien y faire voir, est nécessaire l'adjonction de deux motifs latéraux qui figurent les cornes de la bête. La tache devient tête de bête, et l'observateur tire son fil d'Ariane pour construire son minotaure visuel.

Somme toute, l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création, car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif.²⁵

21 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, suivi de notes, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul Matisse*, Paris, Flammarion, 2008, p. 299 (note 70).

22 Marcel Monnier, « Le Test psychologique de Rorschach », *L'Encéphale*, *op. cit.*, p. 200.

23 *Idem*.

24 Voir Jean Starobinski, « Des taches et des masques », *Critique*, n°135-136, Paris, août-septembre 1958, p. 792-804.

25 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, suivi de notes, op. cit.*, p. 181.

Ce qui plait à l'artiste c'est la possibilité de créer une esthétique hypnotique qui pousse l'imagination à percevoir²⁶ des choses indépendamment de ce qui est proposé, une esthétique qui produit des images plurielles. C'est ce que l'on pourrait nommer ici un ready-made aidé dans la mesure où la tache est *a priori* un non-choix qui, par la pliure, devient une proposition plastique qui sera ensuite modifiée par l'ajout d'un détail²⁷. Le choix d'intervenir sur la tache, même de façon presque imperceptible, forme ce que Dario Gamboni appelle une « image potentielle » qui ne peut plus laisser le lecteur indifférent, mais l'entraîne dans le délire d'imagination. On retrouve dans les images doubles, et en particulier chez Dalí, cette même propension à donner à l'image une structure bipolaire ou tripolaire, mais seule l'image à symétrie axiale laisse l'observateur s'échapper vers une infinité d'interprétations et ne le laisse pas prisonnier des seules propositions de l'image double qui fonctionne sur un mode préalablement déterminé par l'artiste – une image double aura deux possibles, une image triple aura trois possibles²⁸. Les dessins de Duchamp sont des taches dont l'infinité des possibles aura été « contraintes par les cornes » pour ne donner que quelques options de type animal-diable. En outre, Marcel Duchamp fait basculer la dualité du Minotaure mythologique en insistant sur le rôle du regardeur qui devient le troisième élément d'un système artiste-cœuvre-regardeur²⁹.

Le *Minotaure* de Duchamp est une image qui implique que « l'artiste se restreigne lui-même au rôle d'observateur et que l'objet s'accomplisse dans son enjeu esthétique si le regardeur adopte une posture critique et accepte le choix qui vient d'être fait par l'artiste »³⁰. Ensuite, l'image selon Marcel Duchamp n'aura aucune résonance avec l'idée de pays ou de nation, mais incarnera des valeurs internationales et

26 Entre perception, psychologie de la perception et imagination voir les développements de Dario Gamboni, *Potential Images, op. cit.*, p. 13-20 et p. 183-200.

27 Marcel Duchamp écrit explicitement : « Quelquefois j'ajoutais un détail graphique de présentation : j'appelais cela pour satisfaire mon penchant pour les allitérations, « ready-made aidé » (*ready-made aided*) », *Duchamp du signe, suivi de notes, op.cit.* p. 182.

28 Nous remercions Georges Sebbag pour ses remarques : les images plurielles prennent deux trajectoires distinctes : celle proposée par Dalí et celle proposée par Duchamp.

29 Se reporter à l'article de Loránd Hegyi, « Mélancolie, fluctuance, marginalité et privation de l'utopie », in *Hypnos. Images et inconscients en Europe (1900-1949)*, Éditions du Musée d'art moderne Lille Métropole, 2009, p 284-296.

30 Dario Gamboni, *Potential Images, op. cit.*, p. 190 (trad. de l'auteur).

universelles, ce qui corrobore le sens du *Psychodiagnostik*. On comprendra mieux pourquoi Duchamp avait disposé sur les tableaux de la dernière exposition collective qu'il administra en 1961 à New York³¹, une série de petits drapeaux renvoyant au lieu de naissance de chaque artiste pour montrer l'inanité d'une conception artistique assujettie à un contenu nationaliste. Les dessins de Marcel Duchamp pour la revue *Minotaure* sont donc des plus intéressants, car en 1934, ils témoignent non seulement d'une filiation lacanienne, mais ils relèvent également d'une pratique et de conclusions qui nourriront tout son travail artistique : « les images, et avec elle les perceptions, ne sont donc pas de simples enregistrements passifs, mais des actes de l'esprit »³².

Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

31 Édouard Jaguer, « À propos d'un écart absolu de Marcel Duchamp (et de l'exposition internationale du surréalisme de New York, 1960-61) », *Étant donné Marcel Duchamp*, n°5, Paris, 2004, p. 22-47.

32 N. Schapiro-Pollack, *Contribution à l'étude psychologique de la puberté à l'aide du test de Rorschach*, cité par Françoise Minkowska, Gertrude Tshilombo Bombo, *Le Rorschach : à la recherche du monde des formes*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 55.

QUI EST

M edium?

Monsieur Michel TAPIE
4, rue des Morillons
PARIS 15^e

PARIS, le 4 Décembre 1955

Monsieur et abonné,

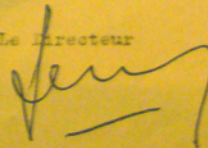
Nous vous accusons réception du mandat que vous avez bien voulu nous faire parvenir, au titre de l'abonnement à MEDIUM. Veuillez trouver ici l'expression de notre gratitude.

Nous saurons, à l'avenir et comme par le passé, vous donner toute satisfaction en le sens qui vous agréera.

A cet effet, vous nous obligeriez en nous faisant le service des ouvrages, articles et notes que vous êtes à même de publier.

Avec, Monsieur et abonné, nos sentiments distingués

Le Directeur



CENTRE D'INFORMATIONS SURREALISTES

12, rue Cassini, Paris 17^e