

Sophie Stévançe

Les opérations musicales mentales de Duchamp. De la "musique en creux"

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Sophie Stévançe, « Les opérations musicales mentales de Duchamp. De la "musique en creux" », *Images Re-vues* [En ligne], 7 | 2009, document 2, mis en ligne le 20 avril 2011, consulté le 03 août 2012. URL : <http://imagesrevues.revues.org/375>

Éditeur :

<http://imagesrevues.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://imagesrevues.revues.org/375>

Document généré automatiquement le 03 août 2012.

Tous droits réservés

Sophie Stévançe

Les opérations musicales mentales de Duchamp. De la "musique en creux"

Introduction

- 1 Une grande majorité du public ignore encore qu'en 1913, Duchamp a composé deux partitions musicales : *Erratum Musical*, pour trois voix, et *La Mariée mise à nu par ses célibataires même./Erratum Musical* pour clavier ou autres instruments nouveaux. Il s'agit, pour Duchamp, de transformer l'appréhension de l'œuvre musicale de sorte qu'elle cesse d'être là pour ses qualités sensibles, flatteuses ou expressives, devenant ainsi le prétexte exemplaire à tout un monde d'idées sur le son qui seront énoncées sous la forme de partitions ou par de simples formules. Avec Duchamp, l'idée de la musique est transformée en profondeur par la fluctuation de ce qui lui semblait pourtant essentiel : son exécution sonore. Si, pour fonctionner en tant que musique, la musique peut, avec Duchamp, ne plus être sonore, quels seraient les éléments constitutifs et le terrain d'étude de ce qui apparaît dorénavant comme étant une « musique conceptuelle » ? L'analyse montre que l'idée de cette autre forme de musique pourrait avoir été motivée par les études de Duchamp faites sur les sens et la mémoire auditive, toutes en rapport avec sa recherche d'une esthétique de l'indifférence, dont les premiers résultats apparaissent avec le ready-made. Les deux *Erratum musical* et les énoncés sur le sonore sont donc à la musique ce que le ready-made est aux arts plastiques : une virtualité musicale mentale, inclusive et machinique qui accueille des éléments disparates par lesquels s'organisent d'autres lignes de compréhension aux conséquences multiples pour l'art contemporain et la musique.

La musique conceptuelle

- 2 Artiste peintre confirmé et plutôt talentueux, Marcel Duchamp connaît également la musique. Plus jeune, il l'a apprise au sein de son environnement familial – intérêt prolongé en fréquentant des musiciens dont certains seront de fidèles amis. Je pense avant tout à Cage, avec qui il jouait aux échecs des heures durant, mais aussi à Varèse, Satie, Gabrielle Buffet-Picabia ou Stravinsky¹. En 1913, l'année qui marque l'invention du ready-made, Duchamp introduit pour la première fois dans la composition musicale le hasard : il cherche alors le moyen de se libérer de l'intentionnalité dans l'acte créateur, de la notion de goût par l'indifférence esthétique, ainsi que de l'idée de l'œuvre d'art unique qu'il soumet à la loi du « définitivement inachevé »², et dont le *Grand Verre* (1915-1923) sera un témoignage éloquent.
- 3 Le texte d'*Erratum Musical* (ci-après mentionné EM1), qui est la définition du verbe « imprimer », doit se « répéter 3 fois par 3 personnes, sur 3 partitions différentes composées de notes tirées au sort dans un chapeau »³. L'idée est, pour Duchamp, de découper des cartes et d'y inscrire, sur chacune d'entre elles, une note de musique ; elles seront ensuite disposées dans un chapeau puis mélangées et sélectionnées au hasard. Une fois tirée au sort, chaque note est reportée sur du papier musique et réintroduite dans le chapeau. Duchamp reproduit ce processus vingt-cinq fois.
- 4 Le système de la seconde version, *La Mariée mise à nu par ses célibataires même./Erratum Musical* (ci-après mentionné EM2), est, quant à lui, autrement plus complexe et détaillé. Le texte accompagnant la partition – pouvant par ailleurs être considéré comme une partition à part entière – mentionne :

Appareil enregistrant automatiquement les périodes musicales fragmentées.

Vase contenant les 85 notes (ou plus ¼ de ton). figures parmi les numéros sur chaque boule.

Ouverture A laissant tomber les boules dans une suite de wagonnets B, C, D, E, F, etc.

Wagonnets B, C, D, E, F, allant à une vitesse variable recevant chacun 1 ou plusieurs boules.

Quand le vase est vide : la période 85 notes en (tant de) wagonnets est inscrite et peut être exécutée par un instrument précis

Un autre vase = une autre période = il résulte de l'équivalence des périodes et de leur comparaison une sorte d'alphabet musical nouveau. permettant des *descriptions modèles*. (à développer.)

Chaque numéro indique une note ; un piano ordinaire contient environ 85 notes ; chaque numéro est le numéro d'ordre en partant de la gauche.

Inachevable ; pour instruments de musique précis (piano mécanique, orgues mécaniques, ou autres instruments nouveaux pour lesquels l'intermédiaire virtuose est supprimé) ; l'ordre de succession est [au gré] interchangeable ; le temps qui sépare chaque chiffre romain sera probablement constant (?) mais il pourra varier d'une exécution à l'autre ; exécution bien inutile d'ailleurs.⁴

- 5 Autrement dit, le manuscrit se compose de deux feuilles de portées musicales et comporte deux parties : la première correspond à la description du système de composition. Duchamp présente une partition verbale, graphique et numérique et intitule ce système « dispositif qui enregistre automatiquement les périodes musicales fragmentées ». Le compositeur indique avec quels instruments la partition doit être jouée (*piano ou orgue électrique ou autres instruments nouveaux pour lesquels l'intermédiaire virtuose est supprimé*). La seconde partie du manuscrit est la mise en application de la première : Duchamp rapporte sur des portées le parcours musical en numéros, en chiffres romains et en lettres. En nombres, de 1 à 85, et *chaque numéro indique une note*, chacune correspondant aux 85 touches d'un piano de l'époque qui sera *accordé au quart de ton*.
- 6 Le plus frappant de ces deux partitions sont les données acoustiques qui se voient reléguées au rang de simples témoignages de l'expérience musicale que Duchamp a faite. Ce qui compte ici est le cheminement plutôt que le résultat, au demeurant *bien inutile* ; il en est de même concernant ses écrits sur le son, que j'envisage comme des énoncés, c'est-à-dire des propositions, des formules, des idées qui ne sont ni vraies ni fausses, ou vraies et fausses à la fois.
- 7 Un énoncé est un ensemble de données portant sur un sujet ; celles-ci sont exprimées oralement ou par écrit sans plus d'explication ou de développement que ce soit. Par ailleurs, un énoncé n'a pas de valeur de vérité : il est considéré pour son contenu et se présente sous la forme d'injonctions, voire de slogans. Or la logique s'occupe des énoncés selon leur modalité (certitude, absurdité, plausibilité) et prend en compte leurs sens laissés délibérément ambivalent.
- 8 5 Les *Notes* de Duchamp seront ici citées telles qu'elles se présentent dans l'ouvrage de 1980.
- 9 Les énoncés de Duchamp sur le sonore sont réunis dans plusieurs de ses ouvrages : *Marcel Duchamp, Notes* (1980 ; ci-après mentionné *Notes*) et *Duchamp du signe* (1994 ; ci-après mentionné *DDS*). En voici quelques extraits⁵ :

Exercices de musique en creux pour sourds

Étant donné un nombre convenu conventionnel de notes de musique n'« entendre » que le groupe de celles qui ne sont pas jouées Convenir d'un groupe déterminé de notes de musique et n'entendre que les notes du groupe qui ne sont pas jouées. (*Notes*, n° 253)

Musique en Creux : d'un (accord) ensemble de 32 notes pax au piano non plus émotion, mais énumération par la pensée froide des 53 autres notes qui manquent. Mettre qq. Explications. (*Notes*, n° 181)

L'accordeur – Faire accorder un piano sur la scène – EEEEEEEEEEEEE ou Faire un cinéma de l'accordeur accordant et synchroniser les accords sur un piano. ou plutôt synchroniser l'accordage d'un piano caché – ou Faire accorder un piano sur la scène dans obscurité. le faire techniquement et éviter toute musicianté. (*Notes*, n° 199)

SCULPTURE MUSICALE

Sons durant et partant de différents points et formant une sculpture sonore qui dure. (*DDS*, p. 47)
 Construire un et plusieurs instruments de musique de précision qui donnent mécaniquement le passage continu d'un ton à un autre pour pouvoir noter sans les entendre des formes sonores modelées (contre le virtuosisme, et la division physique du son rappelant l'inutilité des théories physiques de la couleur). (*DDS*, p. 47)

Perdre la possibilité de reconnaître 2 choses semblables - 2 couleurs, 2 dentelles, 2 chapeaux, 2 formes quelconques. Arriver à l'impossibilité de mémoire visuelle suffisante pour transporter d'un semblable à l'autre l'empreinte en mémoire.

Même possibilité avec des sons ; des cervellités. (DDS, p. 47)

Tirelire (ou conserve) : Faire un Ready-made avec une boîte enfermant quelque chose irreconnaissable au son et souder la boîte. (DDS, p. 49)

baser toute une série de choses à voir d'un seul œil (gauche ou droit) [pour] trouver une série de choses à entendre (ou écouter) d'une seule oreille. (DDS, p. 108)

10 En raison de leur nature propre, on ne doit pas s'arrêter sur l'exactitude ou l'inexactitude de ces énoncés, encore moins sur leur construction syntaxique: Duchamp a noté ses pensées sur la musique précipitamment, sur des bouts de papier qui lui tombaient sous la main. À l'instar des EM1 et EM2, ces énoncés n'appellent à aucune forme de réalisation que ce soit, ce qui n'enlève pour autant rien à leur capacité d'être musique. Or, ce qui pourrait passer pour un paradoxe n'est en fait qu'un stratagème d'une forme particulière de logique permettant à Duchamp de comprendre que la vérité de la musique pourrait ne plus dépendre de sa dimension acoustique mais de la force avec laquelle l'idée qu'elle porte pourra faire l'objet d'une autre forme d'écoute, en pensée. On ne saurait aborder la musique selon Duchamp d'un point de vue esthétique. En revanche, d'un point de vue épistémologique, c'est bien l'objet même de la musique et son essence qu'il remet en cause. C'est de ce constat que les textes de Duchamp tirent leur importance: certains dévoilent un questionnement profond sur la discipline, proposant même des anticipations de ses destinées. Les écrits de Duchamp laissent penser que la musique peut rester à l'état d'écrits, sous la forme de partitions ou d'énoncés, et ainsi se couper de l'ensemble de ses médiateurs habituels. Cette observation permet de dégager le système qui sous-tend l'ensemble du corpus musical de Duchamp comme s'apparentant à ce que j'appellerai la « musique conceptuelle ». Ce concept montre comment Duchamp a fait en sorte que la musique ne soit plus reliée à la phase acoustique qui semble lui être essentielle pour la faire exister en dehors de toute exécution, sans la participation de ses utilisateurs. Le problème ici posé est donc adjoint à l'existence de la partition. Son concepteur considère que l'écrit est déjà la manifestation de la musique; celle-ci existerait sans avoir été entendue, se signifiant ainsi elle-même.

11 Comment comprendre la musique conceptuelle? Le processus de sélection d'un ready-made nous donne des éléments de réponse. Dans *L'Œuvre de l'art*, Gérard Genette explique, à propos de cet objet industriel élevé au rang d'œuvre d'art par un artiste dès 1913, que la représentation intellectuelle véhiculée par le ready-made est considérable: ce qui importe n'est « ni l'objet proposé en lui-même, ni l'acte de proposition en lui-même, mais l'idée de cet acte »⁶. On comprend dès lors comment cet objet sélectionné par l'artiste pour ses qualités esthétiques ni belles ni laides, a pu devenir un modèle d'inspiration pour les théoriciens de l'art conceptuel dans les années 1960. Joseph Kosuth, Sol Lewitt ou Laurence Weiner travaillent autour du primat de l'idée sur l'objet, le fait artistique procède des propositions écrites qui l'accompagnent. On commence à parler d'art conceptuel depuis, notamment, la première exposition *Konzeption Conception* (octobre-novembre 1969, musée de Leverkusen, Allemagne) qui leur a été consacrée⁷. Si, pour les artistes qui participent aux recherches en art conceptuel, l'œuvre ne dépend plus de son exécution, de ce point de vue, il est tout à fait possible d'apparenter le système musical duchampien à ce que j'appelle la *musique conceptuelle*. Duchamp montre que la musique peut à présent fonctionner à un autre niveau que sonore. En plus, ce qui fait de ces deux compositions musicales des œuvres conceptuelles, au-delà du fait que la seconde ne requiert pas nécessairement d'exécution, consiste en des opérations aléatoires qui donnent une idée de la réalité en suggérant l'ampleur des possibilités alors offertes par cette nouvelle méthode de composition⁸. La musique conceptuelle selon Duchamp relève donc de séquences musicales choisies selon un hasard plus ou moins contrôlé donnant lieu à des partitions et/ou des énoncés qui ne requièrent aucune réalisation sonore particulière. L'intérêt de la musique conceptuelle réside donc, à l'instar du courant artistique éponyme, dans l'intention de la proposer comme une *idée* à propos de la musique plutôt que comme *objet* sonore⁹. Comment se forme la musique conceptuelle? Quel est son terrain d'étude? Il faut donc avancer des perspectives d'analyse. Après enquête, on observe que l'idée de la musique conceptuelle pourrait avoir été motivée par les recherches de Duchamp entreprises sur les sens et la mémoire auditive en rapport avec ce que Duchamp appelle la

« beauté d'indifférence »¹⁰. Selon Duchamp, la recherche de la beauté d'indifférence serait la seule qui puisse permettre à l'artiste de créer sans dépendre de critères de goût, bon ou mauvais. Duchamp parvient ainsi à un art « mécanique » (DDS, p. 181) qui ne suscite plus aucune émotion esthétique. Dans le domaine plastique, le ready-made est l'exemple type de cette « déshumanisation de l'œuvre d'art » (DDS, p. 181); dans le domaine musical, c'est la musique conceptuelle.

Musique en creux pour sourds

- 12 Par la primauté qu'elle accorde à l'idée plus qu'à sa matérialisation, la musique conceptuelle répercute un mode d'écoute qui ne peut se faire qu'intérieurement, à partir d'opérations mentales. Ce serait une nouvelle forme d'exécution qui agirait sur la mémoire que l'auditeur a des sons pour les entendre dans la tête. La musique conceptuelle est donc réalisable en pensée: si on imagine l'idée à propos de la musique telle qu'énoncée par l'artiste, cela suffit à faire de la musique. La réalisation sonore relève donc du domaine privé; les sons seront intériorisés, entendus en pensée. La musique en creux pour sourds selon Duchamp peut donc être comprise à partir de trois thèmes différents: 1/ mémoire/oubli, 2/ mémoire visuelle/auditive, 3/ surdité.
- 13 En effet, l'énoncé de la Musique en creux pour sourds décrit une forme de musique dépourvue d'expressivité musicale où les sons doivent être entendus mentalement par simple réactivation de la mémoire. Il pourrait d'abord ici s'agir de l'« audition mentale », faisant référence au lecteur expérimenté qui lit la musique mentalement, qui se la représente dans la tête. La musique lue est également une méthode d'apprentissage de la partition complémentaire à la pratique: Glenn Gould ne se mettait au piano qu'au dernier moment pour formuler à l'instrument ce qu'il avait déjà lu, analysé et découvert mentalement des heures durant; a contrario, on sait aujourd'hui que Luciano Pavarotti ne savait pas lire la musique, ce qui ne l'a pas empêché d'accéder à une virtuosité peut-être encore inégalée. En ce qui concerne la référence possible de Duchamp à la mémoire, il pourrait encore s'agir d'inviter l'auditeur à explorer d'autres territoires de l'écoute en en cherchant un fondé sur une indifférence sensorielle totale, une émotivité neutre faisant appel à la mémoire auditive: « à haute voix ou à voix basse (surtout énoncé mentalement) » (Notes, n° 41).
- 14 Dans le cas de la « musique en creux » selon Duchamp, le sourd de naissance ne pourra bénéficier de cette mémoire auditive qui, comme l'indique son nom, est un rappel des sons déjà entendus au cours de l'existence, alors que le sujet devenu sourd possède déjà une représentation mentale de la musique. Duchamp a été confronté au phénomène de la surdité. On sait que sa mère a souffert d'une perte progressive de l'audition jusqu'à devenir complètement sourde à la naissance de Marcel¹¹. Ce dernier aurait donc pu, ainsi que nous le confirmeraient certains de ses énoncés, s'interroger sur le sens des comportements liés à des fonctions symptomatiques de l'écoute en souvenir de l'infirmité de sa mère : « on peut voir regarder. Peut-on entendre écouter, sentir humer, etc... ? »¹². « Avez-vous remarqué [...] que je puis vous voir regarder, vous voir voir, mais que je ne puis pas vous entendre entendre, ni vous goûter goûtant, et ainsi de suite ? »¹³. Il en déduit que si l'on « peut regarder voir ; on ne peut pas entendre entendre » (DDS, p. 37). Mais par delà les faits biographiques, plutôt que de pointer une possible carence perceptive de l'activité même d'entendre, Duchamp donne peut-être ici une clé de lecture pour sa musique en creux. L'impossibilité d'avoir une écoute auto-réflexive, qui se perçoit objectivement comme l'exercice du sens de l'ouïe, dirige les recherches duchampiennes non pas vers la nature de la perception auditive, mais plutôt vers la mémoire auditive, autrement dit vers un fait non pas sensible mais idéal.
- 15 Or ce jeu que l'énoncé de la « musique en creux » propose à l'« auditeur » n'est pas totalement ouvert et obéit à des règles plus ou moins précises. Duchamp suggère des « Exercices de musique en creux pour sourds » qu'il n'est pas inutile de rappeler: « Étant donné un nombre convenu conventionnel de notes de musique n' "entendre" que le groupe de celles qui ne sont pas jouées Convenir d'un groupe déterminé de notes de musique et n'entendre que les notes du groupe qui ne sont pas jouées. (Notes, n° 253). L'imagination à laquelle Duchamp fait référence ne s'applique donc pas au sourd de naissance mais à celui qui a déjà entendu (il entend alors, d'une certaine manière, encore).

16 Que Duchamp fasse référence, dans son énoncé, à la surdité de naissance ou à celle survenue plus tard, le rapport au son sera, dans les deux cas, radicalement différent. Or les recherches « vibrotactiles » du Professeur Petar Guberina¹⁴ ont montré que le sourd de naissance peut encore percevoir les vibrations sonores par un canal autre que celui de l'oreille, à travers la résonance de la boîte crânienne ou d'une autre partie du corps. Ainsi, le corps est un récepteur pour la perception vibratoire au-delà des capacités innées du système auditif. D'un autre côté, la musique en creux pour sourds peut également renvoyer à une forme d'asonie (ou surdité musicale) correspondant à une affection permanente qui empêche certains individus de développer des aptitudes musicales de base. Des recherches en neuropsychologie ont été menées à l'Université de Montréal en septembre 2006 sur ce sujet: elles tentaient de comprendre le fonctionnement neuropsychologique des processus auditifs et de la mémoire auditive et comment la musique est structurée dans le cerveau¹⁵. Il existe plusieurs formes de surdité musicale. L'une d'entre elles évoque une atrophie du goût: le sujet atteint ne supporte physiquement pas la musique, celle-ci déclenchant chez lui nausées et maux de tête¹⁶. Peut-on supposer que Duchamp, en déclarant ironiquement mal supporter le côté boyau-de-chat de la musique qui lui fait horreur, serait atteint de cette forme de surdité musicale? Même si cela est peu probable (ses déclarations montrent, en effet, que l'artiste n'aimait tout simplement pas la musique romantique, car il lui arrivait d'écouter des œuvres de musique moderne à de multiples occasions¹⁷), cela ne l'a pas empêché de s'interroger sur cette forme d'infirmité.

Je ne suis pas anti-musique mais je supporte mal son côté « boyau-de-chat ». Vous comprenez, la musique, c'est tripes contre tripes: les intestins répondent au boyau-de-chat du violon. Il y a une espèce de lamentation, de tristesse, de joie, tellement sensorielle, qui correspond à cette peinture rétinienne qui me fait horreur. Pour moi, la musique n'est pas une expression supérieure de l'individu... J'aime mieux la poésie.¹⁸

17 En même temps, les recherches musicales de Duchamp conduisent à la perte de mémoire auditive, qui est l'application sonore de la mémoire visuelle. L'artiste recherche l'amnésie, une « allégorie d'oubli », écrit-il (Notes, n° 16), tournée vers le « regard glacial du public (qui aperçoit et oublie immédiatement) » (Notes, n° 10), le tout dans un parfait détachement. La volonté de « Perdre la possibilité de reconnaître 2 choses semblables » (DDS, p. 47) de Duchamp amorcée dans la Boîte verte¹⁹ inclut également la volonté de perdre les relations harmoniques et intervalliques entre les successions de ces notes musicales individuelles. Il s'agit de placer sur un même plan sonore l'ensemble des notes musicales préalablement sélectionnées par Duchamp (25 notes pour EM1 et les 85 touches d'un clavier de l'époque pour EM2) et réparties au hasard. Cela présuppose une perception indéfinie des notes de l'accord obtenu au hasard ou d'un mouvement musical susceptible d'apparaître. Il y a donc intention de la part de Duchamp d'éviter tous les rapports esthétiques possibles entre les sons pour éviter que les mélodies ne s'inscrivent aussitôt dans la mémoire de l'auditeur.

18 Alors que la mémoire visuelle repose sur le fait de convoquer dans sa tête les images mémorisées, la mémoire auditive consiste à se rejouer ou à se redire à haute voix les séquences sonores constituées d'items verbaux ou musicaux entendus pour s'en souvenir. C'est aussi ce qui a motivé Duchamp dans les suites de notes survenues au hasard des EM1 et EM2: l'idée est de ne pas pouvoir se souvenir de la succession des notes. Une fois ces séries exécutées, l'œuvre musicale conceptuelle fonctionne sur le mode de l'oubli: la mémoire efface les données aussitôt après leur traitement. Pour comprendre la dimension musicale intérieure des compositions duchampiennes, il faut donc faire appel aux Notes dont quelques-unes ont été énoncées ci-dessus.

19 Ses pièces musicales expliquées dans ses Notes rendent compte de polyphonies aléatoires où rien n'est à retenir car rien ne peut être retenu sur le long terme, à moins d'une trace écrite que le lecteur pourra lire et relire, que l'auditeur pourra écouter et réécouter, donc mémoriser avec l'entraînement de l'oreille; c'est ce à quoi visent, sans doute, les partitions de Duchamp ou ses énoncés, jouant un rôle de conservateur de l'idée à propos de la musique mais aussi d'une présentation sous une forme minimale de cette idée, limitant l'intervention de l'artiste sur l'objet. En même temps, le phénomène de l'oubli est ici primordial: à chaque rendez-vous

pris avec le hasard, Duchamp souhaite faire l'expérience en pensée d'une musique éphémère, effaçable et ineffable, telle une performance musicale qui se vit ici et maintenant en présence d'un auditoire ou non. Cependant, la volonté de sauvegarder l'empreinte de ses applications sur le hasard n'est pas non plus à exclure de son projet. Dans le cadre de ses travaux préparatoires relatifs à MMN, Duchamp invente les Trois stoppages étalons décrits comme « hasard en conserve » (DDS, p. 50): « cette expérience fut faite en 1913 pour emprisonner et conserver des formes obtenues par le hasard, par mon hasard » (DDS, p. 225). Ses partitions musicales font ainsi foi de son engagement en ce sens, même si l'idée prime toujours sur l'exécution concrète car « tout devenait conceptuel, c'est-à-dire que cela dépendait d'autres choses que de la rétine donc du jugement esthétique selon Duchamp (même si la « rétine » n'est pas la seule à pouvoir définir le jugement esthétique). La musique de Duchamp met donc à l'épreuve l'ensemble des conventions du genre musical, depuis son aspect purement formel, symbolique et sonore jusqu'à sa faculté de (ne plus) solliciter les sens de l'auditeur, de (ne plus) créer d'émotions esthétiques ou de les imiter.

20 Enfin, l'énoncé de la « musique en creux » montre encore que Duchamp travaille sur l'asymétrie perceptive tant visuelle qu'auditive en prévoyant de « baser toute une série de choses à voir d'un seul œil (gauche ou droit) [pour] trouver une série de choses à entendre (ou écouter) d'une seule oreille » (DDS, p. 108). Les travaux de Jean Clair ou ceux de Linda Henderson²⁰ nous apprennent avec précision l'importance, dans l'œuvre et la pensée duchampienne, de la physique, de la chimie ou même de l'ingénierie. Selon ces analystes, l'avancement des sciences et des mathématiques – et les nombreux travaux disponibles sur le sujet – ont copieusement sustenté les besoins de connaissance et de découvertes de Duchamp. Selon Jean Clair, Duchamp a donc pu s'intéresser à différentes études neurologiques et puiser son inspiration dans le monumental traité *Musurgia Universalis Siva Ars Magna Consoni et Dissoni* (1650) d'Athanasius Kircher²¹, jésuite allemand érudit passionné par de nombreux domaines du savoir: la culture chinoise et les hiéroglyphes, les mathématiques et l'astronomie, la géologie et la géographie, l'occultisme et l'alchimie, enfin l'acoustique et la musique. Ainsi, en ce qui concerne les travaux de Duchamp, qui pourraient faire partie des travaux défricheurs sur l'asymétrie perceptive, de récentes études²² ont montré que l'audition de la musique était, chez les droitiers non musiciens, meilleure pour leur oreille gauche, et réciproquement. Les deux hémisphères cérébraux ont donc une fonction différente tout en étant d'importance égale. En ce qui concerne la perception auditive gauche-droite, il y a donc bien asymétrie, mais celle-ci ne se situe pas au niveau anatomique et périphérique puisque les oreilles internes gauche et droite sont quasiment identiques. Ce qui diffère, c'est le traitement par le cerveau de l'information captée par les deux oreilles. Il en découle qu'une oreille peut mieux assimiler des stimuli verbaux, alors que l'autre assimilera mieux des stimuli musicaux – encore que, dans ce cas, cela dépendra de la formation musicale de l'écouteur. Cela ne veut donc pas dire qu'une oreille capte mieux certaines fréquences que d'autres (basses fréquences d'un côté, hautes fréquences de l'autre): il s'agit plus d'une sensibilité auditive à un type d'organisation sonore (variations rapides et à petite échelle par opposition aux variations plus macroscopiques des paramètres sonores), plutôt qu'une sensibilité à différentes gammes de fréquences.

Indifférence esthétique et conséquences

21 Le processus compositionnel des EM1 et EM2 aura donc été une occupation volontairement privée de tout intérêt esthétique et monotone. « Il faut parvenir à quelque chose d'une indifférence telle que vous n'avez pas d'émotion esthétique », affirme Duchamp (DDS, p. 84). Il s'agit d'échapper au goût de l'auditeur conditionné par l'art romantique, et plus tard l'art expressionniste. Duchamp considère ce type d'art comme « non conceptuel » et « pur rétinien » (DDS, p. 145). Pour y parvenir, l'artiste cherche alors à produire une musique en dehors de toute convention: l'œuvre musicale conceptuelle en est la résultante. De même, le corollaire de cette indifférence esthétique recherchée, n'est-ce pas l'ennui? C'est, en effet, le projet ultime de l'art conceptuel où « il ne s'agit pas de contempler l'objet en en escomptant un choc esthétique, une expérience significative – quiconque le ferait ne tarderait pas à s'ennuyer. De même, on ne demande à personne de méditer une journée entière sur les idées »²⁶. Ce

à quoi Sol LeWitt devait ajouter que l'art conceptuel est neutre émotivement. Il en est de même avec l'œuvre musicale conceptuelle. Ce qui fait l'intérêt des deux *Erratum* et du projet de l'art conceptuel en général, c'est la prise de conscience du concept qui les sous-tend. « L'idée devient une machine qui fait l'art »²⁷. Le plus gros du travail s'*effectue* dans la tête, telles les « cervellités » (DDS, p. 47) auxquelles Duchamp fait référence, interprétées par les anglophones comme des « brain facts »: c'est l'utilisation de la tête, de la *cervelle* dans une action. La mémoire accumule ainsi les idées qui, à elles seules, deviennent des travaux, puis des œuvres d'art. « Je m'intéressais à des idées et non pas seulement à de simples produits visuels. Je voulais remettre la peinture au service de l'esprit », revendiquera plus tard Duchamp²⁸. Autant dire qu'il a appliqué les mêmes principes à la musique.

- 22 La musique conceptuelle est donc sans règle, et son concepteur: un anarchiste. Les nombreuses mentions de Duchamp faites à Max Stirner l'indiquent. Parce que Duchamp déclare « Stirner était quelqu'un d'important pour moi à cette époque »²⁹, on comprend d'autant mieux son rapport à l'art et à la musique: à l'instar du fameux mot de Stirner, ce lien ne se fonderait « sur rien »: pas d'émotion, pas de valeur, pas d'ego. Résonnent les mots de Cage: « À qui de droit. Pas de sujet. Pas d'image. Pas de goût. Pas d'objet. Pas de beauté. Pas de message. Pas de talent. Pas de technique (pas de pourquoi). Pas d'idée. Pas d'intention. Pas d'art. Pas de sentiment. Pas de noir. Pas de blanc [...] »³⁰. De ce point de vue, il est tout à fait concevable de lier Duchamp à cette « absence de pensée » stirnéenne, qui est une prise de « liberté spirituelle ». C'est le point de départ de la musique conceptuelle, et aussi son point final, orienté entre « Peinture de précision, et beauté d'indifférence » (DDS, p. 46), « densité oscillante qui exprime la liberté d'indifférence » (DDS, p. 89). Telles sont également les spécificités du ready-made: « pas de beauté, pas de laideur, rien de spécialement esthétique »³¹. Son œuvre musicale relève plus d'une expérience en pensée que d'une exécution musicale nécessitant interprètes et récepteurs réunis dans un espace clos de diffusion publique. Car la question que se pose sans cesse Duchamp est la suivante: comment faire une œuvre qui ne soit ni belle ni laide? *Comment faire une œuvre qui ne soit pas d'art?*

Une musique de l'indifférence

- 23 La musique conceptuelle est le résultat d'une esthétique de l'indifférence et de la mise en valeur de l'« expression intellectuelle » (DDS, p. 174) de l'artiste dans l'acte de création. Ce postulat est lancé par Duchamp comme le refus de voir son œuvre intégrée aux règles institutionnelles, et même d'être identifiée par elles. Cette négation devrait permettre à l'artiste de trouver de nouvelles voies de création en faisant appel non plus à ses sens (et par là même à ceux du public) mais à son intellect. Si Duchamp semble interpeller *le regardeur qui fait le tableau*, dans sa musique, il en a autant contre l'auditeur et de ce qu'il prend pour objet de jouissance esthétique. Par la musique conceptuelle, l'artiste va bâtir une entreprise de déconstruction des paradigmes essentialistes et structuralistes de l'œuvre musicale pour faire disparaître les médiateurs de la musique, ce qui est radicalement nouveau. Duchamp procède à une coupure épistémologique de ce qu'est la musique et de ses orientations. Il s'attaque à son essence et à la relation qu'elle entretient avec le monde – mimétique, expressive ou purement formelle.
- 24 L'artiste s'en prend ici à une certaine compréhension unilatérale et simplifiée de l'esthétique, comme science soumise au beau et à la règle du goût. En introduisant la notion de détachement par la *pensée froide*, l'artiste réinterprète avec les moyens qui lui sont propres le thème du désintéressement qui, depuis Kant, parcourt en réalité toute l'histoire de l'esthétique. La musique conceptuelle, tout comme l'art conceptuel, peut-être considérée comme une réponse à ce que Jean-Marie Schaeffer appelle la « théorie spéculative de l'Art »³² héritée de Hegel, où l'art exprime une vérité transcendante. Il s'agit, pour Duchamp, d'échapper à la tyrannie du goût en lui opposant l'exercice de la liberté face à celui de la beauté (comme jugement imposé par la société). Sans chercher une possible liberté dans le goût, Duchamp voit au contraire dans l'exercice de la liberté un acte qui contrecarre la norme socialement imposée du beau. Duchamp déteste la « physicalité » de la peinture attirante et flatteuse et cherche à « remettre la peinture au service de l'esprit » (DDS, p. 172). « Voilà la direction que doit prendre l'art:

l'expression intellectuelle, plutôt que l'expression animale. J'en ai assez de l'expression "bête comme un peintre" [...] l'art est la seule forme d'activité par laquelle l'homme en tant que tel se manifeste comme véritable individu. Par elle seule il peut dépasser le stade animal » (DDS, p. 174). Duchamp considère l'œuvre d'art en tant que pure aventure de l'esprit. En cela, elle doit s'extraire du bas monde de la matérialité et de la physicalité. Duchamp songe à « ce qu'on pourrait appeler l'esthétique supérieure »³³: il cherche à quitter le domaine de la représentation, à rompre ses liens avec le tableau, le toucher de la toile, les coups de pinceaux, la délectation des formes et des couleurs, bref: il s'agit de ne pas faire comme ces « peintres intoxiqués à la térébenthine ».³⁴ Cette volonté s'impose rapidement comme une nécessité et mènera à la conception du ready-made: « le choix de ces ready-mades ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût... en fait une anesthésie complète » (DDS, p. 191). Duchamp forge le concept de « beauté d'indifférence » (DDS, p. 46) non simplement pour contester les critères esthétisants traditionnels, et ainsi leur opposer une nouvelle notion qui pourra à son tour être dépassée: sa démarche est iconoclaste, il refuse de se soumettre à ce qu'il nomme, avec un mépris non dissimulé, la stimulation « rétinienne » aux « conséquences sensorielles » (DDS, p. 99) néfastes, de son point de vue. Il s'agit de rejoindre le cérébral, l'état conceptuel, et de faire de l'œuvre d'art une aventure de l'esprit. La musique conceptuelle étudie donc les valeurs du Beau et du Laid pour rompre avec elles. Plus de monopole du goût pour faire place nette à l'indifférence esthétique.

Conclusion

- 25 Devenu paragon de l'art conceptuel, le ready-made permet de comprendre la musique de Duchamp comme l'expérimentation d'une nouvelle forme de musique où la pensée prime sur l'acte. Ainsi, tout comme le ready-made figuré par un objet banal est un acte qui dépasse l'objet pour aller vers l'idée, la musique en creux supprime l'objectalité des sons qui n'incarnent plus des manifestations physiques mais des pures représentations. Elle n'est pour autant pas privée d'objet. De ce constat, il est possible de dégager le système qui sous-tend l'ensemble du corpus musical de Duchamp comme s'apparentant à de la musique conceptuelle. Comment la comprendre? Comment se construit-elle? De cette catégorie musicale originale, il faut y lire une concentration peut-être ultime de la musique mise au service des idées et projetée dans une autre dimension du sonore par la formulation d'énoncés. Conceptuelle, qu'est-ce qui la différencie de la musique définie par les usages, et quelles en sont les incidences sur l'ensemble de ses objets? En tant qu'expérience musicale en pensée, elle propose une autre façon de composer de la musique et impose un tout autre rapport à adopter vis-à-vis d'elle. Amateur de mécanismes et de jeux de mots, Duchamp valorise l'idée sur la forme (sans toutefois rester totalement indifférent à celle-ci) et fait de l'œuvre musicale un objet relevant d'un processus intellectuel et machinique plutôt que d'un savoir-faire spécifique. La musique conceptuelle est donc une machine qui, dans sa complexité et ses apparences multiples, témoigne du rejet artistique de Duchamp, au demeurant un acte dirigé contre les institutions, une coupure calculée d'avec les limites et les standards qu'elles imposent à la création.
- 26 Ainsi, Duchamp est à la fois présent au monde, en faisant état artistiquement d'une rare lucidité sur ses modes de fonctionnements, et en même temps le refuse et s'en échappe tout en y restant. Il s'offre alors un vaste terrain d'études et de conquêtes difficile à appréhender, mais non moins fondamental pour l'art et ses orientations tout au long du XX^e siècle. Son univers s'éloigne ainsi d'une définition de la musique qui lui suppose une dimension sonore – mais pour bientôt y revenir en redessinant les contours, un peu à l'image de ce qu'il a imposé à l'art. Son rejet est le signe d'un profond « dégoût »³⁵ pour l'état dans lequel se trouvait la création; il a alors choisi de lui infliger l'urinoir³⁶. Il n'aimait pas non plus la musique romantique; il l'a alors placée face à ses propres limites.
- 27 Finalement, la musique conceptuelle n'est peut-être qu'une mise en garde vis-à-vis d'une « erreur » musicale (un *Erratum*) pour signifier la situation dans laquelle se fourvoie la composition musicale traditionnelle, méthodique et tonale. Privée de dimension acoustique, la musique est-elle encore « musique »? La musique conceptuelle montre qu'elle est encore de la

musique, mais différemment. Les nouvelles valeurs de Duchamp laissent entrevoir un ailleurs de la vérité intrinsèque et/ou extrinsèque de la musique façonnée par les usages, montrant de la musique un visage inattendu et dont la logique est poussée à l'extrême, jusqu'à l'impensable même. La musique conceptuelle est donc une musique dont les fonctions sont tronquées, au même titre que « si nous déconstruisons un marteau en lui ôtant son manche, c'est toujours un marteau mais à l'état "mutilé" »³⁷. Elle est simplement d'une nature différente où le médium n'est plus le son. On peut donc facilement transposer l'idée de cette nouvelle forme de musique à ce que Danto écrit : « Si un simple coup de peinture peut être la Passion du Seigneur, pourquoi diable ne pourrait-elle pas être un état de notre cerveau ? »³⁸. Ainsi, comme l'ensemble de son œuvre et de sa pensée, la musique de Duchamp est complexe parce qu'étrange. Elle rebute, fait sourire, sinon intéresse et captive. Mais indépendamment de cette impression de nager en plein chaos, nous sommes bel et bien dans une situation musicale, et peu importe laquelle *a priori* car cette curieuse sorte d'expérience à laquelle Duchamp nous convie est devenue un terrain fertile pour des héritiers venus de tous les horizons artistiques.

Notes

1 Voir CRAFT, Robert, NEWMAN, Arnold, STEEGMULLER, Francis, *Bravo Stravinsky*, Cleveland, World Literature Crusade, 1967 ; BUFFET-PICABIA, Gabrielle, *Gabrielle Buffet-Picabia, /Rencontres avec Picabia, Apollinaire, Cravan, Duchamp, Arp, Calder*, Paris, Belfond, 1977, p. 17-19.

2 DUCHAMP, Marcel, *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, nouvelle édition augmentée, Paris, Belfond, 1977 [1 réédition : CABANNE, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, coll. « Entretiens », 1967] ; édition mise à jour, Paris, Somogy, 1995, p. 68. Ci-après mentionné *Entretiens*.

3 DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe, du signe* [1975], écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson, Paris, Flammarion, 1994, p. 247, p. 53. Ci-après mentionné DDS

4 *Ibid.* Je respecte la casse de Duchamp. Tout au long de l'article, les citations de Duchamp sont reproduites en respectant l'orthographe originale.

5 Les *Notes* de Duchamp seront ici citées telles qu'elles se présentent dans l'ouvrage de 1980.

6 GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Tome I, Paris, Seuil, 1994, p. 163.

7 Konzeption / Conception : Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung / Documentation of a Today's Art Tendency, Köln / Opladen, Westdeutscher Verlag Köln und Opladen, 1969.

8 Par exemple, en ce qui concerne *Erratum musical*, l'œuvre est élaborée à partir de 25 notes, ce qui permettrait un grand nombre de possibilités d'exécution différentes. 25 exposant 25 possibilités, autrement dit : $8.8817841970012523233890533447266e+34$ formules. Le tout n'est donc pas réductible à ses parties, et à partir d'un nombre fini de 25 notes différentes (de noms mais non de sons, car Duchamp utilise les enharmonies), il est possible de créer un nombre important de musiques. S'il fallait en explorer toutes les possibilités, à raison d'une par seconde pour le nombre de secondes dans une vie de 75 ans, le résultat serait de l'ordre de $37,551,937,244,212,972,786,187,440.151897$ vies ; mais pour Duchamp, trois séries assurent l'existence de toutes les autres : « Le hasard pur m'intéressait comme un moyen d'aller contre la réalité logique [...] Pour moi le chiffre trois a une importance mais pas du tout du point de vue ésotérique, simplement du point de vue numération : un, c'est l'unité, deux c'est le double, la dualité, et trois c'est le reste. Dès que vous avez approché le mot trois, vous auriez trois millions c'est la même chose que trois » (Marcel Duchamp, dans *Entretiens*, p. 81).

9 Dans ce contexte, le terme « objet sonore » renvoie au sens donné par Pierre Schaeffer dès 1952 dans *À la recherche d'une musique concrète*, puis développé dans *Traité des objets musicaux* (1966) : c'est-à-dire une entité sonore perçue dans sa matière, sa forme, sa texture auditive ou ses qualités esthétiques. L'« objet sonore » est donc plus qu'un « corps sonore », vocable qui signifie pour Schaeffer un objet matériel dont la capacité est de produire des sons.

10 DDS, p. 46.

11 Cf. TOMKINS, Calvin, *Duchamp : A Biography*, New York, Henry Holt, 1996, p. 19.

12 DUCHAMP, Marcel, « SENS 2 », *Da costa : le memento universel*, fascicule I, 1948, p. 15.

13 Duchamp, cité par ROUGEMONT, Denis (de) « Marcel mine de rien », *Preuves*, n° 204, février 1968, p. 43.

14 GUBERINA, Petar, *Case Studies in the Use of Restricted Bands of Frequencies in Auditory Rehabilitation of the Deaf*, Zagreb : Institute of Phonetics, Faculty of Arts, 1972.

- 15 Laboratoire international de recherche sur le cerveau, la musique et le son (BRAMS), collaboration entre l'Université de Montréal, l'Institut neurologique de Montréal et l'Université McGill, 26 septembre 2006.
- 16 HYDE, Krista L, PERETZ, Isabelle, PATEL, Aniruddh, *Dissociation entre le traitement prosodique et musical dans un cas d'amusie congénitale*, Dixième Journée Scientifique du GRENE (Groupe de Recherche en Neuropsychologie Expérimentale), Orford (Canada), 30-31 mars 2001.
- 17 On sait, en effet, que les sœurs de Duchamp jouaient de la musique dans la maison familiale de Duchamp (cf. le tableau *Sonate* de 1911), on sait encore qu'il a assisté, comme le tout-Paris, à la création du *Sacre du Printemps* de Stravinsky en 1913 ou que Louise Arensberg, son amie et mécène new-yorkaise, interprétait lors de rencontres qui eurent lieu entre 1915 et 1918 des pièces de musique moderne. Duchamp assistait donc à ces auditions des *Six petites pièces pour piano*, opus 19 (1911) de Schoenberg. Voir à ce sujet WATSON, Steven, *Strange Bedfellows, The First American Avant-Garde*, New York, Abbeville Press Publishers, 1999, p. 279.
- 18 DUCHAMP, Marcel, « Entretien avec Otto Hahn », *VH 101*, n° 3, *op. cit.*, p. 57.
- 19 Également intitulée *La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires, même*, la *Boîte Verte* constitue un fac-similé de notes qui accompagnent le *Grand Verre* (1915-1923) et les photographies d'œuvres inhérentes à l'ouvrage (Paris, 1934). Toutefois, certaines notes de Duchamp ont été publiées avant 1934, dans un numéro spécial de la revue surréaliste *This Quarter* par André Breton. Celui-ci déclarait que ces écrits représenteraient une « valeur considérable pour des surréalistes » (BRETON, André, "Marcel Duchamp : The Bride Stripped Bare by Her Own Bachelors", *This Quarter*, vol. 5, n° 1, « Surréaliste Number », sept. 1932, p. 189-191). Puis en mai 1933, Breton publie à nouveau ces quelques notes dans *Le Surréalisme au service de la révolution* (n° 5, mai 1933, p. 1-2), en proclamant inlassablement leur « valeur considérable » pour la « lumière toute nouvelle qu'elles projettent sur les préoccupations de leur auteur ».
- 20 HENDERSON, Linda, *Duchamp in Context, Science and Technology in The Large Glass and Related Works*, Princeton University Press, 1998. Les recherches de l'auteur tentent de déterminer les structures matérielles ou formelles qui ont (ou auraient) inspiré Duchamp.
- 21 Cf. CLAIR, Jean, « Thaumaturgus opticus », *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, 2000, p. 63-110.
- 22 Voir CHOUARD, Claude-Henri, *L'Oreille musicienne : les chemins de la musique de l'oreille au cerveau*, Paris, Gallimard, 2001.
- 23 "Before the *Nude* my paintings were visual. After that they were ideatic", Marcel Duchamp, cité par ROBERTS, Francis, "Interview with Marcel Duchamp : 'I propose to Strain the Laws of Physics' ", *Art News*, vol. 67, n° 8, dec. 1968, p. 46 (je traduis).
- 24 HUTCHISON, Michael, Megabrain : New Tools and Techniques for Brain Growth and Mind Expansion, Hyperion, 1/ 1986, 2/ 1994.
- 25 La technologie a également développé des appareils et des systèmes permettant la réception du son d'une seule oreille, l'oreille gauche ou l'oreille droite, comme le micro-casque monaural.
- 26 GOLDIN, Amy, KUSHNER, Robert, « Conceptual Art as Opera », *Art News*, April 1970, p. 40.
- 27 "The idea becomes a machine that makes the art", LEWITT, Sol, "Paragraphs on Conceptual Art", *op. cit.*, p. 80 (je traduis).
- 28 Marcel Duchamp, cité par TOMKINS, Calvin, *Duchamp et son temps, 1887-1968*, Londres, *Time Life*, 1973, p. 9.
- 29 Cité par NAUMANN, Francis M., Marcel Duchamp – L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée, *op. cit.*, p. 46.
- 30 "To whom. No subject. No image. No taste. No object. No beauty. No message. No talent. No technique (no why). No idea. No intention. No art. No feeling. No black. No white [...]", Cage, cité par KOSTELANETZ, Richard, *John Cage*, Paris, Éditions des Syrthes, 2000, p. 111-112 (je traduis).
- 31 DANTO, Arthur, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil, 1993, p. 56.
- 32 SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Art de l'âge moderne, L'esthétique et la philosophie de l'Art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.
- 33 *Entretiens*, p. 129.
- 34 Je traduis : « painters intoxicated with turpentine », Marcel Duchamp, *The Writings of Marcel Duchamp*, edited par Michel Sanouillet et Elmer Peterson, Cambridge, Da Capo Press, 1989, p. 9.
- 35 *Entretiens*, p. 22.
- 36 *Fountain* est, en effet, un acte de défiance : en choisissant un urinoir à exposer à la Society of Independent Artists, Duchamp, en tant que membre fondateur, a souhaité mesurer l'ouverture d'esprit de ses collaborateurs : « Je leur ai jeté le porte-bouteilles et l'urinoir à la tête comme une provocation [...] » (Marcel Duchamp, lettre à Hans Richter, 10 novembre 1962, cité par RICHTER, Hans, *Dada*,

RICHTER, Hans, *Dada, Art and Anti-art*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1965, p. 196). Suite au refus de son œuvre, Duchamp démissionnera de la société.

37 GUATTARI, Félix, *Chaosmose*, *op. cit.*, p. 56.

38 "If a mere bit of paint can be of the *Passion of the Lord*, why on earth not a state of our brain ?", DANTO, Arthur, *The Body/body Problem : Selected Essays*, Berkeley & Los Angeles : University of California Press, 1999, p. 30 (je traduis).

Pour citer cet article

Référence électronique

Sophie Stévançe, « Les opérations musicales mentales de Duchamp. De la "musique en creux" », *Images Re-vues* [En ligne], 7 | 2009, document 2, mis en ligne le 20 avril 2011, consulté le 03 août 2012. URL : <http://imagesrevues.revues.org/375>

À propos de l'auteur

Sophie Stévançe

Sophie Stévançe est Docteur en musicologie (Thèse à l'Université de Rouen ; Postdoctorat à l'Université de Montréal), artiste lyrique et altiste. Elle s'intéresse à l'interdisciplinarité (Duchamp, compositeur, livre à paraître aux éditions L'Harmattan, collection « Sémiotique et philosophie de la musique »), à la recherche-crédation, à l'esthétique des musiques émergentes (Musique actuelle, livre à paraître aux Presses de l'Université de Montréal) ainsi qu'à la place des femmes dans la création musicale contemporaine. Elle est l'auteure de plusieurs articles (Neuwirth, Léandre, Canat de Chizy, Scelsi, Bayer, Tessier, Duchamp ou La Monte Young), recensions et notices biographiques (MGG) et d'un livre sur L'Itinéraire (Coup de cœur de l'Académie Charles Cros, 2006). Elle a enseigné à l'Université de Rouen et est aujourd'hui Professeure invitée à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. sophie.stevance@montreal.ca

Droits d'auteur

Tous droits réservés

Résumé

Une grande majorité du public ignore encore qu'en 1913, Duchamp a composé deux partitions musicales : *Erratum Musical*, pour trois voix, et *La Mariée mise à nu par ses célibataires même./Erratum Musical* pour clavier ou autres instruments nouveaux. Il s'agit, pour Duchamp, de transformer l'appréhension de l'œuvre musicale de sorte qu'elle cesse d'être là pour ses qualités sensibles, flatteuses ou expressives, devenant ainsi le prétexte exemplaire à tout un monde d'idées sur le son qui seront énoncées sous la forme de partitions ou par de simples formules. Si, pour fonctionner en tant que musique, la musique peut, avec Duchamp, ne plus être sonore, quels seraient les éléments constitutifs et le terrain d'étude de ce qui apparaît dorénavant comme étant une « musique conceptuelle » ?

Entrées d'index

Mots-clés : Duchamp (Marcel), erratum musical, La Mariée mise à nu, musique conceptuelle