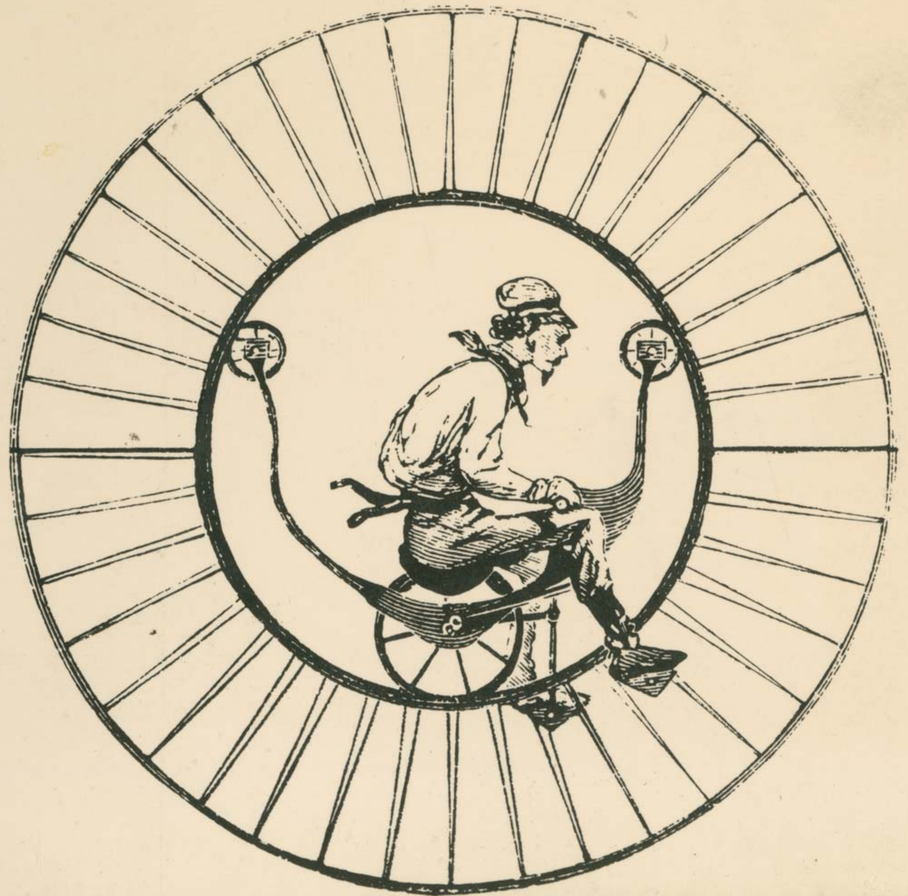
NICHTKOMMUNIZIERENDE GEFÄSSE

JUNGGESELLENMASCHINEN/LES MACHINES CÉLIBATAIRES

JUNGGESELLENMASCHINEN/LES MACHINES CÉLIBATAIRES



5C 904

JUNGGESELLENMASCHINEN
LES MACHINES CÉLIBATAIRES

Texte/Textes *Marc Le Bot*
Bazon Brock
Michel Carrouges
Michel de Certeau
Jean Clair
Peter Gorsen
Gilbert Lascault
Jean-François Lyotard
Günter Metken
Alain Montesse
René Radrizzani
Arturo Schwarz
Michel Serres
Harald Szeemann

ALFIERI

L'exposition « Les Machines célibataires » est, en ce qui regarde son financement, une entreprise alternative dont le modèle pourrait être la production cinématographique. Son préfinancement n'a bénéficié d'aucune subvention officielle. Il a été assuré par la *Banque Armand von Ernst & Cie*, Bundesgasse 30, 3001 Berne. Une partie de la somme destinée à sa réalisation a été couverte par le *Deutscher Ring*, Compagnie d'Assurances, S.A., Hambourg.

Die Ausstellung « Junggesellenmaschinen » ist in dem Sinne ein alternatives Unternehmen, als keine öffentlichen Subventionen für die Vorfinazierung zur Verfügung standen. Die Vorfinanzierung wurde ermöglicht durch das *Bankhaus Armand von Ernst & Cie*, Bundesgasse 30, 3001 Bern, und durch einen Beitrag des *Deutschen Ring*, Lebensversicherungs-AG, Hamburg.

L'exposition sera présentée dans les institutions et musées suivants / Die Ausstellung wird in folgenden Institutionen und Museen gezeigt:

Kunsthalle Bern
Biennale di Venezia
Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles
Städtische Kunsthalle, Düsseldorf
Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris
Musée de l'Homme et de l'Industrie, Le Creusot
Konsthall Malmö
Stedelijk Museum, Amsterdam
Museum des 20. Jahrhunderts, Wien.

BIBLIOTHECA ACADEMIAE GRONINGANAE

Exposition / Ausstellung

Agentur für geistige Gastarbeit, Harald Szeemann, Civitanova Marche.

© Catalogue / Katalog

Alfieri, edizioni d'arte®, Industrie Grafiche Editoriali S.p.A., Venezia et / und Harald Szeemann, Civitanova Marche.

Les © pour certaines illustrations et citations sont marqués directement, dans les crédits photographiques et dans les remerciements / Die © für gewisse Abbildungen und Textzitate sind direkt angebracht, oder im Fotonachweis, oder im Dank.

Rédaction / Redaktion

Jean Clair, Paris, et / und Harald Szeemann, Civitanova Marche.

Documentation et maquette / Documentation und Gestaltung

Jean Clair, Paris, et / und Harald Szeemann, Civitanova Marche.

© Affiche/Plakat haut/oben: Loredana Urso, Couverture/Umschlag PRENATAL, S.I.A.D., spa, Milano
bas/unten: Verlag Sans Souci, Zürich
4e page/4.Seite: Markus Raetz

Impression / Druck

Fantonigrafica®, Venezia-Martellago. Juillet / Juli 1975.

Printed in Italy.

LES MACHINES CÉLIBATAIRES

1. Texte définitif, projection possible de 2.

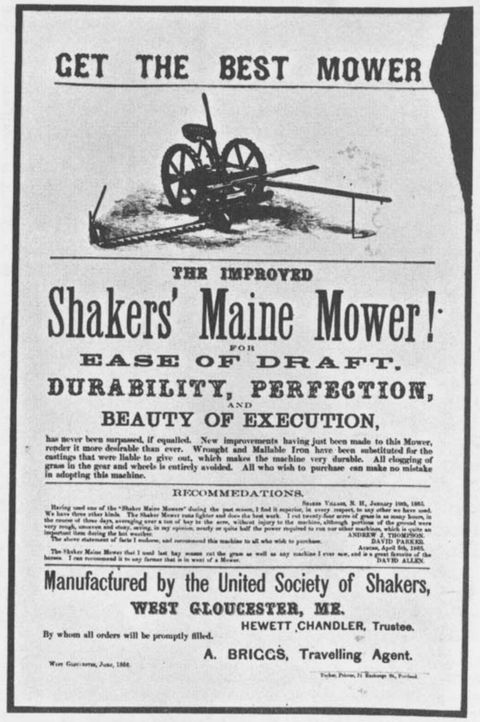
Appareil célibataire, *Machine célibataire* sont les termes utilisés par Marcel Duchamp pour la partie inférieure de son *Grand Verre: La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923, Musée de Philadelphie, U.S.A.). Depuis sa création, le *Grand Verre* n'a cessé d'être soumis à des essais d'interprétation toujours nouveaux: l'interprétation de Breton est hermético-érotique, celle de Schwarz alchimiste et celle, récente, de Jean Clair se propose comme la lecture d'un « voyage de la troisième dans la quatrième dimension ». Ce qui est certain, c'est que le *Grand Verre* peut être déchiffré à plusieurs niveaux: comme un circuit fermé et comme l'action d'une zone supérieure, celle de la mariée et de l'inscription, sur une zone inférieure, celle des célibataires. En principe, la chose fonctionne de la manière suivante: dans la partie supérieure du *Grand Verre* se trouve une forme amorphe, qui appartient au monde « gestaltien » de la quatrième dimension et que Duchamp appelle *Voie Lactée* ou *Inscription du haut*. A cette forme est suspendu le squelette féminin de la *Mariée*, qui représente une projection possible de cette forme quadridimensionnelle. Par l'un de ses éléments elle descend très bas jusqu'au bord inférieur de la partie supérieure. Dans la partie inférieure, nous sommes dans le monde de la perspective, de la troisième dimension, des « célibataires ». Les célibataires, les *Moules Mâliques*, sont des baudruches et constituent le *Cimetière des uniformes et des livrées*, monté sur un chariot. Les mouvements stéréotypés et l'énergie qui en résulte sont conduits par des tamis à la *Broyeuse de chocolat*. Celle-ci représente la « masturbation ». L'« éjaculation » (non exécutée dans le *Grand Verre*) libère alors l'énergie voyeuriste, qui, par le *Combat de boxe* (également non exécuté) pénètre à nouveau dans la partie supérieure du *Grand Verre*, et remet ainsi en mouvement le mécanisme dans le *Domaine de la Mariée*. Ce circuit fermé où, selon la zone considérée, l'énergie se modifie, ce qui dans la description par Marcel Duchamp correspond à une modification de l'état de l'agrégat, est naturellement une machine uniquement sur le plan symbolique; optiquement, seule la partie inférieure, celle des célibataires, qui appartiennent à une hiérarchie sociale, comporte des éléments mécaniques. Cependant, sans la partie supérieure, plus diffuse, plus féminine, correspondant à la quatrième dimension, le monde des célibataires et des machines qui en sont la projection ne fonctionne pas. Il faut constater ici, non sans surprise, qu'entre 1850 et 1925 environ, toute une série d'artistes, avant tout des écrivains se sont représenté le fonctionnement de l'histoire, des rapports entre les sexes, la relation de l'homme à une instance supérieure, sous forme d'une simple mécanique. Freud lui-même désignait la psyché comme un appareil.
C'est le mérite de l'écrivain français Michel Carrouges d'avoir, peu après la guerre, isolé sur la base d'un rêve le phénomène, ou mieux: le mythe de la « machine célibataire ». Son point de départ était la comparaison du *Grand Verre* avec la machine de *La Colonie pénitentiaire* de Kafka. Les deux machines possèdent une zone supérieure avec une inscription, qui au moyen d'un levier inscripteur fait passer le message dans la zone inférieure: chez Kafka, c'est l'inscription du jugement dans le dos du condamné au moyen d'une herse. Dans une intéressante comparaison avec la structure psychique d'un quelconque individu, qui comporte trois parties, le ça (camp des refoulements, réservoir de la libido, dernier bastion de la volonté de vivre),

JUNGGESELLENMASCHINEN

1. Klartext als mögliche Projektion von 2

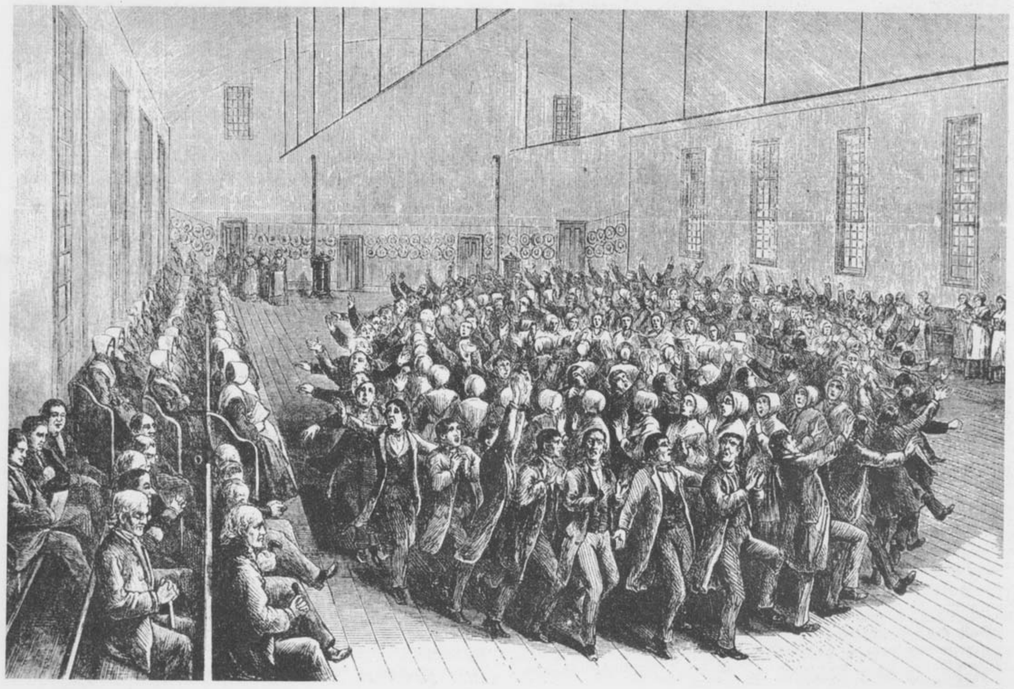
Die « Junggesellenmaschine » ist die Bezeichnung, die Marcel Duchamp für den untern Teil seines « Grossen Glases »: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923 (Museum Philadelphia), verwendet hat. Das « Grosse Glas » wird seit seiner Entstehung immer neuen Interpretationsversuchen unterworfen: einer hermetisch-erotischen durch Breton, einer alchemistischen durch Schwarz, und neuerdings als « Reise von der dritten in die vierte Dimension » durch Jean Clair. Sicher ist, dass das « Grosse Glas » mehrschichtig gelesen werden kann, als geschlossener Kreislauf und als Einwirkung einer obern Zone, derjenigen der Braut und der Inschrift, auf eine untere, die der Junggesellen. Im Prinzip funktioniert das folgendermassen: In der obern Hälfte des Grossen Glases ist eine amorphe Form, die der « Gestalt »-welt der vierten Dimension angehört, und von Duchamp « Milchstrasse » oder « Inschrift » genannt wird. An ihr hängt das « weibliche Skelett der Braut », die eine mögliche Projektion dieser vierdimensionalen Form darstellt. Mit einem Element ragt sie weit hinunter bis an den untern Rand der obern Hälfte. In der untern Hälfte befinden wir uns in einer Welt der Perspektive, der dritten Dimension, der « Junggesellen ». Die Junggesellen, die « männischen Gussformen » sind gasförmig und bilden den « Friedhof der Uniformen und Livreen », montiert auf einen Schlitten. Ihre stereotypen Bewegungen und die durch sie entstandene Energie werden durch Trichter in die Schokoladenreibe geleitet. Die Schokoladenreibe steht für « Masturbation ». Die Ejakulation (im Grossen Glas nicht ausgeführt) setzt dann die Voyeur-Energien frei, die erneut über den ebenfalls nicht ausgeführten « Boxkampf » in die obere Hälfte des Grossen Glases « schiessen », und so den Mechanismus in der « Braut »-Hälfte wieder in Bewegung setzen. Dieser geschlossene Kreislauf mit jeweiliger Änderung der Energie, dem in der Beschreibung durch Duchamp auch eine Änderung des Aggregatzustandes entspricht, ist natürlich nur symbolisch eine Maschine, optisch ist nur der untere Teil mit den Junggesellen, den Ängehörigen einer gesellschaftlichen Hierarchie mit Maschinenteilen durchsetzt. Ohne die obere, diffusere, weiblichere Hälfte, die vierte Dimension, funktioniert aber deren Projektion, die Welt der Junggesellen und Maschinen, nicht.
Es ist nun erstaunlich, dass ungefähr von 1850 bis 1925 eine ganze Reihe von Künstlern, vor allem Schriftsteller, sich das Funktionieren der Geschichte, der Beziehungen der Geschlechter untereinander, die Beziehungen des Menschen zu einer höhern Instanz in Form einer simplen Mechanik vorgestellt haben. Freud selber bezeichnete die Psyche als Apparat.
Es ist das Verdienst des französischen Schriftstellers Michel Carrouges, kurz nach dem Kriege auf Grund eines Traumes das Phänomen oder besser den Mythos der « Junggesellenmaschinen » isoliert zu haben. Er ging dabei vom Vergleich des « Grossen Glases » mit der Maschine in der *Strafkolonie* von Kafka aus. In beiden Maschinen findet sich eine obere Zone mit einer Inschrift, die durch einen Zeichner die Botschaft in eine untere Zone weitergibt: bei Kafka ist es das Einschreiben des Urteils in den Rücken des Verurteilten mittels der Egge. In einem interessanten Vergleich mit der Struktur einer beliebigen Person X, die aus drei Teilen besteht, dem Es (Verdrängungslager, Libidoreservoir, letztes Bollwerk des Lebenswillens), dem Über-Ich (Ort der Einflüsse der Eltern und der autoritären Vorschriften, der gesellschaftlichen Notwendigkeiten, Zeitprogrammierer und Kontroll-

le sur-moi (lieu des influences venues des parents et des réglementations autoritaires, lieu des nécessités sociales, programmateur du temps et tour de contrôle pour l'exécution du programme), le moi (champ de bataille du ça et du sur-moi, lieu de rencontres et de relations entre les êtres humains), Alain Montesse constate que dans la machine célibataire, avec sa construction à deux étages, la zone du ça n'existe plus. Cette réduction à deux zones explique pourquoi les inscriptions ou les tortures viennent toujours de la zone supérieure et ne cessent d'avoir du succès, également dans le cas de la machine de Kafka qui se détruit elle-même. L'habitant de la zone inférieure est d'habitude un homme qui ne fait que subir l'action répressive de la partie supérieure. Avec le mythe de la machine célibataire, nous voilà dans le temps de Freud, de la machine, des figures de l'horreur, de la découverte de la quatrième dimension, de l'athéisme, du célibat militant des deux sexes et du renoncement à la procréation. Dans l'interprétation de toutes les découvertes de ce temps, l'on projette une connotation érotique et sexuelle, les innovations techniques deviennent les métaphores d'un circuit fermé: il en va ainsi de la bicyclette et de la chaise électrique chez Alfred Jarry (dans le *Surmâle*), de la bicyclette, du moulin à café, de la broyeuse de chocolat et des appareils optiques chez Duchamp, de la presse à imprimer chez Kafka, des androïdes chez Villiers de l'Isle-Adam, des computers et des fusées chez les auteurs de science-fiction. Dans son livre (*Les Machines célibataires*, Paris 1954), Michel Carrouges fait la double constatation suivante: « Il serait puéril de croire que les plus grands génies de notre temps se divertissent à des jeux irréels et qu'ils déguisent leur pensée à plaisir. Si bizarres que puissent sembler leurs grands jeux, ils font apparaître en traits de feu le mythe majeur où s'inscrit la quadruple tragédie de notre temps: le noeud gordien des interférences du machinisme, de la terreur, de l'érotisme et de la religion ou de l'antireligion » (p. 24). « Suprêmement ambiguës, elles affirment simultanément la puissance de l'érotisme et sa négation, celle de la mort et de l'immortalité, celle du supplice et du wonderland, celle du foudroiement et de la résurrection. Outrepassant toutes les catégories de la littérature, elles expriment spectaculairement des mystagogies in-



Faucheuse / Mähmaschine, 1866.

Tanz der Shaker im Gemeindehaus von New Lebanon, USA / Danse des membres de la communauté des Shakers dans la salle commune de New Lebanon, E.U., ca. 1850. Les Shakers sont l'exemple type d'une société religieuse vivant en communauté, mais mixte, et sublimant leur énergie d'une part dans des danses rituelles et d'autre part dans l'invention de machines agricoles, de menuiserie, etc. / Die Shaker sind das typischste Beispiel einer religiösen Gemeinschaft, die das Zölibat respektiert, und die ihre Energien zu Beginn der industriellen Revolution in die Erfindung z.B. von landwirtschaftlichen Maschinen, sublimierten.



Edvard Munch, *Madonna*, 1885/1902 (Lithographie, 60x 44,5): La femme fatale par excellence, entourée d'une auréole de spermatozoïdes et reléguant le foetus seul dans la zone inférieure: « la machine célibataire n'exclue pas l'érotisme, mais la procréation ». Ce thème trouve ici sa meilleure illustration / Die Femme fatale im Rahmen aus Spermien und mit dem in die untere Ecke relegierten Foetus; ein Thema der Junggesellenmaschine ist nicht der Verzicht auf Erotik, aber auf Prokreation; in diesem Blatt hat Munch dieses Problem gültig dargestellt.

Marcel Duchamp, *Rrose Sélavy*, Photo Man Ray 1921 (Le chapeau et les mains appartiennent à Mme Germaine Everling-Picabia; Duchamp a retouché les mains, les trouvant trop fortes / Hut und Hände gehören Germaine Everling-Picabia; Duchamp hat die Hände retouchiert, da er sie zu grob fand): Duchamp, à l'opposé de Munch, use d'une ironie affirmative envers le problème de la femme fatale; l'angoisse a disparu, remplacée par le mécanisme du circuit clos, le travesti / Die Reaktion Duchamps auf die vorhergehende in Angst kreierte Femme fatale ist typisch, affirmativ ironisch: er formiert den geschlossenen Kreislauf, er lässt sich als Transvestit fotografieren.

turm für die Ausführung des Programms), dem Ich (Schlachtfeld von Es und Überich, Ort der Begegnungen und Beziehungen unter Menschen), stellt Alain Montesse in seinem Beitrag fest: dass in der Junggesellenmaschine mit ihrem zweistöckigen Aufbau die Zone des Es wegfällt. Diese Reduktion auf zwei Zonen erklärt, wieso die Inschriften oder Foltern immer von der obern Zone her kommen und stets Erfolg haben, auch im Falle von Kafkas Maschine, die sich selber zerstört. Der Bewohner der untern Zone ist meist ein Mann, der nun die repressive Aktion der obern Hälfte an sich erfährt.

Wir sind mit dem Mythos der Junggesellenmaschinen in der Zeit von Freud, der Maschinen, der Horrorfiguren, der Entdeckung der vierten Dimension, des Atheismus, des militanten Junggesellentums beider Geschlechter mit dem Verzicht auf Prokreation. In alle Erfindungen der Zeit wird eine sexuelle und erotische Konnotation hereingelesen, und die technischen Innovationen werden als Metaphern eines kurzgeschlossenen Kreislaufes verwendet: so Alfred Jarry das Fahrrad und den elektrischen Stuhl im *Surmâle*, Duchamp das Fahrrad, die Kaffeemühle, die Schokoladenreibe und die optischen Apparate, Kafka die Druckmaschine, Villiers de l'Isle-Adam den Androiden, die Science Fiction-Literatur den Computer und die Rakete.

Michel Carrouges beschliesst sein Buch mit folgenden Sätzen: « Es wäre läppisch anzunehmen, dass die grössten Genies am Anfang des 19. Jahrhunderts sich mit irrealen Spielen amüsieren und ihre Ideen hinter Metaphern verstecken wollen.

So bizarr uns auch ihre Spiele erscheinen mögen, in ihnen offenbart sich in Lettern aus Feuer der Mythos, in dem die vierfache Tragödie unserer Zeit sichtbar wird: der gordische Knoten der Interferenzen zwischen Maschinismus, Terror, Erotismus, Religion oder Atheismus... In ihrer wunderbaren Zweideutigkeit stehen die Junggesellenmaschinen gleichzeitig für die Allmacht der Erotik und deren Verneinung, für Tod und Unsterblichkeit, für Tortur und Disneyland, für Fall und Auferstehung... Es scheint uns, dass in den Junggesellenmaschinen die Verweigerung der Frau, und noch viel mehr der Prokreation, als Grundbedingung für den Bruch mit dem kosmischen Gesetz — in der Bedeutung, die China und Kafka diesem Begriff geben —, und noch mehr als Bedingung für die Erleuchtung, die Freiheit und die magische Unsterblichkeit sichtbar wird » (Michel Carrouges, *Les Machines célibataires*, Paris 1954).

Die Ausstellung versucht, diesen Mythos zu visualisieren. Transzendenz, Horror, Anthropomorphie der Maschine, Ironie, Autismus, Spekulation, Sehertum sind die teils mehr, teils weniger sublimierten übergeordneten Themen der Ausstellung, die folgende Werke umfasst: Jainismus und die Unbefleckte Empfängnis; ein Vergleich des Frankensteinmythos nach Mary Shelley mit den verbürgerlichten Verfilmungen; Metropolis und die « verrückten Erfindungen des 19. Jahrhunderts » für die Anthropomorphie der Maschine; Edvard Munchs Grafik als Visualisierung des Problems der ebenfalls die Prokreation verweigernden « Femme fatale » (Madonna) und des den Mann ausbeutenden geschlossenen Kreislaufes (Vampir; in Umkehrung des Verhältnisses im 1894 erschienenen Erfolgsroman « Dracula » von Bram Stoker); es folgt der Hauptteil mit den von Jacques Carelman erstmals dreidimensional gestalteten Maschinen nach literarischen Vorlagen: Alfred Jarrys *Surmâle*, Raymond Roussels *Locus Solus*, Kafkas *Strafkolonie*, sowie freie Visualisierungen des Klimas durch Markus Raetz und Gianfranco Baruchello; ikonographische Exkurse der Metaphern: Fahrrad, Elektrischer Stuhl; Duchamp ist vertreten mit einer Kopie des « Grossen Glases », dem Fahrrad, als Transvestit (Antwort auf die « Femme Fatale »), dazu kommen Werke von Picabia, Man Ray,

connues cherchant à rompre par effraction des mystères de l'univers. Il semblerait qu'ici le refus de la femme et, plus encore, celui de la procréation soit apparu comme la condition majeure de la rupture avec la loi cosmique, au sens où la Chine et Kafka emploient cette notion, et plus encore comme la condition de l'illumination, de la liberté et de l'immortalité magique » (p. 244).

L'exposition cherche à visualiser ce mythe. La transcendance, l'horreur, l'anthropomorphie de la machine, l'ironie, l'autisme, la spéculation, la capacité visionnaire sont, parfois plus, parfois moins sublimés, les thèmes généraux de l'exposition qui comprend les oeuvres suivantes: Jaïnisme et immaculée conception, une comparaison du mythe de Frankenstein selon Mary Shelley avec les versions filmées de caractère vulgarisé; *Metropolis* et les « folles inventions du XIXe siècle » pour illustrer l'anthropomorphie de la machine; des gravures d'Edvard Munch pour visualiser les problèmes et de la « Femme fatale » (la Madonna), qui elle aussi refuse la procréation, et du circuit fermé exploiteur de l'homme (le vampire, en inversant les rapports dans *Dracula*, le roman à succès de Bram Stoker paru en 1894). Suit la partie principale avec les machines reconstituées par Jacques Carelman d'après les modèles littéraires: le *Surmâle* d'Alfred Jarry, *Locus Solus* de Raymond Roussel, la *Colonie pénitentiaire* de Franz Kafka, ainsi que de libres visualisations du climat par Markus Raetz et Gianfranco Baruchello; des digressions iconographiques sur les métaphores: bicyclette, chaise électrique; Duchamp est représenté par une copie du *Grand Verre* et par la bicyclette, aussi comme travesti (réponse à la « Femme fatale »); s'ajoutent des oeuvres de Picabia, Man Ray, Dominguez, Max Ernst, Klapheck, Lindner, qui utilisent tous des machines et des éléments de machines à connotations érotiques ou physiognomiques sans que leurs oeuvres soient de véritables machines célibataires, puisque la dimension d'oeuvre d'art totale, de mise en lumière du circuit fermé leur fait défaut (au contraire de chez Duchamp) et ce pour différents motifs: ironie, pensée semblable au collage, isolation du phénomène; la vie d'Anton Müller en tant que parallèle obsessionnel primaire à l'oeuvre et au comportement de Duchamp, ainsi que des exemples autistiques (tel *Joey, l'enfant machine*, le cas décrit par Bettelheim); une autre section comprend les machines qui, après la séparation de l'art et la vie, produisent de l'art comme ersatz de vie: la machine à dessiner de Jarry, des dessins de Jean Ferry sur la machine à dessiner de Roussel, Tinguely, Kowalski; les machines érotiques de Robert Müller et celles de la littérature de science-fiction *(Barbarella)*; pour finir, les médiums en tant qu'étape tridimensionnelle sur le chemin de la quatrième à la deuxième dimension (Eusapia, Emma Kunz) et la description de la petite machine construite par Faraday pour confondre les médiums simulateurs.

Une partie consacrée au cinéma propose l'*Anémic Cinéma* de Duchamp, le *Ballet mécanique* de Léger, *Heaven and Earth Magic* de Harry Smith, et *L'invention de Morel*, le film d'Emidio Greco d'après le roman de Casarès. Une conclusion idéale de l'exposition serait naturellement le computer, programmé de manière à ce que le visiteur reçoive à la fin du parcours un plan du *Grand Verre*.

Le catalogue est ici un instrument dont on ne peut se passer pour saisir, selon les divers points de vues que sont la mythologie, la philosophie, la théologie, la psychologie, la sociologie et la sexologie, les célibataires et leur mythe, ainsi que l'unité d'énergie constituée par la machine célibataire.

L'exposition peut donc être vécue à plusieurs niveaux: comme visualisation du climat dans lequel Duchamp a créé son *Grand Verre;* comme tentative de mettre le moyen d'expression et de communication « exposition » au service de la visualisation de représentations et de circuits fermés mentaux, qui sont des modalités de refus et en

Dominguez, Max Ernst, Klapheck, Lindner, die alle Maschinen und Maschinenteile mit erotischer oder physiognomischer Konnotation verwenden, aber ihre Werke sind keine eigentlichen Junggesellenmaschinen, ihnen fehlt der Charakter des Gesamtkunstwerkes, der Sichtbarmachung des geschlossenen Kreislaufes wie bei Duchamp — dies aus verschiedensten Gründen: Ironie, Collagedenken, Isolierung der Phänomene; das Leben Anton Müllers als primär-obsessionelle Parallele zu Duchamps Werk und Verhalten und anonyme autistische Beispiele (z.B. Bettelheims Fall *Joey, der Maschinenjunge*); eine weitere Abteilung umfasst die Maschinen, die nach der Trennung der Kunst vom Leben, Kunst als Lebensersatz produzieren: Jarrys Malmaschine, Zeichnungen von Jean Ferry zu Roussels Malmaschine, Tinguely, Kowalski; die Liebesmaschinen von Robert Müller und aus der Science Fiction-Literatur (Barbarella); letztlich die Medien als dreidimensionale Durchgangsstadien auf dem Weg von der vierten in die zweite Dimension (Eusapia, Emma Kunz) mit der Beschreibung des von Faraday konstruierten Maschinchens zur Uberführung betrügerischer Medien.

Ein Filmteil umfasst Marcel Duchamps *Anémic Cinéma*, Fernand Léger's *Ballet mécanique*, Harry Smiths *Heaven and Earth Magic* und Emidio Grecos Verfilmung von *L'Invention de Morel*, nach dem gleichnamigen Roman von Casares. Ein idealer Abschluss der Ausstellung wäre natürlich der Computer, der so programmiert ist, dass jeder Besucher am Ende des Rundgangs den Plan zum « Grossen Glas » erhielte.

Der Katalog wird ein Instrument, das man nicht missen kann, um die Junggesellen und ihren Mythos und die Energieeinheit Junggesellenmaschine unter diversen Gesichtspunkten zu erfahren, nämlich der Mythologie, der Philosophie, der Theologie, der Psychologie, der Soziologie, der Sexologie. Die Ausstellung kann also mehrschichtig erlebt werden: als Visualisierung des Klimas, in dem Duchamp sein « Grosses Glas » geschaffen hat; als Versuch, das Medium Ausstellung in den Dienst der Visualisierung von Vorstellungsbildern — und

Valerie Solanas est la femme qui tira sur Warhol. Le texte dit: Manifeste de la Société pour la Castration des hommes (Society for Cutting Up Men) / Valerie Solanas hatte 1968 auf Andy Warhol geschossen. Sie klagt in ihrem Manifest die Männer an, « eine Maschine; ein Gummipeter auf zwei Beinen zu sein ».

tant que tels indirectement subversifs. Par ailleurs l'exposition devrait montrer que les comportements et les intentions sont ce qui compte, et non les produits finis.

2. Causes possibles de 1.: brouillon

Un amoureux écrit une lettre à sa bien-aimée. Il réduit ses sentiments aux lettres de l'alphabet, il écrit des mots. Il achète un timbre, glisse la lettre dans la fente de cette institution d'Etat qu'est la poste. Celle-ci, sans l'avoir distribué, vend le courrier à une fabrique de papier. Cette dernière met ce courrier au pilon et en tire à nouveau du papier à lettres. L'amoureux en achète deux feuilles et écrit plus longuement que la première fois, puisqu'il n'a pas reçu de réponse.

Andy Warhol veut être une machine. Son atelier est une « fabrique ». Justement parce qu'il est si sensible, il veut conférer à sa production la froide beauté des produits industriels. Sensibilité du célibataire et mode de production attirent. Entre autres également la « mariée », qui va tirer sur lui.

Cette exposition répond au besoin d'engager le moyen spécifique de l'exposition dans la visualisation d'un mythe. L'organisateur ne distingue pas en l'occurrence s'il s'agit d'un mythe ou d'un « mythe », mais il se trouve dans une situation désespérée: au moyen de l'exposition il doit donner forme à quelque chose d'encore inachevé. Il choisit une époque sans le dépassement de laquelle ça ne peut plus continuer (pour lui? pour d'autres également?). Le « mythe de la machine célibataire » a pris corps en un temps où renoncer à la procréation pouvait encore refléter une conception de la vie avec une géométrie de l'érotisme sublimée en conséquence, où des faits complexes pouvaient être exprimés par une « simple » mécanique; en un temps où une mécanique célibataire tridimensionnelle gagne, « aventureuse, et le plus souvent féminine », une quatrième dimension, où les points de vues deviennent relatifs, afin de résister à la tentation de créer à nouveau des rapports maîtrisables avec toute la souffrance que ceux-ci apportent. Nostalgie (?) face à une génération active sur le plan créateur, et dont la réduction de faits complexes à des expressions lapidaires (mots, phrases, formes, images, gestes, circuits fermés) se révèle aujourd'hui tellement captivante pour nous dans sa justification par la conscience vécue que nous avons de la réduction du complexe au lapidaire, réduction saisie dans son caractère de processus.

Par les détours d'une lecture à plusieurs niveaux, une exposition à vrai dire « réactionnaire » fait l'essai tant de la composition que de la décomposition, et simultanément de leur contraire, la réflexion rétrospective et l'ouverture, et simultanément de leur contraire, le moment et la fermeture, afin de saisir les énergies autant que possible à la racine. Si la chose est possible par le moyen de l'exposition, laquelle ne laisse pas à la compréhension que l'artiste a de lui-même le choix des moyens, cela reste à voir. A tout le moins, c'est la tentative que nous faisons ici. Confirmation du « mythe » en tant que mythe et négation du mythe en tant que « mythe » par visualisation.

Nombre d'obstacles s'opposent à la représentation de ce circuit fermé, de cette instance d'auto-administration de l'énergie. Il est permis de répéter: le caractère événementiel des oeuvres d'art et la mise en scène selon un point de vue nécessairement choisi en vue de la réalisation, les difficultés entraînées par une réception toujours retardée, chargée de la pesanteur d'un autre point de vue. Ensemble, ces pieds bots de tout produit font obstacle au véritable but de l'exposition: la visualisation des angoisses, celles des célibataires naturellement (existe-t-il d'ailleurs des travaux « sérieux », qui font donc éclater les normes, ne provenant pas d'une activité célibataire?) eu égard au hiatus entre vie partagée avec « l'autre » (que cette vie soit réelle ou représentée): homme et femme,

Kreisläufen zu stellen, die als Verweigerungsbilder indirekt subversiv sind. Und selbstverständlich, dass Verhalten und Intentionen das Eigentliche sind, und nicht die fertigen Produkte.

2. Mögliche Ursache von 1: Kladdentext

Ein Liebhaber schreibt seiner Geliebten einen Brief. Er reduziert seine Gefühle auf die Buchstaben des Alphabets, schreibt Worte. Er kauft eine Briefmarke, steckt den Brief in einen Schlitz der staatlichen Institution Post. Diese verkauft die Post an eine Papierfabrik. Diese stampft die Post ein, macht daraus erneut Briefpapier. Der Liebhaber kauft sich davon zwei Bogen und schreibt mehr als das erste Mal, da er keine Antwort erhalten hat.

Andy Warhol will eine Maschine sein. Sein Atelier ist eine Fabrik. Gerade weil er so empfindlich ist, will er seine Produkte mit der kalten Schönheit industriell gefertigter Erzeugnisse versehen. Empfindlichkeit des Junggesellen und Produktionsweise ziehen an, u.a. auch die « Braut », die auf ihn schiessen wird.

Diese Ausstellung entspricht dem Bedürfnis, das Mittel der Ausstellung zur Visualisierung eines Mythos einzusetzen. Der Aussteller unterscheidet in diesem Falle nicht, ob es sich um einen Mythos oder um einen « Mythos » handelt, sondern ist in der verzweifelten Lage, mittels der Ausstellung etwas Form geben zu müssen, was für ihn noch nicht abgeschlossen ist. Er wählt eine Epoche, ohne deren Überwindung es (für ihn? für andere auch?) nicht mehr weiter geht. Der « Mythos der Junggesellenmaschinen » entstand in einer Zeit als Verzicht auf Prokreation noch ein Lebenskonzept mit einer entsprechend sublimierten Geometrie der Erotik beinhaltet, als Komplexes mittels einer « simplen » Mechanik ausgesagt werden konnte; in einer Zeit, in der eine dreidimensionale Junggesellenmechanik eine « abenteuerliche, meist weibliche » vierte Dimension als Relativierung von Gesichtspunkten annimmt, um der Versuchung zur Schaffung erneut überblickbarer Verhältnisse mit all dem Leid, das diese bringen, zu widerstehen. Nostalgie (?), angesichts einer schöpferisch tätigen Generation, deren Reduktion von Komplexem auf Lapidares (Wort, Satz, Form, Bild, Geste, geschlossener Kreislauf) für uns heute so spannend ist in ihrer Rechtfertigung durch das gelebte Selbstverständnis der Reduktion von Komplexem in Lapidares als Vorgang. Auf dem Umweg über die mehrschichtige Lesung versucht eine eigentlich « reaktionäre » Ausstellung sowohl Setzung und Auseinandersetzung, und gleichzeitig deren Gegenteil, Rückbesinnung und Öffnung, und gleichzeitig deren Gegenteil, Moment und Schliessung, um die Energien möglichst an der Wurzel zu fassen. Ob das mit dem Mittel der Ausstellung, die nicht dem Selbstverständnis des Künstlers den Einsatz des Mittels überlässt, möglich ist, ist fraglich. Aber es wird hier versucht. Bestätigung des « Mythos » als Mythos und Verneinung des Mythos als « Mythos » durch Sichtbarmachung. Der Hindernisse, diesen geschlossenen Kreislauf, diese Energieselbstverwaltungsbehörde darzustellen, sind viele. Wiederholen gilt: die Ereignishaftigkeit der Kunstwerke und die Inszenierung mit einem notwendigerweise auf die Realisierung hin gewählten Standpunkt, die Mühen mit der stets verspäteten Rezeption, beladen mit der Schwerkraft eines andern Standpunktes. Gemeinsam verhindern diese Klumpfüsse jeglichen Produkts das eigentliche Ziel der Ausstellung, die Sichtbarmachung der Ängste, natürlich der Junggesellen (gibt es überhaupt « seriöse », also normensprengende Arbeit, die nicht Junggesellentätigkeit entspringt?), im Hinblick auf den Hiatus zwischen realem und vorgestelltem Zusammenleben mit dem « Andern »: Mann und Weib, Idee und Leben, Natur und Kunst, Gott und Selbst, Glaube und Unglaube als Gegensatzpaare. Spätestens hier zeigt sich die Leistung der Schöpfer von Junggesellenmaschinen für die Erkenntnis, wie

idée et vie, nature et art, Dieu et soi-même, croyance et incroyance aux couples antinomiques. C'est ici qu'apparaît au plus tard l'apport des créateurs de machines célibataires à cette reconnaissance de la difficulté de placer la mère, la grande mère, formule et forme, jeu et sérieux, dans le circuit fermé, lequel tient compte de tout mais craint de laisser un élément prendre le dessus. De là le fait que l'exposition se constitue en double paradoxe et en question de foi: par adhésion au doute, le véritable doute prend, par visualisation, figure d'affirmation — et par là devient doute joué, qui peut tout aussi bien être du chiqué. Le processus est de l'ordre de la jouissance tirée de la strangulation: le sujet ne jouit que s'il survit à la strangulation. Ou de l'ordre du type à la Jésus Christ qui, parvenu à l'âge de 33 ans, atteint avec joie l'âge de 80 ans, parce qu'il a survécu à ce premier cap. *Vivere pericolosamente o saggiamente.* Les deux aiment leur circuit fermé créé par eux-mêmes. Les jugements de valeur ne sont assurément pas à leur place eu égard aux bricoleurs « cool » et « chauds » de leurs propres obsessions et eu égard à ceux qui, en rendant celles-ci relatives, furent contraints de vivre tout simplement ce circuit. Il suffit de constater que l'obsession de survivre reflétée par un Duchamp est plus riche de sens que l'évidence immédiatement vécue sous nos yeux de celui dont la souffrance est la femme, de celui qui fuit dans la création du *perpetuum mobile*, du voyeur et d'un Anton Müller qui vit dans un comportement autistique. Le plus avisé propose lui-même la forme qui survit; le système de ce qui sensuellement est immédiatement perceptible doit être représenté de manière plus « cool ». L'interprétation comme aide de survie. C'est une chanson que Duchamp connaît bien, et il pourrait nous en conter un bout. Mais Müller ne la connaît pas et c'est à nous de l'inventer. *Errare humanum et musicale est.* Mais ce sont là des considérations sur un musée des obsessions, qui pour l'instant n'existe que dans ma tête! Mais l'on peut d'ores et déjà prévoir que dans cette entreprise également, l'on ne peut renoncer au circuit fermé de la dialectique: ce qui est concerté, le représenter chaud, et à distance, ce qui est vécu.

Utiliser Duchamp et Müller comme raccourcis pour des systèmes entiers est partie d'une démesure que la multiplicité des points de vue exposés dans ce catalogue va, je l'espère, contrebalancer. Pendant que le mythe aime les enrichissements, les variantes et les fioritures, le « mythe » engendre des généalogies et des emprunts, qui constituent des revendications de totalité. Dans le « mythe » parle le besoin de mythes. C'est pourquoi sont bienvenus dans cette exposition les visiteurs enclins à la considérer comme un couple effort-résultat dans le sens de la négation du couple effort-résultat au bénéfice de la création d'une mythologie apparemment inutile et de ce fait éminemment politique. Voilà qui paraît certes compliqué, mais qui est très simple. Et qui peut être représenté de la manière suivante.

En 1956, j'étais à Paris, à la Bibliothèque Nationale, travaillant à ma thèse de doctorat. Bientôt je butais sur le véritable noyau de cette dernière décennie du 19e siècle, sur l'écrivain Alfred Jarry (1873-1907) et son système de la pataphysique, laquelle embrasse tout et représente l'ultime instance. La pataphysique est à la métaphysique ce que cette dernière est à la physique, c'est-à-dire que la pataphysique est la science des solutions imaginaires. A la lumière desquelles il m'apparut équivalent de travailler à ma thèse ou, avec davantage de plaisir, de lire au Bar de la Bourse les oeuvres de Jarry et les Cahiers du Collège de Pataphysique. La science des solutions imaginaires avait conduit à la fin des années 40 à la constitution d'une académie, le Collège de Pataphysique, qui s'attacha à éclairer le problème des équivalences, c'est-à-dire de la mise en équation de toutes choschwierig es ist, die Mutter, die Grosse Mutter, Formel und Form, Spiel und Ernst im geschlossenen Kreislauf, der alles berücksichtigt, aber sich scheut, einem Element die Oberhand zu belassen, unterzubringen. Die Ausstellung wird dadurch zum Doppelparadoxon und zur Glaubenssache: durch Bejahung des Zweifels wird der echte Zweifel durch Sichtbarmachung Affirmation. Und dadurch gespiegelter Zweifel, der ebenso gut Pose sein kann. Der Vorgang ist ungefähr wie beim Strangulationsgeniessenden, der nur geniesst, wenn er die Strangulation überlebt. Oder der Christustyp, der einmal 33 Jahre alt, mit Freuden 80 wird, weil er *es* überlebt hat. Vivere pericolosamente o saggiamente. Beide lieben ihren selbstkreierten geschlossenen Kreislauf. Werturteile sind sicher falsch am Platz angesichts der « coolen und warmen » Bastler ihrer eigenen Obsessionen und derer, die diese relativierend, gezwungen waren, diesen Kreislauf einfach zu leben. Festzustellen ist lediglich, dass die reflektierte Überlebensobsession eines Duchamp mehrdeutiger ist als die unmittelbar vorgelebte Evidenz des am Weib Leidenden, des in die Kreation des Perpetuum mobile Ausweichenden, des Voyeurs und des die autistische Haltung lebenden Anton Müller. Der Überlegtere schlägt selber die überlebende Form vor, das System von sinnlich unmittelbar Einsehbarem muss cooler vorgestellt werden. Interpretation als Uberlebenshilfe. Duchamp könnte uns davon ein Lied singen, für Müller müssen wir es singen. Errare humanum et musicale est. Doch das sind bereits Überlegungen für ein Museum der Obsessionen, das vorläufig nur im Kopf existiert. Aber schon jetzt ist voraussehbar, dass auch in dieser Unternehmung auf den geschlossenen Kreislauf der Dialektik nicht verzichtet werden kann: das Überlegte warm, das Gelebte distanziert darzustellen

Duchamp und Müller als Kürzel für Systeme zu verwenden, ist Teil einer Anmassung, die hoffentlich durch die Vielfalt der Gesichtspunkte in den Artikeln dieses Kataloges aufgehoben wird. Während der Mythos Bereicherungen, Varianten, Ausschmückungen mag, generiert der « Mythos » Genealogien und Anzapfungen, die Ganzheitsanspruch vertreten. Aus dem « Mythos » spricht das Bedürfnis nach Mythen. Deshalb sind Besucher der Ausstellung willkommen, die diese als Leistung im Sinne einer Verneinung der Leistung zugunsten der Kreation einer scheinbar unnützen und deshalb eminent politischen individuellen Mythologie aufzufassen geneigt sind.

Das tönt zwar kompliziert, ist aber sehr einfach. Und lässt sich haptischer darstellen.

1956 war ich in Paris, um an der Bibliothèque Nationale an meiner Dissertation zu arbeiten. Dabei stiess ich bald auf den eigentlichen Kern dieses letzten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts, auf den Schriftsteller Alfred Jarry (1873-1907) und sein allumfassendes, letztinstanzliches System der Pataphysik, die sich zur Metaphysik verhält, wie diese zur Physik, d.h. die Pataphysik ist die Wissenschaft der imaginären Lösungen. In deren Lichte erschien mir gleichwertig, ob ich an der Dissertation arbeitete oder mit noch grösserem Vergnügen in der Bar de la Bourse die Werke Jarry's und die Cahiers du Collège de Pataphysique las. Die Wissenschaft der imaginären Lösungen hatte Ende der 40-er Jahre zur Bildung einer Akademie, dem Collège de Pataphysique geführt, das in ungleich speditiverer Weise und in saftigerem Elan an die Erhellung des Problems der Äquivalenzen, das heisst der Gleichsetzung von allem, herantrat als zum Beispiel die viel blickpunktbewusstere und dadurch pataphysisch unbewusstere Académie Française, wobei das Collège de 'Pataphysique (das' steht für bewusst betriebene Pataphysik) keineswegs den Anspruch erhob, besser zu sein als die Académie Française. Diese Abgeklärtheit in se war aber nur die Fassade einer phänomenalen Entdecker-, Forscher-, Spekulationsleidenschaft der Mitglieder des Collège, dem u.a. als Satrapen und Würden-

ses, d'une manière combien plus expéditive et avec un élan combien plus juteux que, par exemple, l'Académie Française qui, pour être plus consciente d'être au centre de l'intérêt général, est pataphysiquement plus inconsciente. Le Collège de 'Pataphysique (le 'signifie une pataphysique consciemment exercée!) n'avait naturellement pas la prétention d'être meilleur que l'Académie française. Cette sérénité n'était cependant que la façade d'une phénoménale passion de la découverte, de la recherche et de la spéculation qui animait les membres du Collège dont faisaient partie, parmi d'autres satrapes et dignitaires, des artistes aussi célèbres que René Clair, Jean Dubuffet, Marchel Duchamp, Max Ernst, Eugène Ionesco, Michel Leiris, Raymond Queneau, Man Ray, Boris Vian, et des hommes aussi magnifiques que Jean Ferry.

Certes, je reçus cet enseignement, mais tout d'abord confronté au problème d'institutions localement ancrées, elle ne me fut que d'une utilité indirecte. Ce n'est que le doute grandissant vis-à-vis de la règle bourgeoise majeure, à savoir que la conscience de soi nécessite un cadre donné, dans lequel il importe de grandir et de mûrir, et qu'il importe d'élargir, qui autorisa le développement tout d'abord parallèle puis évident d'une conscience de soi s'organisant et s'institutionnalisant elle-même, fournissant le fondement d'un possible cheminement pataphysique — sous la forme d'un cercle de règles se renouvelant sans cesse. Dans notre cas cela fonctionna parfaitement, en ce que la vieille constatation, souvent faite au sein des foyers, selon laquelle « pour moi seul je ne suis pas un problème, mais toi et les autres, vous en faites un de moi » fut suivie à la lettre et cessa depuis lors d'être un problème.

J'ai une idée. Je me charge, sous forme de l'*Agentur für geistige Gastarbeit* (Agence pour le travail intellectuel à la demande), de réaliser l'idée. L'Agence crée le mot-clé et le cadre et me charge de l'élaboration du concept. A mon tour, je charge l'Agence de l'exécution. L'Agence m'annonce que je suis le seul à entrer en ligne de compte. Je demande à l'Agence quels sont les moyens à disposition. Le département des finances m'informe que ni moyens ni employés ne peuvent être mis à disposition tout au moins pour l'heure. Au cours d'éreintantes séances de l'exécutif, du législatif et des experts financiers est prise la décision suivante: dans le cas où je me déclarerais prêt à réaliser l'idée, les autres respecteraient ma décision, et se sentiraient liés. Puisque cette décision m'est en fin de compte transmise par l'Agence, puisque celle-ci, c'est moi, je me charge de la tâche de réaliser mon idée. Dès ce moment tout se passe sans accrocs: je décide pour l'Agence et je suis mon propre personnel, jusqu'à ce que débute la phase des préparatifs, dans laquelle on ne peut se passer de l'aide des autres. L'identification concertée avec la nouvelle tâche dans un cadre créé *ad hoc* devient un circuit fermé, qui se sert avec plaisir des idées acquises au début des années 50 comme recharge des batteries; par exemple: le souvenir des machines célibataires, en tant qu'un mythe proposé par Michel Carrouges, mythe qui, à cause de l'*Inscription du haut* agissant sur les célibataires et fixant leur sort, fut rejeté par les pataphysiciens, parfois avec véhémence. Aussi l'exposition est-elle un amalgame: elle reconnait la vue visionnaire de Carrouges, mais accepte également la précision pataphysique en regard des cas particuliers qui la constituent. Elle aimerait offrir au visiteur qui vit les choses horizontalement une structure verticale, au visiteur qui cherche la sécurité des thèses elle aimerait proposer un champ d'affinités. Jarry définit Dieu comme suit: « ± Dieu est le plus court chemin de zéro à l'infini dans les deux sens ». Carrouges, dans son « Mode d'emploi », opère à l'aide de concepts connus et de deux domaines avec deux éléments se correspondant. Et tout ceci se passe au musée, qui n'est pas seulement un lieu, mais également une image, et qui est triple-

träger so bekannte Künstler wie René Clair, Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Max Ernst, Eugène Ionesco, Michel Leiris, Raymond Queneau, Man Ray, Boris Vian und so grossartige Männer wie Jean Ferry angehörten. Nun, die Lehre hört ich wohl, aber vorerst mit dem Problem lokal verankerter Institutionen konfrontiert, nützte sie mir nur indirekt. Erst der zunehmend grösser werdende Zweifel an der bürgerlichen Faustregel, dass ein Selbstbewusstsein einen gegebenen Rahmen benötige, in dem sich wachsen und reifen liesse, und den es zu erweitern gelte, erlaubte die parallele, dann eindeutige Entwicklung eines sich selbst organisierenden und institutionalisierenden Selbstbewusstseins, das die Basis abgab, einen möglichen pataphysischen Weg — in Form des sich stets erneuernden Regelkreises — zu gehen. In unserem Falle funktionierte das tadellos, indem die alte, in Ehen öfter vorgebrachte Feststellung « allein bin ich mir kein Problem, erst Du und die Andern machen eins aus mir » aufs Wort befolgt wurde und von da ab kein Problem mehr war.

Ich habe eine Idee. Ich beauftrage mich, in Form der Agentur für geistige Gastarbeit, die Idee zu realisieren. Die Agentur für geistige Gastarbeit kreiert das Reizwort und den Rahmen und beauftragt mich mit der Ausarbeitung des Konzepts. Ich beauftrage erneut die Agentur mit der Durchführung. Die Agentur für geistige Gastarbeit teilt mir mit, dass nur ich dafür in Frage komme. Ich frage die Agentur an, was für Mittel zur Verfügung stehen. Die Finanzabteilung teilt mir mit, dass weder Mittel noch Angestellte zur Verfügung gestellt werden können, wenigstens im gegenwärtigen Zeitpunkt nicht. In strapaziösen Sitzungen von Exekutive, Legislative, Finanzexperten wird dann der Beschluss gefasst: falls ich mich dazu bereit erklären will, die Idee auszuführen, würden die Andern die Entscheidung respektieren und mitziehen. Da dieser Entscheid von der Agentur letztlich mir übertragen wird, da sie ja auch ich ist, übernehme ich die Aufgabe, meine Idee durchzuführen. Von da an geht alles reibungslos: ich entscheide für die Agentur und bin mein eigenes Personal, bis dann die Phase der Vorbereitungen beginnt, in der es ohne die Mithilfe der Andern nicht mehr geht. Die zielgerichtete Identifikation mit der neuen Aufgabe in einem eigens dafür kreierten Rahmen wird zum geschlossenen Kreislauf, der sich nun mit Vergnügen der anfangs der fünfziger Jahre einverleibten Lehren als Aufladung der Batterien bedient; zum Beispiel: die Erinnerung an die Junggesellenmaschinen, als ein von Michel Carrouges vorgeschlagener Mythos, der wegen der « obern Inschrift », die auf die Junggesellen einwirkt und ihr Los bestimmt, von den Pataphysikern zum Teil vehement abgelehnt wurde. Die Ausstellung ist denn auch ein Amalgam: sie anerkennt die visionäre Sicht von Carrouges, akzeptiert aber auch die pataphysische Präzision gegenüber den sie konstitutierenden Sonderfällen. Sie möchte dem horizontal erlebenden Besucher eine vertikale Struktur, dem thesenstützsuchenden Besucher ein Affinitätsfeld anbieten. Jarry definiert Gott folgendermassen: « Gott ist der kürzeste Weg von Null nach Unendlich in beiderlei Richtungen », und seine Oberfläche als « Gott ist der tangierende Punkt von Null nach Unendlich ». Carrouges operiert in seiner « Gebrauchsanweisung » mit festen Begriffen und zwei Bereichen mit zwei sich entsprechenden Elementen. Und all das im Museum, das nicht nur Ort, sondern auch Bild ist, und gleich dreimal vorkommt: als Ort, wo die Ausstellung stattfindet, als Museum im Koffer, das in der Verkleinerung den Ausgangspunkt für das ganze Unternehmen, das Grosse Glas, in sich birgt, bei Duchamp, und als Heilsort und angenehme Maschine, die die Junggesellen (unten: die Künstler), durch die Freiheit (oben) auffordert, sie mit ihrem Bild unter dem Arm — im Bild von Henri Rousseau — zu benutzen.

Energie ist halt immer nur ablesbar in Bildern, die

ment présent: comme lieu où l'exposition a lieu, comme musée, dans la valise de Duchamp (qui dans sa miniaturisation donne le point de départ de toute l'entreprise, le *Grand Verre*), et comme lieu du salut et d'une machine agréable, que les célibataires ou les artistes (en bas), appelés par la liberté (en haut) utilisent avec leur image sous le bras — comme dans le tableau de Henri Rousseau. L'énergie n'est lisible que dans des images opérant avec des contraires: une partie n'est pas l'autre partie. L'absence d'école philosophique élémentaire n'empêche pas de philosopher. Un proverbe parle pour et parle contre et parle pour lui-même. Il est difficile de vivre entièrement sans fétiche.

Je dédie cette exposition à mes, non: à tes, ah oui: à nos enfants.

mit Gegensätzen operieren: ein Teil ist nicht der andere Teil. Das Fehlen der philosophischen Grundschule hindert nicht am Philosophieren. Ein Sprichwort spricht dafür und dawider und für sich selbst. Es ist schwierig, ganz ohne Fetisch zu leben.

Ich widme diese Ausstellung meinen, nein: Deinen, ah ja: unseren Kindern.

Sitzung des Mediums Eusapia / Séance du Medium Eusapia, Milano 1892; La situation est celle du Grand Verre: la femme qui « sait », qui se nourrit de la quatrième dimension, est contrôlée par les célibataires, les hommes de science qui doutent de son pouvoir; elle reste rayonnante dans sa concentration / Die Situation ist derjenigen im Grossen Glas nicht unähnlich, auf der einen Seite die Braut, die « weiss », die sich an der vierten Dimension labt; sie wird kontrolliert durch die Junggesellen, die Wissenschaftler, die an ihrer Gabe zweifeln; sie strahlt trotz der Anstrengung.

Pendant les préparatifs de l'exposition qui ont débuté en novembre 1973, il m'a été donné d'avoir le soutien et l'aide de nombre de personnes. Je voudrais tout d'abord remercier mes collègues qui vont présenter l'exposition dans leurs institutions respectives:

Ich durfte während der Vorbereitungen zur Ausstellung, die im November 1973 begannen, die Hilfe und Unterstützung vieler Freunde und an der Sache Interessierter erfahren. Ich möchte danken vorerst meinen Kollegen, die die Ausstellung in ihren Institutionen zeigen werden:

Marcel Evrard, Directeur, Musée de l'Homme et de l'Industrie, Le Creusot; Johannes Gachnang, Direktor, Kunsthalle Bern; K.J. Geirlandt, Directeur Général, Société des Expositions, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles; Jürgen Harten, Direktor, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf; Eje Högestätt, Direktor, Malmö Konsthall, Malmö; François Mathey, Conservateur en Chef, Musée des Arts Décoratifs, Paris; Carlo Ripa di Meana, Presidente, und/et Vittorio Gregotti, Direttore Settore Arti Visive e Architettura, Ente Autonomo, Biennale di Venezia; Dr. Alfred Schmeller, Direktor, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien; E.E.L. de Wilde, Direktor, Stedelijk Museum, Amsterdam; ainsi que/sowie François Burkhardt, Direktor, Internationales Design-Zentrum, Berlin;

Dr. Edgar H. Brunner, Associé de la Banque/Teilhaber der Bank Armand von Ernst & Cie, Bern; Dieter Hoffmann et/und Margrit Kittelmann, Hauptabteilung Public Relations, Deutscher Ring, Lebensversicherungs-AG, Hamburg;
les auteurs du catalogue / den Autoren des Katalogs: Bazon Brock, Hamburg/Frankfurt; Michel Carrouges, Paris; Michel de Certeau, Paris; Jean Clair, Paris; Dr. Peter Gorsen, Frankfurt; Gilbert Lascault, Paris; Marc Le Bot, Paris; Jean-François Lyotard, Paris; Günter Metken, Paris; Alain Montesse, Constantine; René Radrizzani, Pully; Arturo Schwarz, Milano; Michel Serres, Paris;

pour avoir concédé le droit de reproduction de textes et d'illustrations/für die Wiedergabeerlaubnis von Texten und Abbildungen:

Bruno Bettelheim, Chicago (The Empty Fortress); Michel Carrouges, Paris (Lettre/Brief Marcel Duchamp); Collège de 'Pataphysique (Jarry); Italnoleggio Cinematografico, Roma (L'Invenzione di Morel); Daniel Keel, Diogenes Verlag, Zürich (Topor, Tomi Ungerer); Kohlkunstverlag, Frankfurt (Brus); Jérôme Lindon, Editions de Minuit, Paris (Deleuze/Guattari); Jean-Jacques Pauvert, Editeur, Paris (Roussel); Préntal, S.I.A.D. spa, Milano (Converture / Umschlag, Affiche / Plakat);

les traducteurs / den Uebersetzern: Jeanne Etoré, Paris; Walo von Fellenberg, Bern; François Grundbacher, Bern; Rainer Michael Mason, Genève;

les prêteurs de l'exposition / den Leihgebern: Nederlands Filmuseum, Amsterdam; Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam; Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett; Psychiatrische Universitätsklinik, Bern; Anthology Film Archives, New York; The Museum of Modern Art, New York; Munch-museet, Oslo; Cinémathèque Française, Paris; Collège de 'Pataphysique; Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs, Paris; Italnoleggio Cinematografico, Roma; Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne; Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich;
Galerie Jan Krugier, Genève; Galleria Schwarz, Milano; Galerie Buchholz, München; Collection of Aberbach Fine Art, New York; Galerie Agora, Paris; Galerie de la Rue Serpente, Paris; Galerie-Librairie La Hune, Paris; Galerie François Petit, Paris; Art Selections Int. Est., Triesenberg; Galerie Bischofberger, Zürich;
Joachim Jean Aberbach, New York; Paride Accetti, Milano; Gianfranco Baruchello, Roma; George Brecht, Köln; Prof. Christof Burckhardt, Renens; Jacques Carelman, Paris; Jean Clair, Paris; Dr. M. Ebnöther, Sempach-Station; Juan-Esteban Fassio, Buenos Aires; Jacques Fivel, Paris; Raymond Fleury, Vrigny; Karl Gerstner, Basel; Dr. Peter Gorsen, Frankfurt; Emidio Greco, Roma; Konrad Klapheck, Düsseldorf; Walther König, Köln; Piotr Kowalski, Montrouge; Dr. Dr. Wolfram Kurth, Wiesbaden; Jean Le Gac, Paris; Nadja Léger, Biot; Anne-Marie Loeb, Muri-Bern; Ingeborg Lüscher, Tegna; Daniel Malingue, Paris; Etienne Martin Paris; Anton C. Meier, Zürich; Michel, Paris; Miriam Müller, Villiers-le-Bel; Robert Müller, Villiers-le-Bel; Armand Neven, Waterloo; Meret Oppenheim, Bern und Paris; Markus Raetz, Carona; Max F. Richei, Remetschwil; Hans Jakob Roth, Aarburg; Arturo Schwarz, Milano; TIM, Paris; Jean Tinguely, Neyruz; Roland Topor, Paris; Lucien Treillard, Paris; Pierre Versins, Rovray; Ursula Vian-Kübler, Paris.

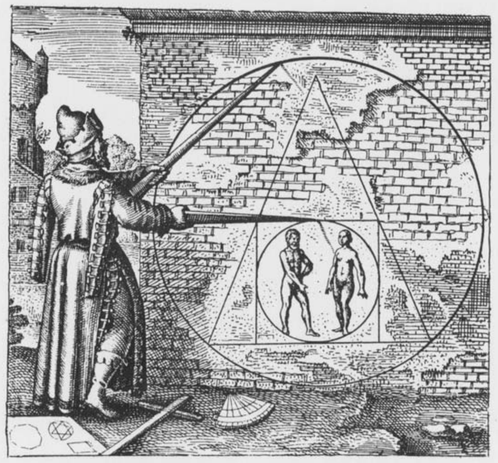
Pour m'avoir aidé des manières les plus diverses / für Hilfe verschiedenster Art:
Michel Baudson, Jeunesse et Arts plastiques, Bruxelles; Günter Brus, Berlin; Freddy Buache, Directeur, Cinémathèque Suisse, Lausanne; Prof. William Camfield, Art Department, Rice University, Houston, Texas; Madame Teeny Duchamp, Villiers-s.-Grez; Maurice Duverger, Paris; Jean Ferry†; Raymond Fleury, Vrigny; Anne d'Harnoncourt, Curator of 20th Century Art, Philadelphia Museum of Art; Henri Langlois, Directeur, Cinémathèque Française, Paris; Richard Lindner, Paris et/und New York; Jonas Mekas, Director, Anthology Film Archives, New York; Annette Michelson, New York; Madame Geneviève Picon, Conservateur en Chef, Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris; Arturo Schwarz, Milano; Kynaston McShine, Curator, et/und Cora Rosevear, Curatorial Assistant, The Museum of Modern Art, New York; Harry Smith, New York; Gérard Titus-Carmel, Paris; Prof. Dr. Hans Walther-Bühl, Waldau-Bern; Pierre Versins, Rovray; Jan de Vaal, Direktor, Filmmuseum, Amsterdam; Alain Weill, Conservateur, Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris.

Mes remerciements s'adressent tout particulièrement à la direction, au Bureau technique et aux ateliers des grands magasins Loeb S.A., Berne, pour la construction de la machine de Kafka, au personnel de la Kunsthalle de Berne à qui a incombé le gros du travail pour avoir été le premier à montrer l'exposition, à toute une armée de dentistes qui, en collectionnant des dents, ont contribué à la mosaïque de la « hie » de Roussel et enfin, bien entendu, à Jean Clair qui a assuré la rédaction et la coordination à Paris pour ce livre, à Jacques Carelman pour avoir relevé le défi de réaliser pour la première fois les machines imaginées par Jarry et par Roussel, et à Ingeborg et Una Alja Lüscher, Valérie et Jérôme Szeemann: sans eux, je n'aurais pas eu, après *documenta*, le courage d'entreprendre la visualisation de ce « mythe » dans le contexte culturel officiel.

H.S.

Mein spezieller Dank geht an die Direktion, die Planungsabteilung und die Werkstätten der Firma Loeb AG, Bern, für den Bau der Kafka-Maschine, an das Personal der Kunsthalle, die als erste Station der Ausstellung die Hauptlast der Vorbereitungen zu tragen hatte, an ein ganzes Heer von Zahnärzten, die für Roussels « Hie » extrahierte Humanzähne sammelten, und natürlich an Jean Clair, der die Redaktion, sowie die Koordination für diese Publikation in Paris betreute, an Jaques Carelman, der die Herausforderung annahm, nach den Texten von Jarry und Roussel die Maschinen zu kreieren, und an Ingeborg und Una Alja Lüscher, Valérie und Jérome Szeemann, ohne die ich nach der *documenta* den Mut nicht aufgebracht hätte, diesen « Mythos » im kulturellen, offiziellen Kontext zu visualisieren.

H.S.



Coincidentia oppositorum in: Michael Maier, *Atalanta Fugiens, hoc est, Emblemata Nova de Secretis Naturae*, Oppenheim 1618

TABLE DES MATIÈRES / INHALT

Harald Szeemann
Les machines célibataires / Junggesellenmaschinen 5

Sommaire / Inhaltsangabe 16

Sur la machine célibataire / Über die Junggesellenmaschine 18

Michel Carrouges
Mode d'emploi / Gebrauchsanweisung
Qu'est-ce qu'une machine célibataire? — I. Comment identifier une machine célibataire? — II. Comment situer les machines célibataires?
Was ist eine Junggesellenmaschine? — I. Wie werden Junggesellenmaschinen identifiziert? — II. In welchen Zusammenhang gehören Junggesellenmaschinen? 21

Marcel Duchamp
Lettre à Michel Carrouges / Brief an Michel Carrouges 48

Günter Metken
De l'homme-machine à la machine-homme — Anthropomorphie de la machine au XIXe siècle.
Vom Menschen / Maschine zur Maschine / Mensch — Anthropomorphie der Maschine im 19. Jarhundert 50

Michel Serres
C'était avant l'Exposition (Universelle) / Es war vor der (Welt-) Ausstellung 64

Bazon Brock
Immaculée Conception et machine célibataire — De la divinisation de l'homme et de l'« hominisation » de Dieu
Jungfrauenzeugung und Junggesellenmaschine — Von der Gottwerdung des Menschen und der Menschwerdung Gottes 75

Michel de Certeau
Arts de mourir / Sterbekünste
Ecritures anti-mystiques / Anti-mystische Schreiben 83

Jean-François Lyotard
Où l'on considère certaines parois comme les éléments potentiellement célibataires de quelques machines simples
Wo bestimmte Trennwände als potentielle Junggesellenelemente einfacher Maschinen betrachtet werden 98

Alain Montesse
Lovely Rita, Meter Maid 110

Gilbert Lascault
Les mécaniques / La baise / La non-baise / La peinture / Les jeux de mots / etc...
Mechanisches / Bumsen / Nicht-Bumsen / Malerei / Wortspiele / usw... 115

Peter Gorsen
La machine humiliante — Escalade d'un nouveau mythe
Die beschämende Maschine — Zur Eskalation eines Mythos 130

René Radrizzani
Roussel, explorateur de nouveaux mondes / Roussel, Entdecker neuer Welten 144

Arturo Schwarz
La machine célibataire alchimique / Die alchemistische Junggesellenmaschine 156

Marc Le Bot
Le mythe de la machine / Der Mythos der Maschine 172

Jean Clair
L'ultime machine. — Notes sur *L'Invention de Morel*
Die letzte Maschine. — Anmerkungen zu *Die Erfindung von Morel* 180

Annexes / Anhang 193
Chronologie des machines célibataires / Chronologie der Junggesellenmaschinen 194
De quelques thèmes célibataires / Einige Junggesellenthemen 195
Quelques auteurs de machines célibataires / Einige Hersteller und Verfasser von Junggesellenmaschinen 204
Petite bibliothèque célibataire / Kleine Junggesellenbibliothek 219
Origines des illustrations / Herkunft der Illustrationen 223

SOMMAIRE

Prologue

Où l'on cite quelques classiques pour avancer le thème. p. 18

Chapitre I

Où l'on tente de définir la machine célibataire. Ce qui permet de la distinguer des machines en général et des machines imaginaires, au nombre desquelles il faut compter les machines pataphysiques, en particulier. Quelques exemples tirés de l'histoire des lettres et des arts. On avance des hypothèses sur le sens des diverses épiphanies célibataires sur la scène de notre théâtre moderne et contemporain. p. 21

Chapitre II

Où l'on envisage l'archéologie de la machine célibataire. Ses divers fondements historiques. Les rapports singuliers de l'homme à la machine et les multiples identifications opérées de l'une à l'autre au cours des âges, et vice-versa.
La découverte du second principe de la thermodynamique, dit Principe de Carnot-Clausius, marque le passage du stateur au moteur. Le dépassement de ce Principe supposerait le remplacement de la machine homéorrhétique pas une machine isorrhétique, autrement dit célibataire, supposant le Retour Eternel et l'immortalité, ainsi qu'il est suggéré dans *Le Docteur Pascal*, roman d'Emile Zola. p. 50

Chapitre III

Où l'on envisage les rapports qui existent entre la création divine et la création humaine ou bien en quoi l'ontologie de la machine célibataire est une théologie inverse.
La coïncidence de la mort de Dieu et de la recrudescence des créations célibataires est signe, ainsi qu'il sera dit, qu'« un crépuscule des dieux wagnérien se joue chaque soir dans les familles ».
Cette contestation du Père résulte du passage d'un *modus loquendi* à un *modus scribendi*. Les très nombreux prodiges manifestés par la machine célibataire, bien qu'en divers points comparables aux phénomènes éprouvés par les mystiques, loin de marquer pour nous du Temps la délivrance, en marquent au contraire la domination. p. 75

Chapitre IV

Où l'on va plus avant dans l'exploration de la nature de la machine célibataire et de son fonctionnement, et dans la description de ses prodiges.
La mécanique célibataire est comparée au fonctionnement des discours tenus par les Sophistes grecs. Les distorsions des *dissoi logoi* sont analogues à celles produites, dans les arts de la vue, par les anamorphoses. De ces incompossibilités spatiales, Marcel Duchamp a su tirer la matière de son Grand Oeuvre.
Pour dissiper, non sans quelque impertinence, quelques idées reçues sur les machines célibataires, il est fait appel aux Beatles et au Démon de Maxwell.
Pour démontrer l'omnipotence et l'omniprésence du thème célibataire, il est aussi fait appel à d'innombrables exemples tirés de la littérature et des arts, sauvages et savants. p. 98

Chapitre V

Où l'on analyse les incidences du machinisme sur l'homme social et sur son inconscient et la place qu'occupe la machine célibataire au sein des fantasmes ainsi décrits.
La machine est essentiellement symbole d'autoérotisme. Le fantasme de jouissance est d'autant plus fort que la machine paraît plus bricolée.
La métaphore machinique peut passer du plan symbolique au plan réel, comme il est montré dans les cas de Strindberg et du Président Schreber. p. 130

Chapitre VI

Où l'on traite en détail et successivement de quatre épiphanies de machines célibataires, deux d'entre elles étant littéraires et deux autres artistiques.
Raymond Roussel est l'exemple le plus achevé, autant dans sa vie que dans son oeuvre, du créateur célibataire. Dans le domaine des arts, plastiques et néanmoins non-rétiniens, on dira de même de Marcel Duchamp. L'alchimie est la clef possible de ses mystères, ainsi qu'on est accoutumé de le lire chez cet auteur.
Chez Francis Picabia, le cycle célibataire ne se referme plus. On traitera à ce propos du problème de la possibilité ou de l'impossibilité de la constitution d'un mythe contemporain qui n'obéirait pas à la règle de la circularité.
On montre à l'inverse que, chez l'écrivain Casares, le mythe se referme mais aussi se redouble en s'enregistrant lui-même, laissant planer un doute et quelque angoisse sur notre destin. p. 144

INHALTSANGABE

Prolog

Wo einige Klassiker zitiert werden, um das Thema voranzutreiben. S. 18

Kapitel I

Wo versucht wird, eine Definition der Junggesellenmaschine zu geben. Was erlaubt, sie von den Maschinen im Allgemeinen und von den imaginären Maschinen, denen im Besonderen die pataphysischen Maschinen zuzurechnen sind, zu unterscheiden. Einige Beispiele aus Literatur und bildender Kunst. Hypothesen über die Bedeutung diverser Junggesellen-Erscheinungen auf der Bühne unseres modernen und zeitgenössischen Theaters. S. 21

Kapitel II

Wo die Archäologie der Junggesellenmaschine ins Auge gefasst wird. Ihre diversen historischen Fundamente. Die wunderlichen Beziehungen des Menschen zur Maschine und die vielfältigen Identifikationen von der einen Maschine zur andern im Laufe der Zeiten. Das Hin und Her.
Die Entdeckung des zweiten Prinzips der Thermodynamik, genannt das Prinzip von Carnot-Clausius, kennzeichnet den Übergang vom Stator zum Motor.
Die Überwindung dieses Prinzips würde die Ersetzung der homöorrhitischen Maschine durch eine isorrhitische voraussetzen, in andern Worten, einer Junggesellenmaschine, ihrerseits die Ewige Wiederkehr und die Unsterblichkeit supponierend, so wie es im *Doktor Pascal*, Roman von Emile Zola, angeregt wird. S. 50

Kapitel III

Wo die Beziehungen die zwischen göttlicher Kreation und menschlicher Schöpfung bestehen einer nähern Untersuchung unterzogen werden, oder auch anders formuliert: inwiefern ist die Ontologie der Junggesellenmaschine eine umgekehrte Theologie.
Die Koinzidenz von Gottes Tod und der Zunahme an Junggesellenschöpfungen ist ein Anzeichen dafür — und es wird auch gesagt werden — « dass sich allabendlich in den Familien Dramen vom Ausmass der Wagnerschen Götterdämmerung abspielen ».
Die Kontestation des Vaters geht aus dem Übergang von einem *modus loquendi* in einen *modus scribendi* hervor. Die sehr zahlreichen ans Wunderbare grenzenden Leistungen der Junggesellenmaschine, obwohl in sehr vielen Punkten den von Mystikern empfundenen Erscheinungen verwandt, bringen uns nicht die Befreiung von der Zeit, sondern unterstreichen im Gegenteil noch deren Herrschaft. S. 75

Kapitel IV

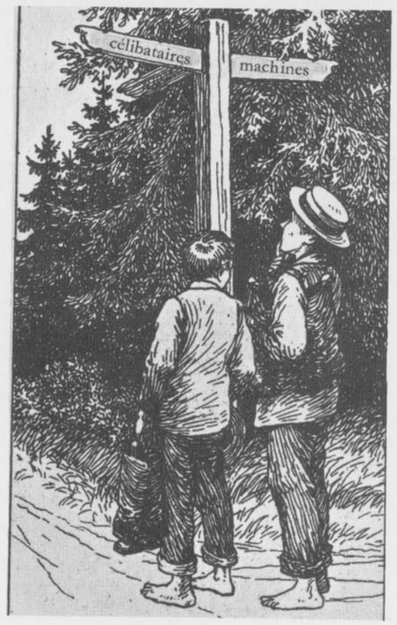
Wo noch weiter fortgeschritten wird in der Erforschung der Natur der Junggesellenmaschine, ihrem Funktionieren, und in der Beschreibung ihrer Leistungen.
Die Junggesellenmechanik wird darin mit dem Funktionieren der Reden bei den griechischen Sophisten verglichen. Die Verdrehungen der *dissoi logoi* sind analog denen, die im visuellen Bereich, von den Anamorphosen produziert werden. Aus solchen Unkompositionsmöglichkeiten wusste Marcel Duchamp den Stoff für sein Grosses Werk aufzubereiten.
Um nicht ohne Unverschämtheit einige vorgebrachte Gedanken über die Junggesellenmaschine zu verunsichern, werden sogar die Beatles und der Maxwell'sche Dämon herbeigerufen.
Um die Omnipotenz und Omnipräsenz des Junggesellenthemas demonstrativ zu veranschaulichen, werden unzählige Beispiele aus Literatur und den Künsten, den wilden und den schönen, zur Parade aufgeboten. S. 98

Kapitel V

Wo die Einwirkungen des Maschinismus auf den sozialen Menschen und auf sein Unterbewusstes analysiert und der Ort, den die Junggesellenmaschine in diesen Erscheinungen einnimmt, beschrieben wird.
Die Maschine ist wesentlich auto-erotisches Symbol. Die Lustvorstellung ist umso grösser, je zusammengebastelter die Maschine scheint. Die Maschinenmetapher kann sehr wohl von der symbolischen Ebene auf die Wirklichkeitsebene gelangen, wie am Fall von Strindberg und von Präsident Schreber und andern mehr näher erläutert wird. S. 130

(Kapitel VI)

Wo im Detail und hintereinander vier Junggesellenmaschinen-Epiphanien behandelt werden, zwei davon sind literarischen, zwei bildnerischen Ursprungs.
Raymond Roussel ist in Leben und Werk das vollendetste Beispiel des Junggesellen-Schöpfers.
Im Bereich der bildenden Kunst, die nichtsdestoweniger nicht-retinal ist, wird man Marcel Duchamp dieselben Ehren erweisen. Die Alchemie ist ein möglicher Zugang und Schlüssel zu seinen Mysterien. Bei Francis Picabia schliesst sich der Junggesellen-Zyklus nicht mehr.
Man wird bei dieser Gelegenheit über das Problem der Möglichkeit oder Unmöglicheit einen zeitgenössischen Mythos zu bilden, der nicht den Regeln des Kreislaufes sich verdankt, unterrichtet.
Das genaue Gegenteil ereignet sich beim Schriftsteller Casares. Da wird gezeigt, dass der Mythos sich schliesst, aber auch dass er sich verdoppelt, weil er sich selber aufnimmt, verfilmt, unnötig zu sagen, dass er auf diese Weise einen Zweifel und etwas Angst über unserem Schicksal schweben lässt. S. 144



« Une pièce extrêmement curieuse. Une petite machine, travaillée avec un art indescriptible, à expliquer le concubinium (ce qui veut probablement dire connubium ou commercium) animae et corporis (de l'âme et du corps). Le rouleau qui met tout en mouvement a trois positions différentes pour les *trois* systèmes connus; une pour *l'influence physique*, une pour les *causes occasionnelles* et une pour l'*harmonie prédestinée*. Néanmoins, le rouleau peut encore prendre deux ou trois autres positions, seulement, elles doivent statuer un *corps* et une *âme*, quoique, en cas de nécessité, ou pourrait ôter l'âme. Le *corps* de cet ouvrage précieux est travaillé en corne bien plus que demi-transparente et d'une longueur de quatre à cinq pouces à peu près. Par contre l'*âme*, pas plus grande qu'une grande fourmi, est entièrement, les petites ailes y compris, en ivoire, seulement sa petite jambe gauche est légèrement abîmée. Le mouvement ne se communique pas par une manivelle à la machine (on la déchirerait), mais par une paire de petites ailes de moulin à vent en peau de batteur d'or la plus fine, contre lesquelles on souffle avec ce qu'on appelle un soufflet double soufflant indéfiniment (follis infinitus), fixé à quelque distance de la machine et en faisant partie, les ailes font tourner une vis sans fin (cochlea infinita) qui met tout en mouvement ».

G. Ch. Lichtenberg, *Liste d'une collection d'outils destinés à être vendus aux enchères publiques dans la maison de Sir H.S. la semaine prochaine* (Almanach de poche de Goettingue, 1798).

« Il y a dans l'acte de l'amour une grande ressemblance avec la torture ou avec une opération chirugicale ».
« Le monde va finir (...) La mécanique nous aura tellement américanisés, le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges ou anti-naturelles des utopistes ne pourra être comparé à ses résultats positifs ».

Baudelaire, *Fusées*, 1851.

« Je vais ensuite à l'Industrie [*c'est-à-dire au Palais de l'Industrie de l'Exposition Universelle*]; je remarque cette fontaine jaillissante de fleurs gigantesques imitées.
« La vue de toutes ces machines m'attriste profondément. Je n'aime pas cette matière qui a l'air de faire toute seule et abandonnée à elle-même, des choses dignes d'admiration ».

Delacroix, *Journal*, 3 août 1855.

Qu'il s'agisse de l'attitude très spéciale adoptée par Duchamp à l'égard de la sexualité, (...) à l'égard du machinisme (pour Duchamp comme pour Roussel — sur un plan quelque peu différent autre extraordinaire ingénieur — la machine n'est pas qu'un portant du décor moderne, un indice du chimérique progrès humain, mais un organisme autonome, animé au sens plein et doué de sa vie propre); qu'il s'agisse de la manière désinvolte — comparable, en plus lucide, à celle d'un enfant qui reconstruit le monde avec des cubes — dont il use envers les lois physiques (...) de spéculations d'ordre scolastique (...), des multiples façons de faire intervenir le hasard ou bien de ces fusées qui jettent sur notre monde logique une lueur consternante (...), on découvre partout la marque de cette négation acérée, inverse d'une preuve par l'absurde, puisque l'absurde, au contraire, est ici réhabilité.

Michel Leiris, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1936.

« Ein höchst merkwürdiges Stück. Eine kleine mit unbeschreiblicher Kunst gearbeitete Maschine, das concubinium (soll wohl heissen connubium oder commercium) animae et corporis zu erklären. Die Walze, welche alles in Bewegung setzt, hat drei verschiedene Stellungen für die drei bekannten Systeme; eine für den physischen Einfluss, eine für die gelegenheitlichen Ursachen, und eine für die vorherbestimmte Harmonie. Doch hat die Walze noch Raum für zwei bis drei andere; nur müssen sie einen Leib und eine Seele statuieren, doch könnte im Fall der Not die Seele auch heraus genommen werden. Der Leib an diesem kostbaren Werke ist von viel mehr als halbdurchsichtigem Horn gearbeitet, und etwa vier bis fünf Zoll lang. Die Seele aber, nicht grösser als eine grosse Ameise, ist ganz, Flügelchen und alles, von Elfenbein, nur ist ihr linkes Beinchen etwas schadhaft. Die Bewegung wird der Maschine durch keine Kurbel mitgeteilt (man würde sie damit zerreissen), sondern durch ein Paar kleine Windmühlen-Flügel aus der feinsten Goldschläger-Haut, gegen welche mit einem dazu gehörigen und in einiger Entfernung von der Maschine befestigten sogenannten doppelten, stäte fortblasenden Blasebalg (follis *infinitus*) geblasen wird, durch diese Flügel wird eine Schraube ohne Ende (cochlea *infinita*) gedreht, welche alles in Bewegung setzt ».

G. Ch. Lichtenberg, *Verzeichnis einer Sammlung von Gerätschaften, welche in dem Hause des Sir H.S. künftige Woche öffentlich verauktioniert werden soll (1798).*

« Der Liebesakt weist grosse Ähnlichkeit mit der Folter oder einem chirurgischen Eingriff auf ».
« Die Welt wird untergehen (...) Die Mechanik wird uns dermassen amerikanisiert, der Fortschritt wird die geistigen Anlagen in uns so sehr abgetötet haben, dass sogar von den blutrünstigen, gotteslästerlichen oder wider-natürlichen Hirngespinsten der Zukunftsträumer nichts sich mit seinen (des Fortschritts) sichern Resultaten vergleichen lassen wird ».

Baudelaire, *Fusées*, 1851.

« Anschliessend gehe ich in die Industrie*; mir fällt die aus gigantischen künstlichen Blumen hervorsprudelnde Fontäne auf.
Der Anblick all dieser Maschinen betrübt mich sehr. Ich habe diese Materie, die den Anschein erweckt, bewundernswerte Dinge zu schaffen, und die sich selbst überlassen bleibt, nicht gern ».
*d.h. in den Industriepalast der Weltausstellung.

Delacroix, *Journal*, 3. August 1855.

« Ob es sich um die sehr spezielle Haltung, die Duchamp gegenüber der Sexualität einnimmt, oder gegenüber den Maschinen (für Duchamp wie für Roussel — ein wenn auch auf anderer Ebene ebenso ausserordentlicher Ingenieur — ist die Maschine nicht lediglich Teil des heutigen Dekors, ein Indiz des schimärischen menschlichen Fortschritts, sondern ein autonomer Organismus, der im vollen Sinne des Wortes lebt und sein Eigenleben führt), oder um seine Ungeniertheit, mit der er von den physikalischen Gesetzen Gebrauch macht (dem Kinde vergleichbar, das mit seinen Holzklötzchen sich die Welt erschafft, — aber luzider), oder um die Vielfalt der Arten, mit der er den Zufall einsetzt, oder um all seine (Geist-)Raketen, die auf unsere Welt der Logik ein anderes, Betroffenheit erzeugendes Licht werfen, überall stösst man auf die Merkmale dieser beissenden Negation, die der Beweisführung mit Hilfe des Absurden entgegengesetzt ist, weil bei ihm — in Umkehrung der Verhältnisse — das Absurde rehabilitiert wird ».

Michel Leiris, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, NRF, Dez. 1936

« Idéalement, le personnel de la mégamachine devrait consister en célibataires, dégagés de responsabilités familiales, d'institutions communales et d'affections humaines ordinaires: un célibat au jour le jour, tel que nous le trouvons en réalité dans les armées, les monastères et les prisons. En effet, l'autre nom de la division du travail, quand elle atteint le point de confinement solitaire à une tâche unique durant toute une existence, est le démembrement de l'homme ».

Lewis Mumford, *Le Mythe de la machine*, 1967.

« Tout comme les anges et les saints d'une ère profondément religieuse nous aident à concevoir ce qu'étaient les plus grands espoirs de l'homme de cet époque, et les diables ce dont ils avaient le plus peur, les idées délirantes de l'homme dans le monde de la machine semblent être une indication de nos espoirs et de nos peurs de ce que les machines feront pour nous ou contre nous (...).
« Un corps humain qui fonctionne comme une machine et une machine qui éxécute des fonctions humaines, voilà deux choses étranges, encore plus étranges lorsque le corps que nous observons est celui d'un enfant, parce que l'enfant semble plus proche de la nature que l'adulte, parce que l'enfance suppose un processus d'épanouissement, de croissance naturelle, tout cela étant nié dans le comportement mécanique ».

Bruno Bettelheim *Joey* in *La Forteresse vide*, 1967.

L'inconscient est orphelin, athée, célibataire.

Gilles Deleuze, Vincennes, 30.11.1970.

« Que quelque chose puisse se répéter, c'est là un pouvoir qui semble supposer, dans l'être, un manque, et qu'il lui manque la richesse qui ne lui permettrait pas de se répéter. L'être se répète, voilà ce que signifie l'existence des machines; mais si l'être était surabondance inépuisable, il n'y aurait ni répétition, ni perfection machinales. La technique est donc la pénurie de l'être devenue pouvoir de l'homme, signe décisif de la culture occidentale ».

Maurice Blanchot, *L'Amitié*, 1971.

« Empruntons le nom de « machine célibataire » pour désigner cette machine qui succède à la machine paranoïaque et à la machine miraculante, formant une nouvelle alliance entre les machines désirantes et le corps sans organes pour la naissance d'une humanité nouvelle ou d'un organisme glorieux. Il revient au même de dire que le sujet est produit comme un reste, à côte des machines désirantes, ou qu'il se confond lui-même avec cette troisième machine productrice et la réconciliation résiduelle qu'elle opère: synthèse conjonctive de consommation sous la forme émerveillée d'un « C'était donc ça! ».
« Michel Carrouges a isolé, sous le nom de « machines célibataires » un certain nombre de machines fantastiques qu'il découvrait dans la littérature. Les exemples qu'il invoque sont très variés, et ne semblent pas pouvoir à première vue rentrer dans une même catégorie: la *Mariée mise à nu...* de Duchamp, la machine de *la Colonie pénitentiaire* de Kafka, les machines de Raymond Roussel, celles du *Surmâle* de Jarry, certaines machines d'Edgar Poë, *l'Eve future* de Villiers, etc. Pourtant les traits qui fondent l'unité, d'importance variable selon l'exemple considéré, sont les suivants: d'abord la machine célibataire témoigne d'une ancienne machine paranoïaque, avec ses supplices, ses ombres, son ancienne Loi. Elle n'est cependant pas elle-

« Das ideale Personal der Megamaschine sollte sich aus Junggesellen rekrutieren, die der Verantwortung für Familie und Gemeinschaft enthoben und jeglicher gewöhnlichen, menschlichen Gefühlsregung bar sind; aus Junggesellen, die Tag für Tag in einem Zölibat leben, wie wir es in der Wirklichkeit in den Armeen, Klöstern und Gefängnissen vorfinden. In der Tat ist die andere Bezeichnung für Arbeitsteilung Zergliederung des Menschen — dann nämlich, wenn die Arbeitsteilung den Punkt erreicht, dass sie zur einsamen lebenslangen Eingeschlossenheit in einer einzigen Arbeit führt ».

Lewis Mumford, *Le Mythe de la machine*, 1967.

« So wie die Engel und die Heiligen eines zutiefst religiösen Zeitalters uns helfen, die grössten Hoffnungen der Menschen dieser Epoche zu erkennen, und so wie die Teufel zeigen, wovor sie am meisten Angst hatten — so scheinen die Wahnideen des Menschen in der Welt der Maschinen Aufschluss zu geben über unsere Hoffnungen und Ängste: was werden die Maschinen für uns, was werden sie gegen uns unternehmen?... ».
« Ein menschlicher Körper, der wie eine Maschine funktioniert, und eine Maschine, die menschliche Funktionen ausführt — das sind zwei seltsame Dinge, die noch seltsamer sind, wenn es sich beim von uns beobachteten Körper um den Körper eines Kindes handelt; denn das Kind scheint der Natur näher zu sein als der Erwachsene, und die Kindheit setzt einen Entfaltungsprozess, ein natürliches Wachstum voraus, die beide im mechanischen Verhalten negiert werden ».

Bruno Bettelheim, *Joey* in *The Empty Fortress*, 1967.

« Das Unterbewusste ist Waise, Atheist, Junggeselle ».

Gilles Deleuze, Vincennes, 30.11.1970.

« Die Tatsache, dass etwas sich wiederholen kann, ist eine Macht, die im Wesen eine Mangelerscheinung voraussetzt. Es mangelt ihm an Reichtum, der ihm erlauben würde, sich nicht zu wiederholen. Die Existenz der Maschinen, sie bedeutet nichts anderes als dass der Mensch sich wiederholt; denn wäre unser Wesen unerschöpflicher Überfluss, gäbe es weder die Wiederholung noch die Perfektion der Maschine. Die Technik ist demnach eine Mangelerscheinung im Wesen, die in menschliche Macht umgewandelt wurde: dies ist das entscheidende Merkmal unserer westlichen Kultur ».

Maurice Blanchot, *L'Amitié*, 1971.

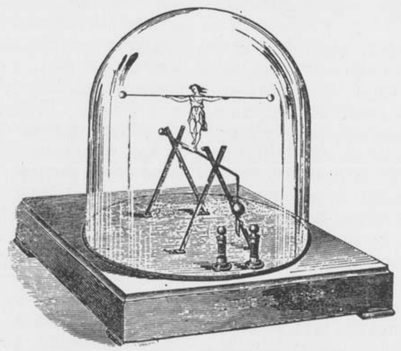
« Entlehnen wir den Begriff der "zölibatären Maschine", um jene Maschine zu bezeichnen, die, eine neue Verbindung zwischen Wunschmaschinen und organlosem Körper zum Zwecke einer neuen Menschheit oder eines glorreichen Organismus herstellend, der paranoischen und der Wundermaschine folgt. Beide Äusserungen, dass das Subjekt neben den Wunschmaschinen als Rest erzeugt wird, und dass es sich selbst mit dieser dritten produktiven Synthese und der residualen Versöhnung, die sie herbeiführt, vermischt, laufen auf dasselbe hinaus: auf die konjunktive Konsumtionssynthese unter der Verwunderung und Entzückung zum Ausdruck bringenden Form des « Das war also das! ».
Michel Carrouges hat unter der Bezeichnung der « zölibatären Maschinen » eine Anzahl Maschinen der Phantasie hervorgehoben, die er in der Literatur aufgefunden hat. Die von ihm erwähnten Beispiele sind sehr unterschiedlich und scheinen zunächst kaum unter einem einheitlichen Begriff subsumiert werden zu können: die *Mariée mise à nu...* von Duchamp, die Maschine der *Strafkolonie* von Kafka, die Maschinen von Raymond Roussel, die des *Surmâle* von Jarry, gewisse Maschinen von E.A. Poe, die *Eva der Zukunft* von Villiers, usw. Dennoch können folgende, die Einheit stiftende Merkmale, deren Relevanz gemäss der betrachteten Beispiele

même une machine paranoïaque. Tout l'en distingue, ses rouages, chariot, ciseaux, aiguilles, aimants, rayons. Jusque dans les supplices ou la mort qu'elle donne, elle manifeste quelque chose de nouveau, une puissance solaire. En second lieu, cette transfiguration ne peut pas s'expliquer par le caractère miraculant que la machine doit à l'inscription qu'elle recèle, bien qu'elle recèle effectivement les plus hautes inscriptions (cf. l'enregistrement mis par Edison dans *l'Eve future*). Il y a une consommation actuelle de la nouvelle machine, un plaisir qu'on peut qualifier d'autoérotique ou plutôt d'automatique où se nouent les noces d'une nouvelle alliance, nouvelle naissance, extase éblouissante comme si l'érotisme machinal libérait d'autres puissances illimitées. « La question devient: qu'est-ce que produit la machine célibataire, qu'est-ce qui se produit à travers elle? La réponse semble être: des quantités intensives. Il y a une expérience schizophrénique des quantités intensives à l'état pur, à un point presque insupportable — une misère et une gloire célibataires éprouvées au plus haut point, comme une clameur suspendue entre la vie et la mort, un sentiment de passage intense, états d'intensité pure et crue dépouillés de leur figure et de leur forme. (...) D'où viennent ces intensités pures? Elles viennent des deux forces précédentes, répulsion et attraction, et de l'opposition de ces deux forces. Non pas que les intensités soient elles-mêmes en opposition les unes avec les autres et s'équilibrent autour d'un état neutre. Au contraire, elles sont toutes positives à partir de l'intensité = O qui désigne le corps plein sans organes. Et elles forment des chutes ou des hausses relatives d'après leur rapport complexe et la proportion d'attraction et de répulsion qui entre dans leur cause. Bref, l'opposition des forces d'attraction et de répulsion produit une série ouverte d'éléments intensifs, tous positifs, qui n'expriment jamais l'équilibre final d'un système, mais un nombre illimité d'états stationnaires métastables par lesquels un sujet passe ».

Deleuze-Guattari, *L'Anti-Oedipe*, 1972.

schwankt, ausgemacht werden: zum ersten zeugt die zölibatäre Maschine durch ihre Qualen, Schatten und ihr altes Gesetz von einer ehemaligen paranoischen Maschine. Indessen ist sie selbst keine. Alles: ihr Räderwerk, ihr Fahrgestell, ihre Scheren, Nadeln, Geliebten und Strahlen unterscheiden sie von einer paranoischen Maschine. Noch in den Qualen, die sie zufügt, dem Tod, den sie bringt, offenbart sie etwas Neues, eine Kraft gleich der der Sonne. Zweitens kann diese Transfiguration nicht durch den wundersamen Charakter erklärt werden, den die Maschine der in ihr enthaltenen Einschreibung verdankt, obgleich sie in der Tat die höchsten Einschreibungen birgt (siehe hierzu die von Edison vorgenommene Aufzeichnung in *Die Eva der Zukunft*). Es existiert eine augenblickliche Konsumtion der neuen Maschine, ein Vergnügen, das man autoerotisch oder automatisch nennen möchte, worin sich die Freuden einer neuen Verbindung ankündigen: neue Geburt, verführerische Ekstase, so als befreite der maschinelle Erotismus weitere schrankenlose Kräfte.
Auf die Frage: was produziert die zölibatäre Maschine, was wird vermittels ihrer produziert? scheint die Antwort zu lauten: intensive Quantitäten. Es gibt eine schizophrene Erfahrung intensiver Quantitäten im Reinzustand, die beinahe unerträglich ist — zölibatäre Grösse und Elend als höchste Empfindungen, gleich einem Schrei zwischen Leben und Tod, ein Gefühl heftigen Übergangs, Zustände reiner und von jeglicher Formbestimmung entblösster Intensität. Woher stammen diese reinen Intensitäten? Sie entspringen den beiden vorgängigen Kräften, Abstossung und Anziehung, und deren Gegensatz. Nicht dass die Intensitäten selbst im Gegensatz zueinander stehen und sich um einen neutralen Zustand im Gleichgewicht halten würden: sie sind vielmehr, von einer Nullintensität ausgehend, die den organlosen Körper bezeichnet, alle positiv. Entsprechend ihrer komplexen Beziehung und dem vorherrschenden Verhältnis von Anziehung und Abstossung verzeichnen sie Abfälle und Aufstiege. Kurz, der Gegensatz zwischen abstossenden und anziehenden Kräften erzeugt eine offene Serie stets positiver, intensiver Elemente, die niemals das abschliessende Gleichgewicht eines Systems, sondern die unbegrenzte Zahl stationärer, metastabiler Zustände ausdrücken, die ein Subjekt durchläuft ».

Deleuze-Guattari, *Anti-Oedipus*, deutsch 1974.



MICHEL CARROUGES

MODE D'EMPLOI

Qu'est-ce qu'une machine célibataire?

Une machine célibataire est une image fantastique qui transforme l'amour en mécanique de mort

De telles images se trouvent dans des oeuvres aussi célèbres que celles de Duchamp, Kafka, Jarry, Roussel. Mais elles ne sont perçues que comme images locales, hétérogènes, isolées et non pas comme des machines célibataires en général. (Sauf pour le cas de Duchamp qui est l'inventeur particulier de ce terme).
Ce que nous proposons au contraire, c'est de dépasser cette étape inévitable et provisoire, pour *visualiser* ces mêmes images en tant que machines célibataires, c'est-à-dire pour apprendre à les regarder physiquement et mentalement, dans la perspective globale d'une série de machines célibataires.
L'intuition doit donc jouer un rôle capital, mais non arbitraire. Pour éviter de voir des machines célibataires nulle part ou n'importe où, en vertu d'analogies fluctuantes ou de différences superficielles, il faut connaître les points de repère décisifs qui permettent de les identifier avec précision.

1. *Une machine célibataire apparaît d'abord comme une machine invraisemblable*

A l'inverse des machines réelles et même de la plupart des machines imaginaires mais rationnelles et utiles comme le *Nautilus* de Jules Verne ou les fusées de la Science-Fiction, la machine célibataire apparaît d'abord comme une machine impossible, inutile, incompréhensible, délirante. Elle peut même ne pas apparaître du tout, dans la mesure où elle se confond avec le paysage qui l'entoure.
La machine célibataire peut donc être constituée par une seule machine bizarre et inconnue, ou par un assemblage apparemment hétéroclite. Elle peut englober aussi bien un paratonnerre, une horloge, une bicyclette, un train, une dynamo ou même un chat, voire des débris de n'importe quoi.
Peu importe. La machine célibataire n'a pas sa raison d'être en elle-même, comme machine gouvernée par les lois physiques de la mécanique et les lois sociales de l'utilité.
Cette machine est un simulacre de machine, comme on peut en voir dans les rêves, au théâtre, au cinéma ou même dans les terrains d'exercice des cosmonautes.
Gouvernée avant tout par les lois mentales de la subjectivité, la machine célibataire ne fait qu'adopter certaines figures mécaniques pour simuler certains effets mécaniques.
C'est seulement lorsqu'on découvre peu à peu les indices de cette détermination subjective qu'on voit se dissiper le brouillard de l'absurde et se lever l'aube d'une logique implacable.

2. *Mais la structure déterminante de cette machine invraisemblable se fonde sur une logique mathématique*

Chaque machine célibataire est un *système d'images* composé de *deux ensembles* égaux et équivalents. L'un de ces ensembles est l'*ensemble sexuel*. Il comprend par définition *deux éléments: masculin* et *féminin*. Ces deux éléments sont à prendre comme catégories nettement définies et discernables. Cela ne veut pas dire qu'à l'intérieur de ces catégories, il n'existe pas des complications. Duchamp l'a fort bien vu puisque sa « machine célibataire » contient neuf célibataires qui peuvent être considé-

MICHEL CARROUGES

GEBRAUCHSANWEISUNG

Was ist eine Junggesellenmaschine?

Eine Junggesellenmaschine ist ein phantastisches Vorstellungsbild, das Liebe in einen Todesmechanismus umwandelt

Solche Bilder finden sich unter anderem in so bekannten Werken wie denjenigen von Duchamp, Kafka, Jarry und Roussel. Man nimmt sie aber nur als fremdartige, isolierte, begrenzte Einzelbilder wahr, nicht als Junggesellenmaschinen schlechthin. (Ausnahme: Duchamp, der den Begriff der Junggesellenmaschine erfunden und visualisiert hat).
Wir wollen weitergehen als diese unumgängliche und provisorische Stufe. Wir wollen diese Bilder als Junggesellenmaschinen *visualisieren*. Wir wollen lernen, diese Bilder als physischen und geistigen Sachverhalt im umfassenden Zusammenhang einer Serie von Junggesellenmaschinen zu sehen.
Die Intuition muss beim Betrachter eine wesentliche, aber nicht eine willkürliche Rolle spielen. Man muss die entscheidenden Anhaltspunkte kennen, die eine genaue Identifikation ermöglichen. Damit können wir verhindern, dass wir (zufolge von unbestimmten Analogien oder oberflächlichen Unterscheidungen) überall oder überhaupt keine Junggesellenmaschinen sehen.

1. Eine Junggesellenmaschine ist zunächst eine unwahrscheinliche Maschine

Im Gegensatz zu wirklichen Maschinen und sogar im Gegensatz zu imaginären aber rationellen und nützlichen Maschinen (wie der *Nautilus* von Jules Verne oder die Science-Fiction-Raketen) erscheint die Junggesellenmaschine als unmöglich, unnütz, unverständlich, wahnsinnig. Manchmal ist sie überhaupt nicht auszumachen. Nämlich dann, wenn sie eins ist mit der sie umgebenden Landschaft. Die Junggesellenmaschine kann also aus einer einzigen, seltsamen, merkwürdigen und unbekannten Maschine oder aus einem anscheinend sinnlosen Gefüge bestehen. Sie kann einen Blitzableiter, eine Uhr, ein Fahrrad, einen Zug, einen Dynamo, sogar eine Katze oder irgendwelche Dingteile oder Überbleibsel vereinigen. Das spielt überhaupt keine Rolle. Die Junggesellenmaschine ist nicht zweckgebunden wie eine von den physikalischen Gesetzen der Mechanik und den gesellschaftlichen Gesetzen des Nutzens abhängige Maschine. Die Junggesellenmaschine ist ein Trugbild, dem man im Traum begegnet, im Theater, im Kino oder auf dem Übungsgelände der Kosmonauten.
Die vor allem den geistigen Gesetzen der Subjektivität unterliegende Junggesellenmaschine eignet sich bestimmte mechanische Muster zur Vortäuschung bestimmter mechanischer Effekte an. Erst wenn man nach und nach die Indizien dieses subjektiv determinierten Systems entdeckt, beginnt sich der Schleier des Absurden zu lüften. Der Morgen einer unverrückbaren Logik bricht an.

2. Die Hauptstruktur dieser unwahrscheinlichen Maschine beruht auf mathematischer Logik

Jede Junggesellenmaschine besteht aus einem *Doppelsystem von Bildern*. Jeder Bereich findet seine Entsprechung im andern. Beide sind gleichwertig. Ein Bereich bezieht sich auf das *Sexuelle*. Er umfasst begriffsmässig *zwei Elemente:* das *männliche* und das *weibliche*. Diese beiden Pole sind als deutlich abgegrenzte und voneinander unterscheidbare Begriffskategorien zu verstehen. Das bedeutet indessen nicht, dass innerhalb dieser Kategorien keine Komplikationen auftauchen. Du-

rés comme des fractions de l'élément masculin. On trouvera maints exemples de machines célibataires dans lesquelles une pluralité de personnages concurrents représente l'élément masculin en face d'un seul personnage féminin. L'inverse est également possible.

L'autre ensemble est l'*ensemble mécanique*, composé lui aussi de *deux éléments mécaniques* qui correspondent respectivement aux deux éléments masculin et féminin de l'ensemble sexuel.

Cette dualité et cette correspondance apparaissent très nettement dans le « Grand Verre » de Duchamp qui situe la « Mariée » seule en haut, tandis que la « machine célibataire » masculine est cantonnée seule en bas.

En général la situation est plus complexe. Il arrive souvent que l'un ou l'autre des éléments masculin ou féminin soit représenté par une pluralité de corps, de machines ou de mécanismes dont les images peuvent être très nettement définies et distinctes. (Exemples: le lit mécanique et le condamné dans la *Colonie pénitentiaire* de Kafka; Louise Montalescot, la pie et les mannequins mobiles dans les *Impressions d'Afrique* de Roussel). Doit-on en conclure qu'une pluralité variable d'éléments s'impose sur le plan de l'ensemble mécanique?

Non. Car l'ensemble sexuel constitue la structure originelle et déterminante pour l'identification des machines célibataires. C'est le dualisme des sexes qui est à l'origine de toutes les figures et significations. Si complexes qu'elles soient, les représentations mécaniques contenues dans l'ensemble mécanique se répartissent donc *automatiquement* dans l'un ou l'autre des deux éléments sexuels. Ces images dédoublées ou complémentaires, ne sont donc pas des éléments, mais des *fractions* de l'un ou l'autre élément.

Voilà pourquoi les deux ensembles sexuel et mécanique sont égaux et équivalents, parce qu'ils sont tous deux composés de deux éléments correspondants.

3. *Le prototype de Maldoror. Ensembles et fonctions*

Pour mieux comprendre, reportons-nous au prototype le plus simple des machines célibataires. On le reconnaît dans la célèbre formule de Lautréamont: « Il est beau... comme la rencontre fortuite sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie! » (*Maldoror*, Chant VI). Parmi ces trois objets apparemment hétéroclites on reconnaît le *parapluie* comme symbole masculin, la *machine à coudre* comme symbole féminin. Reste le troisième objet, la *table de dissection*. Son importance est évidemment capitale, mais d'une autre façon. Ce n'est pas plus un élément mécanique qu'un élément sexuel. Elle représente la *fonction* spécifique qui résulte du système des deux ensembles. À la place du lit d'amour qui est union et vie, la table de dissection exprime la fonction spécifique de la machine célibataire qui est solitude et mort.

champ hat dies erkannt. Seine Junggesellenmaschine umfasst neun Junggesellen. Diese können als Fraktionen des männlichen Elements betrachtet werden. In andern Beispielen von Junggesellenmaschinen findet man mehrere beteiligte Personen, die das männliche Element verkörpern. Ihnen steht eine einzige weibliche Person gegenüber. Auch das Gegenteil ist möglich.

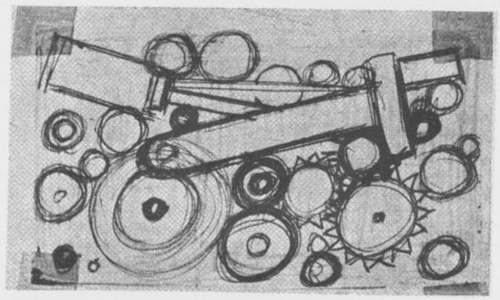
Der andere Bereich bezieht sich auf die *Mechanik*. Auch er weist *zwei mechanische Elemente* auf, die dem männlichen und dem weiblichen Teilelement des Sexualbereichs entsprechen. Dualismus und Entsprechungen sind im « Grossen Glas » von Duchamp deutlich erkennbar. Die « Braut » befindet sich allein in der obern Hälfte, die « Junggesellenmaschine » allein in der untern.

Im allgemeinen ist die Situation komplizierter. Es kommt oft vor, dass das eine oder andere der männlichen oder weiblichen Elemente durch eine Mehrzahl von Körpern, von Maschinen oder von Mechanismen dargestellt wird, deren Erscheinungsformen sehr genau definiert und unterschieden werden können. (Beispiele: Das mechanische Bett und der Verurteilte in Kafkas *Strafkolonie*, Louise Montalescot, die Elster und die Automaten in den *Afrikanischen Impressionen* von Roussel).

Daraus kann man nicht gezwungenermassen auf eine veränderliche Vielzahl von Elementen im mechanischen Bereich schliessen. Die ursprüngliche Struktur liegt im sexuellen Bereich. Sie ist für die Identifizierung der Junggesellenmaschinen bestimmend. Die Trennung der Geschlechter ist der Nährboden für Bild und Bedeutungen. Wie kompliziert sie auch sein mögen — die Darstellungen im mechanischen Bereich lassen sich *automatisch* dem einen oder anderen Element des sexuellen Bereichs zuordnen. Diese verdoppelten oder komplementären Bilder sind demnach keine Elemente, sondern *Bruchstücke* des einen oder anderen Elements. Deshalb entsprechen sich der mechanische und sexuelle Bereich und sind gleichwertig: beide sind aus zwei sich entsprechenden Elementen zusammengesetzt.

3. Maldoror als Prototyp. Bereiche und Funktionen

Zum besseren Verständnis wenden wir uns dem einfachsten Prototyp einer Junggesellenmaschine zu. Man findet sie im bekannten Ausspruch von Lautréamont: « Er ist schön... wie die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirmes auf einem Seziertisch » (*Maldoror*, 6. Gesang). In dieser scheinbar wunderlichen Zusammenstellung erkennt man den Regenschirm als männliches Symbol, die Nähmaschine als weibliches. Bleibt als drittes Objekt der Seziertisch. Er ist offenbar von massgebender Bedeutung, aber in einem anderen Sinn. Der Seziertisch ist weder ein mechanisches Element noch ein sexuelles. Er übernimmt die spezifische Funktion, die aus dem Doppelsystem von Sex und Mechanik resultiert. An die Stelle des Bettes, der Liebe, die Gemeinschaft und Leben bedeutet, tritt der Seziertisch in der spezifischen Funktion der Junggesellenmaschine: als Bringerin von Einsamkeit und Tod.



Chaval, Erotisme mécanique / Erotischer Mechanismus (*Surmâle*, IX).

I. COMMENT IDENTIFIER LES MACHINES CÉLIBATAIRES

« La Mariée mise à nu par ses célibataires, même » de Marcel Duchamp

1. On appelle couramment le « Grand Verre » de Duchamp cette grande table de verre qui se dresse verticalement au milieu d'une salle du Musée d'Art de Philadelphie. Elle mesure environ 2m,75 de haut sur 1m,75 de large.

Le « Grand Verre » se présente comme une étrange énigme.

On remarque d'abord qu'il s'agit de tout autre chose que d'un tableau sur verre, ou même d'un vitrail, car la plus grande partie de la surface n'est pas peinte, mais transparente.

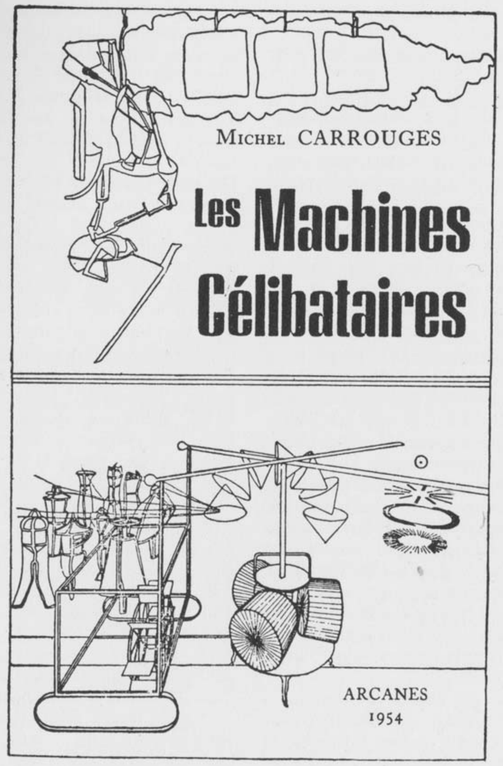
Les formes et les objets étranges dessinés en perspective sur le verre paraissent donc suspendus dans le vide d'un espace parallèle.

I. WIE WERDEN JUNGGESELLENMASCHINEN IDENTIFIZIERT?

« Die Braut, von ihren Junggesellen nackt entblösst, sogar », von Marcel Duchamp

1. Die grosse, senkrecht stehende Glasplatte von Duchamp, mitten in einem Saal des Museums von Philadelphia, wird gewöhnlich das « Grosse Glas » genannt. Sie misst 2,75 Meter in der Höhe und 1,75 Meter in der Breite.

Das « Grosse Glas » ist ein merkwürdiges Rätsel. Als erstes stellt man fest, dass es sich nicht um ein Glasbild oder um ein Kirchenfenster handelt. Die Fläche ist zum grössten Teil unbemalt. Sie ist durchsichtig. Die merkwürdigen, zum Teil perspektivisch gezeichneten Formen und Objekte scheinen im leeren, parallel zum Raum stehenden Bildraum zu hängen. Man erkennt *keine menschliche Figuration*. Oben sieht man eine vieldeutige Figur. Die



Edition originale / Originalausgabe, 1954.
Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* / *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblösst, sogar*; Schema Roger Aujame (in: Carrouges, 1954).

On n'y reconnaît *aucune figuration humaine*, mais seulement une forme très ambiguë dans le haut. En bas, les objets ont des aspects *mécaniques*, mais leur assemblage et leur fonctionnement éventuel paraissent inexplicables ou même impossibles.

Le « Grand Verre » fascine comme une sorte de grandiose pictogramme ou hiéroglyphe représentant une scène capitale et incompréhensible.

2. Voyons maintenant le titre du « Grand Verre »: *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Cette formule assez énigmatique est chargée de contradictions qui relèvent d'un certain humour noir. En attendant de les comprendre nous saisissons immédiatement que ce titre est une véritable

Objekte unten haben ein *mechanisches* Aussehen. Aber ihr Zusammenwirken ist unerklärlich, ihr Funktionieren scheint unmöglich. Das « Grosse Glas » fasziniert wie ein grandioses Piktogramm oder eine Hieroglyphe, als Ausdruck einer wesentlichen aber unverständlichen Szene.

2. Der Titel des « Grossen Glases » — *Die Braut, von ihren Junggesellen nackt entblösst, sogar* — ist ziemlich rätselhaft. Er enthält von schwarzem Humor gezeichnete Widersprüche. Bevor wir diese Widersprüche begreifen, erfassen wir den Titel als richtige *Bildlegende*, die die *mechanischen* oder *paramechanischen* Figurationen des « Grossen Glases » mit einer *menschlichen*, *sexuellen* Figuration *überlagert*. Letztere führt parallel zur *Bildlegende*,

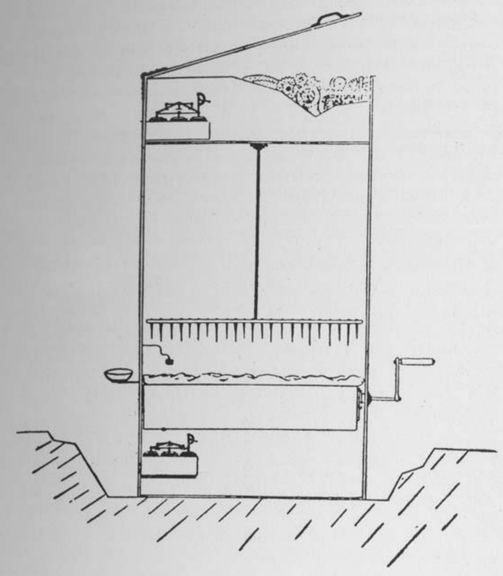
légende. Il *superpose* aux figurations *mécaniques* ou paramécaniques du Grand Verre une figuration *humaine*, *sexuelle* qui met en scène sur le plan parallèle de la *légende*, deux éléments: féminin (la Mariée) et masculin (les célibataires).
Nous observons donc la présence de deux ensembles: mécanique et sexuel, comprenant chacun deux éléments correspondants.

3. Pour aller plus loin dans la découverte, il faut se reporter aux travaux préparatoires dans lesquels Duchamp a jadis noté les mots et les images qui lui ont inspiré la création du Grand Verre. Ces notes ont été réunies en vrac dans la « Boîte Verte » (1933) et reproduites dans *Marchand du Sel*, écrits de Marcel Duchamp, présentés par Michel Sanouillet (Ed. Terrain Vague, 1959 Paris).
On découvre ainsi que le Grand Verre est composé de deux panneaux de verre verticalement superposés. Que le panneau supérieur est réservé aux images concernant la Mariée, tandis que le panneau inférieur est spécialement affecté aux images des célibataires.
Les deux éléments sexuels: féminin et masculin, se projettent donc directement dans la répartition des deux zones de figuration mécanique du Grand Verre.
Les indications de Duchamp éclairent avec précision le contenu des deux zones:
Sur le panneau supérieur, celui de la Mariée, on voit une longue forme sinueuse, horizontale, suspendue tout à fait en haut du Grand Verre. C'est la « voie lactée », couleur « chair » (autrement dit la peau ou la dépouille de la Mariée), tandis que la partie anguleuse qui descend verticalement à gauche, c'est le « squelette » de la Mariée.
La mise à nu de la légende correspond donc à une mise à mort achevée sur le Grand Verre. Cette dualité de symboles n'empêche pas que la Mariée soit en outre une sorte de machine. Sa peau (ou sa dépouille) contient trois « pistons de courant d'air », tandis que le squelette du pendu femelle est agité de mouvements saccadés comme la grande aiguille de l'horloge électrique des gares.
Sur le panneau inférieur, les notes de Duchamp permettent d'identifier successivement:
En arrière-plan, tout à fait à gauche, neuf « moules mâlics ». Ce sont des mannequins censés être en baudruche gonflable (gendarme, cuirassier, agent de la paix, prêtre, chasseur de café, livreur de grand magasin, larbin, croque - mort, chef de gare), qui sont réduits à leur enveloppe — comme la Mariée. La région qu'ils occupent est donc très logiquement « le cimetière des uniformes et livrées ». La mort vient donc régner aussi dans la zone des célibataires mâles.
Ensuite, au premier plan, en allant de gauche à droite on reconnaît: le traineau ou chariot sans roues, actionné par une roue à aubes (appelée le « moulin à eau »). Le chariot actionne à son tour les grands « ciseaux » qui se croisent au-dessus de la « broyeuse de chocolat ».
Ainsi, pendant que le squelette de la Mariée s'agite en-haut par saccades, le chariot va et vient sur place avec les ciseaux, tandis que tourne la broyeuse.
A la fin, sur la droite, les cercles représentent les « témoins oculistes » dans la région de l'« éblouissement de l'éclaboussure ».
Inutile d'insister davantage pour comprendre l'origine sexuelle des mécaniques du Grand Verre et leur signification de mort, qui font de cette oeuvre une des plus extraordinaires machines célibataires.
(L'analyse la plus approfondie du Grand Verre se trouve dans *Miroir de la Mariée* de Jean Suquet, Ed. Flammarion).

zwei Elemente ein: das weibliche (die Braut) und das männliche (die Junggesellen). Wir stellen also das Vorhandensein von zwei Bereichen fest, eines mechanischen und eines sexuellen, wobei beide zwei einander entsprechende Elemente enthalten.

3. Ein Rückgriff auf die vorbereitenden Arbeiten bringt Verständnishilfe. In diesen hat Duchamp seinerzeit die Worte und Bilder aufgezeichnet, die zur Entstehung des « Grossen Glases » führten. Diese Aufzeichnungen fanden alle Aufnahme in der « Grünen Schachtel » (1934). Sie sind publiziert im *Marchand du Sel* (Gesammelte Schriften von Marcel Duchamp, herausgegeben von Michel Sanouillet, Verlag Terrain Vague, Paris 1959).
Das « Grosse Glas » besteht aus zwei senkrecht aufeinanderstehenden Glasscheiben. Die obere Platte ist den Bildern vorbehalten, die mit der Braut in Zusammenhang stehen. Die untere ist für die Junggesellen bestimmt. Die beiden sexuellen Elemente — das männliche und das weibliche — projizieren sich unmittelbar in der Aufteilung des « Grossen Glases » als zwei mechanische Bildzonen. Die Angaben von Duchamp geben genauen Aufschluss über den Inhalt der beiden Zonen: in der oberen Hälfte (Braut) erblickt man eine lange, kurvenreiche, liegende Figur. Diese erscheint am obern Rand des « Grossen Glases » aufgehängt. Es ist die « fleischfarbene Milchstrasse ». Mit anderen Worten die Haut oder Hülle der Braut. Der knöcherne, links im Bild herunterfallende Teil ist ihr « Skelett ». Der « Entkleidung » in der Bildlegende entspricht auf dem « Grossen Glas » eine vollzogene « Hinrichtung ».
Dieser Dualismus in der Symbolik verhindert nicht, dass die Braut zudem eine Art Maschine ist. Ihre Hülle weist drei « Durchzug-Kolben » auf. Das Skelett des weiblichen Gehenkten wird — wie der grosse Zeiger einer elektrischen Bahnhofsuhr — von ruckartigen Bewegungen durchzuckt. In der untern Hälfte lässt sich anhand der Aufzeichnungen von Duchamp folgendes erkennen: Links die neun « männischen Gussformen ». Diese Figuren hat man sich als aufblasbare Puppen zu denken (Gendarm, Kürassier, Schutzmann, Priester, Laufbursche, Warenhausausläufer, Lakai, Leichenträger, Bahnhofsvorstand). Diese Puppen sind — wie die Braut — nur noch leere Hülle. Die von ihnen eingenommene Stelle ist folgerichtig ein « Friedhof der Uniformen und Livreen ». Der Tod regiert demnach auch im Reich der Junggesellen.
Im Vordergrund erkennt man von links nach rechts den Schlitten oder radlosen Wagen. Dieser « Wassermühle » genannte Schlitten wird durch ein Schaufelrad angetrieben. Der Wagen setzt die grossen « Scheren » in Bewegung. Diese kreuzen sich über der « Schokoladenreibe ». So bewegt sich der Wagen an Ort and Stelle simultan mit der Schere hin und her, während das Skelett der Braut ruckartig zuckt. Gleichzeitig dreht sich die Schokolandenreibe. Die Kreise rechts schliesslich stellen die « Augenzeugen » in der Region der « Blendung durch das Ausspritzen » dar. Weitere Erklärungen erübrigen sich. Der sexuelle Ursprung der Mechanismen des « Grossen Glases » und ihre Beziehung zum Tod sind klar. Die Visualisierung des Bezugsystems Sex-Tod machen das « Grosse Glas » zu einer der aussergewöhnlichsten Junggesellenmaschinen. (Die ausführlichste Analyse des « Grossen Glases » findet sich in *Miroir de la Mariée* von Jean Suquet, Flammarion, Paris 1974).

La machine du supplice dans la « Colonie pénitentiaire » de Franz Kafka



Franz Kafka, *La Colonie pénitentiaire* / *Strafkolonie*; Schema von Zo (in: Carrouges, 1954).

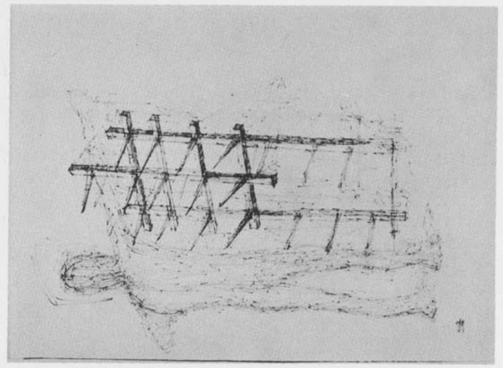
Dans la *Colonie pénitentiaire*, Kafka décrit minutieusement une étrange machine de torture légale et publique. Elle éxécute automatiquement les condamnations à mort en inscrivant la sentence sur la peau du condamné.
Le dernier supplicié légal est un soldat condamné pour insubordination. Cependant l'officier bourreau qui ne croit plus à sa mission renonce à l'éxécution, libère le condamné et se suicide au moyen de la machine qui se détraque définitivement.
La fonction de mort est exercée ici par un ensemble mécanique mis en marche par un ensemble militaire, dans un système répressif, odieux, mais cohérent, jusqu'au moment où il s'effondre. Sachant que Kafka a écrit cette histoire au début de la guerre de 1914 alors qu'il était un sujet juif et tchèque de l'Empire austro-hongrois, la signification anti-impérialiste et anti-belliciste du récit est évidente et primordiale.
N'en concluons pas que cette façade exclut d'autres significations sur d'autres plans situés en retrait.
En effet cette machine est tout à fait insolite et même invraisemblable dans le contexte social et technique du monde occidental contemporain de Kafka. En outre, le système du tatouage, les hiéroglyphes de la sentence, le fanatisme des spectateurs, l'*extase* finale du supplicié dépassent le plan de la répression légale et postule d'autres déterminismes, sur divers plans mythiques, religieux, sexuels, etc.
A ce dernier propos, il est symptômatique que la partie supérieure de la machine soit la « dessinatrice » (trad. Vialatte), qu'elle fonctionne d'une façon analogue à une machine à coudre (comparer avec Lautréamont) et qu'elle communique à la fin l'extase et la mort au condamné. (Seul l'officier ne connait que la mort et non l'extase, car il ne croit plus à la machine).
Une comparaison méthodique entre la machine de la *Colonie* et celle du Grand Verre, permet de constater des correspondances encore plus détaillées:

1. Même structure globale comprenant deux éléments superposés.
En haut, la dépouille horizontale de la Mariée et

Die Hinrichtungsmaschine in der « Strafkolonie » von Franz Kafka

In der *Strafkolonie* (1914) beschreibt Kafka eine seltsame Maschine für die legale und öffentliche Hinrichtung. Sie führt die Todesurteile automatisch aus, indem sie dem Verurteilten das Gebot, das er überschritten hat, mit einer Egge auf den Leib schreibt. Der letzte legal wegen Ungehorsam zum Tode Verurteilte ist ein Soldat. Der Henker-Offizier glaubt aber nicht mehr an seinen Auftrag, verzichtet auf die Hinrichtung, befreit den Verurteilten und begeht mit der Maschine Selbstmord. Die Maschine zerstört sich dabei selber. Das Herbeiführen des Todes wird hier von einem mechanischen System übernommen, das von einem Militärapparat in einem repressiven, hässlichen, in sich geschlossenen System in Gang gesetzt wird, bis es in sich zusammenfällt. Die anti-imperialistische und pazifistische Bedeutung der Erzählung ist offenkundig und vorrangig: Kafka, jüdischer Tscheche im österreichisch-ungarischen Kaiserreich, hat sie zu Beginn des ersten Weltkrieges geschrieben. Dies schliesst nicht aus, dass andere Bedeutungen vorliegen. Diese Maschine ist im gesellschaftlichen und technischen Zusammenhang der zeitgenössischen Welt von Kafka ganz ungewöhnlich und rätselhaft. Überdies übersteigen die Tätowierungsmethode, die Hieroglyphen des Urteilsspruchs, der Fanatismus der Zuschauer und die Schluss-*Ekstase* des Hingerichteten die Anklage gegen legale Repression. Sie rufen nach anderen Denksystemen in mythischen, religiösen oder sexuellen Bereichen. Es ist bezeichnend, dass der obere Teil der Maschine « Zeichner » (« dessinatrice ») heisst, dass sie ähnlich wie eine Nähmaschine (vgl. Lautréamont) funktioniert, und dass sie am Schluss den Verurteilten in Ekstase bringt, bevor sie ihm den Tod gibt. (Allein der Offizier erfährt nur den Tod, nicht aber die Ekstase, weil das System, das die Maschine und er verkörpern, überholt ist). Ein methodischer Vergleich zwischen der Maschine in der *Strafkolonie* und in Duchamps « Grossem Glas » bringt weitere Entsprechungen:

1. Gleiche Grundstruktur mit zwei übereinanderliegenden Elementen. Im « Grossen Glas » (GG) oben die horizontale Hülle der Braut und senkrecht dazu der weibliche, unten in eine lange Spitze auslaufende Gehenkte. In der Strafkolonie (SK) oben der horizontale « Zeichner », das senkrechte, straffe Drahtseil und die mit einer langen Spitze versehene Egge. Unten die « männischen Gussformen » mit den sie begleitenden, verschiedenen Mechanismen (GG) — das mechanische Bett für den Soldaten und dann den Offizier (SK).



TIM, Illustration pour *La Colonie pénitentiaire* / Zeichnung für die *Strafkolonie*, 1964 (inédit / unveröffentlicht)

son pendu vertical terminé par une longue pointe (G.V.) — la dessinatrice horizontale et la longue poutre verticale qui porte la herse armée d'une longue pointe (C.P.).
En bas, les « moules mâlics », escortés de leurs diverses mécaniques (G.V.), — le lit mécanique du soldat, puis de l'officier (C.P.).

2. Même principe de fonctionnement
La grande pointe du pendu femelle s'agite par saccades, comme la grande aiguille des horloges électriques des gares (G.V.). La herse ne cesse d'osciller avec ses aiguilles, notamment la grande aiguille qui doit finalement traverser le front (C.P.). Le traineau ou chariot va et vient (G.V.) — le lit mécanique tremble et oscille sur place (C.P.).

3. Même genre d'inscriptions hiéroglyphiques en haut (projet de la Boîte Verte pour la Mariée — feuillet inséré dans la dessinatrice) et en bas (projet de la Boîte Verte pour la broyeuse de chocolat — tatouage du condamné de la Colonie).

4. Même genre d'effet final
Eblouissement de l'éclaboussure (G.V.) - Extase après vomissement (C.P.).
En un mot, sous la réalité manifeste de l'ensemble mécanique, la machine de la *Colonie* est reliée à la réalité sous-jacente d'un ensemble sexuel à deux éléments (féminin et masculin). Malgré des aspects extérieurs complètement divergents, la machine célibataire de la *Colonie* et celle de la Mariée ont une structure extrêmement voisine. Ce fait est d'autant plus symptômatique que Duchamp et Kafka ignoraient complètement leurs oeuvres respectives.

2. Gleiches Funktionsprinzip
Die grosse Spitze des weiblichen Gehenkten zuckt ruckartig wie der grosse Zeiger einer elektrischen Bahnhofsuhr (GG). Die Egge zittert unaufhörlich mit ihren Spitzen, insbesondere der lange eiserne Stachel, der am Schluss durch die Stirne austritt (SK). Der Schlitten oder Wagen kommt und geht (GG) — das mechanische Bett zittert und zuckt an Ort (SK).

3. Gleiche hieroglyphenartige Inschriften oben: Projekt für die Braut in der « Grünen Schachtel » (GG) — in den Zeichner eingelegtes Blatt (SK), und unten: Projekt für die Schokoladenreibe in der « Grünen Schachtel » (GG) - Tätowierung des Verurteilten (SK).

4. Gleichartige Schlusswirkung
Blendung durch Spritzer (GG) — Ekstase nach dem Erbrechen (SK). Mit andern Worten: Die Maschine in der *Strafkolonie* steht trotz der Wirklichkeit eines mechanischen Gefüges mit der unterschwelligen Wirklichkeit des Sexualbereichs mit zwei Elementen (männlich und weiblich) in Verbindung. Trotz vollständig abweichender äusserer Erscheinung haben die Junggesellenmaschinen der *Strafkolonie* und der « Braut » eine ähnliche Struktur. Diese Tatsache ist umso symptomatischer als weder Kafka noch Duchamp von den Werken des andern wussten.

La chambre de Grégoire dans « La Métamorphose » de Franz Kafka

Gregors Zimmer aus « Die Verwandlung » von Franz Kafka

Le sujet de ce conte est l'horrible aventure de Grégoire Samsa qui se réveille dans son lit, métamorphosé en vermine. Quelques jours plus tard il crève de faim et de désespoir.
Comme la *Colonie*, *La Métamorphose* est l'histoire d'un supplice mortel. Mais dans le nouveau conte, la maladie remplace la machine, la vie familiale des parents de Grégoire se substitue à l'autorité militaire. Grégoire a beau être un jeune célibataire, il paraît n'avoir ni femme ni machine dans sa vie; on peut donc supposer qu'aucune machine célibataire n'est présente dans son histoire.
Pourtant, voyons de plus près:

1. Données sexuelles
En bas, dès le début, Grégoire est couché dans son lit de supplice, comme le condamné de la *Colonie*.
En haut, sur le mur, au-dessus de la table où travaillait Grégoire, on voit un sous-verre, « la dame toute en fourrure ». Cette image prend une « importance énorme » sur le mur vide. Quand Grégoire peut grimper le long des murs, où son passage laisse des traces d'un liquide collant, il va spécialement *se coller* le ventre contre l'image de la dame, dont le verre le rafraîchit *délicieusement*. Il tient tellement à cette image, que pour en interdire le déménagement, il est prêt à sauter à la figure de sa soeur.
Grégoire et la dame constituent les deux éléments masculin et féminin du même ensemble sexuel.

2. Données mécaniques
En haut, sur le mur, l'image de la femme occupe la même situation supérieure que la dessinatrice de Kafka et la Mariée de Duchamp.
Sa fourrure l'assimile à l'animalité d'une manière parallèle à celle de Grégoire. Le « lourd manchon » dans lequel elle enfonce son bras jusqu'au coude, n'en évoque pas moins les deux prolongements mobiles de la dessinatrice et de la Mariée: la herse et le pendu femelle.

Thema der ekelhaften Geschichte: Gregor Samsa erwacht eines Morgens und findet sich in seinem Bett zu einem Ungeziefer verwandelt. Einige Tage später krepiert er aus Hunger und Verzweiflung. Ähnlich wie die *Strafkolonie* handelt die *Verwandlung* von Qual und Tod. In dieser Erzählung ersetzt Krankheit die Maschine. An die Stelle der militärischen Autorität tritt die Familie, Gregors Eltern. Gregor ist zwar Junggeselle, aber in seinem Leben scheinen weder Frauen noch Maschinen eine Rolle zu spielen. Man kann deshalb annehmen, dass in seiner Geschichte keine Junggesellenmaschine vorkommt. Dem ist jedoch, wie eine genauere Analyse ergibt, nicht so:

1. Sexueller Bereich
Unten liegt Gregor von Anfang an — wie in der Strafkolonie — in seinem Todesbett.
Oben an der Wand, über dem Arbeitstisch von Gregor, hängt — unter Glas eingerahmt — das Bild einer « in lauter Pelzwerk gekleideten Dame ». Diesem Bild kommt auf der leeren Wand sehr grosse Bedeutung zu. Später, als Gregor den Wänden nachkriechen kann, hinterlässt er Spuren seines Klebstoffes. Er geht besonders gern zum Bild, « presst sich an das Glas, das ihn festhält und seinem heissen Bauch wohltut ». Er sitzt « auf seinem Bild und gibt es nicht her. Lieber würde er Grete (seiner Schwester) ins Gesicht springen ». Gregor und die Dame sind das weibliche und das männliche Element ein- und desselben sexuellen Bereichs.

2. Mechanischer Bereich
An der Wand bezeichnet das Bild der Frau wie der « Zeichner » aus der *Strafkolonie* und die Braut von Duchamp die obere Zone. In ihrem Pelzwerk erscheint sie — Gregor ähnlich — als Tier. Die Beschreibung des Unterarmes, der « in einem schweren Pelzmuff verschwindet, und den sie dem Beschauer entgegenhebt », lässt die Verwandtschaft mit den zwei beweglichen Fortsätzen des

La dame est d'ailleurs liée au verre comme la Mariée, et entourée d'un « joli cadre doré » qui la contient comme le coffre de la dessinatrice. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'un portrait personnel, mais d'une gravure découpée dans un *magazine*, autrement dit d'une femme *dessinée* et reproduite *mécaniquement*, en liaison avec un texte (comme pour la dessinatrice et la Mariée).
De plus, Grégoire est voyageur de commerce, sa table est chargée d'échantillons de tissus, la femme de la gravure montre aux « amateurs », non seulement le manchon, mais aussi une toque et un col de fourrure. Il y a donc tout lieu de penser qu'elle joue le rôle d'un *mannequin* de mode.
La dame est doublement liée à la machine par sa fonction de mannequin et par sa nature de dessin mécaniquement reproduit.
En bas, le métamorphosé réduit à la condition d'insecte, se trouve d'abord sur le dos. Ses nombreuses petites pattes sont agitées par des vibrations continuelles et incontrôlées, ce qui veut dire automatiques. Il n'arrive à se retourner que par de violents efforts de balancements. Après quoi il se débrouille remarquablement avec ses pattes collantes qui lui permettent de grimper partout. « C'était surtout le *plafond* qu'il *aimait* pour s'y laisser *pendre* ». Il y respirait mieux et un « léger mouvement d'*oscillation* lui traversait le corps ». Il en éprouvait tellement d'euphorie qu' il en oubliait de se cramponner et tombait lourdement sur le plancher.
Par ses *vibrations*, *balancements*, *oscillations*, la mécanique zoologique de Grégoire se comporte comme les machines de la *Colonie* et de la *Mariée*.
Sous la forme d'un puzzle, la chambre de Grégoire dans la *Métamorphose* contient donc une véritable machine célibataire, composée de deux ensembles de deux éléments correspondants.
On pourrait ajouter beaucoup d'autres correspondances symptômatiques. Voyageur de commerce, Grégoire est aussi officier de réserve; on voit son portrait en uniforme dans la pièce voisine. Le père de Grégoire, garçon de bureau ou portier dans une banque, porte sa livrée, même à domicile, quand il dort dans son fauteuil, après dîner. (Un vrai cimetière des uniformes et livrées.) Et les machines des trains continuent à hanter Grégoire à travers les tic-tac de son réveil-matin. La différenciation la plus remarquable vient du fait que la dame est immobile et semble passive (mais elle ne fait plus qu'assister au spectacle), tandis que Grégoire vagabonde et grimpe même contre les *carreaux de la fenêtre*, le *verre* de la dame et le *plafond*, comme s'il prétendait supplanter dans les hauteurs la dame toute en fourrure (ou aussi bien la dessinatrice et la Mariée). Mais l'illusion du triomphe est brève. Chaque fois Grégoire retombe par terre en attendant que son supplice s'achève dans la mort, sous le froid regard de la dame et pour le soulagement de sa famille.

Zeichners (Egge) und der Braut (weiblicher Gehenkter) erkennen. Wie die Braut ist die Dame im Pelzwerk an das Glas gepresst. Sie ist « in einem hübschen, vergoldeten Rahmen untergebracht », wie der Zeichner des Kommandanten in seiner Truhe. Das Bild ist kein persönliches Portrait. Es ist eine *mechanisch* reproduzierte und aus einer *illustrierten Zeitschrift* ausgeschnittene Abbildung. Wie beim Zeichner und bei der Braut ist die Abbildung von einer Legende begleitet. Gregor ist Reisender. Auf seinem Tisch ist « eine Musterkollektion von Tuchwaren ausgebreitet ». Die Dame auf dem Bild hebt « dem Beschauer nicht nur ihren Muff, sondern auch einen Pelzhut und eine Pelzboa entgegen ». Man darf zu Recht annehmen, dass sie Mannequin ist. In ihrer Doppelfunktion als Puppe-Mannequin und mechanisch reproduzierter Vorlage ist die Dame gleich zweimal mit der Maschine verwandt. Unten liegt der zum Ungezieferdasein verwandelte Gregor auf dem Rücken. Seine kleinen Beine sind « ununterbrochen in der verschiedensten Bewegung », und er kann sie « überdies nicht beherrschen ». Das heisst, sie bewegen sich automatisch. Er kann sich nur mit gesammelter Kraft und heftigen Schaukelbewegungen auf die Beine bringen. Mit der Zeit beherrscht er seine Insektenfüsse erstaunlich gut. Sie ermöglichen ihm, überall hin zu kriechen. « Besonders oben *auf der Decke hing er gern;* man atmete freier; ein leichtes *Schwingen* ging durch den Körper; und in der fast glücklichen Zerstreutheit (...) konnte es geschehen, dass er zu seiner eigenen Überraschung sich losliess und auf den Boden klatschte ». Die zoologische Mechanik von Gregor kann mit Bewegungen (*Vibrieren*, *Schaukeln*, *Schwingen)* der Maschinen in der *Strafkolonie* und in der Braut verglichen werden.
Wie in einem Puzzle setzt sich Gregors Zimmer aus verschiedenen Teilen zu einer Junggesellenmaschine zusammen: Zwei Gefüge mit zwei sich entsprechenden Elementen. Man könnte weitere Verwandtschaften aufzählen. So ist Gregor als Reisender auch Reserveoffizier. Im Nebenzimmer hängt eine Photographie aus seiner Militärzeit. Gregors Vater weigert sich, mit einer Art Eigensinn, auch zu Hause seine Dieneruniform abzulegen. (Ein richtiger « Friedhof der Uniformen und Livreen »). Im Ticken seiner Weckuhr verfolgen ihn die Maschinen der Züge. Das erstaunlichste Detail besteht darin, dass die Dame im Pelz sich nicht rührt und passiv erscheint (obwohl sie nicht nur dem Schauspiel beiwohnt), während Gregor « alles überkriecht », *Fensterscheiben*, das *Bilderglas*, die *Decke*. Es scheint als wolle er die Dame im Pelzwerk ausstechen. Die Illusion seines Triumphes ist kurz. Gregor klatscht immer wieder auf den Boden. Die Qual endet im Tod, unter dem kalten Blick der Dame im Pelzwerk, aber zur Erlösung seiner Familie.

La hie ou demoiselle à reître en dents dans « Locus Solus » de Raymond Roussel

« Hie » oder die Handramme - Haudegen aus Zähnen aus « Locus Solus » von Raymond Roussel

Suspendue en l'air à un petit aérostat, la *hie* est un cylindre vertical terminé en bas par des griffes. L'engin agrippe des dents de diverses couleurs, dispersées sur le sol; il les transporte ensuite sur un terre-plein pour composer une mosaïque.
Cette mosaïque de dents représente un reître condamné à mort pour tentative d'enlèvement d'une femme mariée, la baronne Christel, pour le compte de son maître le duc Gjörtz. Le reître est enfermé dans une crypte où il lit une belle histoire à la lueur d'une torche.

1. Ensemble sexuel
L'élément masculin est évidemment le reître. L'élément féminin est-il représenté par Christel? Le reître avait tenté un véritable rapt, et son maître

Die *Hie* ist ein senkrecht an einem kleinen Luftballon hängender Zylinder. Unten ist er mit Klauen versehen. Das Gerät greift nach verschiedenfarbigen, auf dem Boden verstreuten Zähnen. Dann bringt er sie auf eine kleine Anhöhe und setzt ein Mosaik zusammen. Dieses Mosaik stellt einen wegen versuchter Entführung einer verheirateten Frau zum Tode verurteilten Haudegen dar. Es handelt sich bei dieser Frau um Baronin Christel. Sie sollte im Auftrag des Herzogs Gjörtz entführt werden. Der Haudegen ist in einer Höhle eingeschlossen. Bei Fackellicht liest er eine schöne Geschichte.

1. Sexueller Bereich
Das männliche Element ist selbstverständlich der Haudegen. Ist aber Christel wirklich das weibliche

le duc, ne comptant pas se faire aimer de Christel avait prémédité de se masquer pour la violer incognito. Toutefois le projet avait si totalement échoué que le reître fut capturé et condamné à mort. Ensuite la charitable Christel put le délivrer et le convertir. Repoussé sur ce plan, le projet de machine célibataire va se transférer dans le domaine plastique.

Une « hie », en effet, est le synonyme d'une « *demoiselle* », pour désigner un instrument de travail bien connu des paveurs. C'est le modèle premier du cylindre vertical que Roussel a prestigieusement transformé en lui adjoignant un aérostat, des griffes et beaucoup d'autres accessoires. Loin d'être le fait d'un hasard quelconque, cette histoire est le produit d'un calembour de Roussel qui a transformé l'expression « demoiselle à prétendants » (jeune fille entouré de galants rivaux) en « demoiselle à reître en dents » (hie à mosaïque de dents représentant un reître).

On saisit ici, sur le vif, comment le dualisme sexuel peut se transposer directement sur le plan mécanique.

2. Ensemble mécanique

En haut, la hie est une remarquable émule de la dessinatrice. D'autant plus qu'elle fonctionne d'une manière entièrement automatique, sur la base des prodigieux *calculs* météorologiques du savant Canterel.

On a remarqué au passage que le mode de construction et de fonctionnement de la hie l'apparente de très près à la herse et même à la Mariée.

En bas, le reître est déchiqueté en effigie, en tant que produit mécanique de la hie, sous forme de mosaïque.

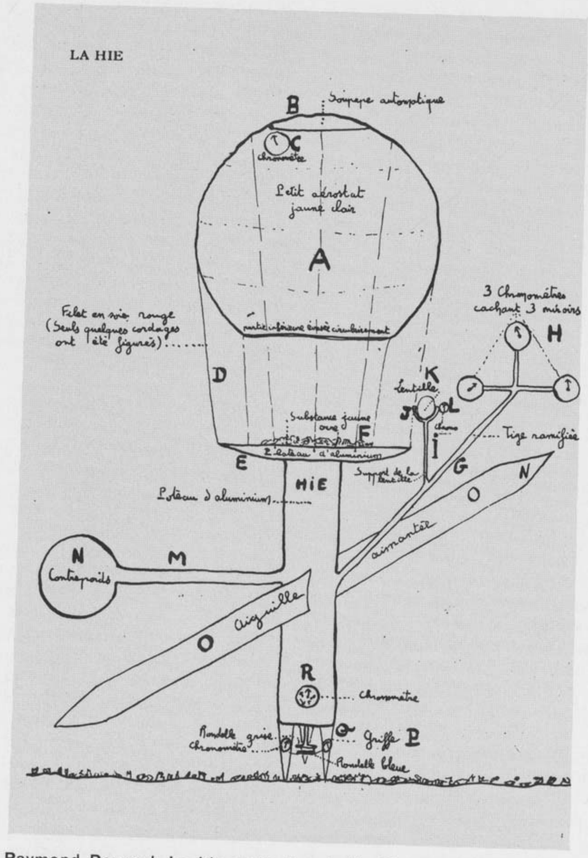
La particularité de cette machine célibataire est le salut final par la femme et par la sublimation artistique. Le supplice de mort a été remplacé par l'arrachage des dents.

Element? Der Haudegen hatte eine richtige Entführung geplant. Sein Meister rechnete nicht damit, von Christel geliebt zu werden. Darum hatte er vor, sich zu maskieren und sie unerkannt zu vergewaltigen. Der Plan schlug gänzlich fehl. Der Haudegen wurde gefangengenommen und zum Tode verurteilt. Jedoch konnte ihn die barmherzige Baronin Christel befreien und bekehren.

Erst wenn man diesen Sachverhalt kennt, kann das Projekt Junggesellenmaschine verwirklicht werden. « Hie » und *Demoiselle* sind synonym und bezeichnen ein bekanntes Werkzeug der Pflastersteinsetzer. Das erste Modell des senkrechten Zylinders hat Roussel wie ein Zauberkünstler verwandelt. Er hat einen Luftballon, Klauen und viele andere Instrumente angefügt. Dies ist kein Spiel des Zufalls, sondern die Geschichte hat ein Wortspiel zum Ausgangspunkt. Roussel hat den Ausdruck « Demoiselle à prétendants » (ein von rivalisierenden Freiern umworbenes Mädchen) in « Demoiselle à reître en dents » (Handramme zum Herstellen eines Zahnmosaikes, das einen Haudegen darstellt) verwandelt. Hier wird deutlich, wie der sexuelle Dualismus unmittelbar in den mechanischen Bereich umgesetzt werden kann.

2. Mechanischer Bereich

Oben ist die « Hie » eine bemerkenswerte Nachbildung des Zeichners. Insbesondere weil sie vollständig automatisch nach den erstaunlichen meteorologischen Berechnungen des Wissenschaftlers Canterel funktioniert. In ihrer Beschreibung stellt man fest, dass sie ähnlich wie die Egge oder wie die Braut gebaut ist und auch ähnlich funktioniert. Unten wird der Haudegen in Form eines Mosaikbildes — einem mechanischen Produkt der Hie — zerstückelt. Die Eigenart dieser Junggesellenmaschine ist die Errettung durch das Weibliche und die künstlerische Sublimation. Der Tod ist im Zähneausreissen präsent.



Raymond Roussel, La *hie* ou la *demoiselle*; Illustration Jean Ferry (*Locus Solus*, Ed. Pauvert, 1965).

La plante photographique de Fogar dans les « Impressions d'Afrique » de Raymond Roussel

Pour le spectacle forain qu'il présente, Fogar, fils aîné de l'empereur Talou, se tient couché sur une sorte de brancard.

Au-dessus de lui, un grand *ciel de lit* est formé par une large plante blanche et transparente, illuminée par un phare.

1. Ensemble sexuel

L'élément masculin est évidemment Fogar.

L'élément féminin se révèle dans les magnifiques photographies en couleurs qui apparaissent successivement sur le ciel de lit et qui représentent les tragiques amours de la belle Neddou.

2. Ensemble mécanique

En bas, Fogar joue un véritable rôle d'automate humain. C'est dans un état de *somnambulisme* qu'il est allé chercher au fond des eaux, sans respirer, la grande plante blanche. C'est dans un état de léthargie obtenu par auto-hypnose qu'il actionne *automatiquement* la manette de commande du phare.

En haut, sur le ciel de lit, Neddou, la mauresque issue d'un conte des *Mille et Une Nuits* n'est plus que le produit d'un « mouvement moléculaire dans les fibres de la plante lumineuse » dont les images défilent automatiquement.

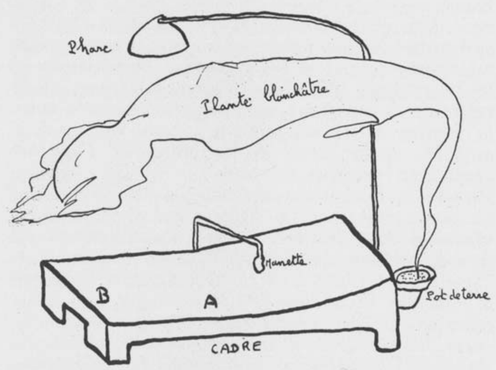
Venant du haut, les reflets colorés des images de Neddou et de ses amours vont se projeter sur le corps léthargique de Fogar.

La projection terminée, Fogar se ranime et met en action une série de végétaux et animaux marins, agités de mouvements spasmodiques.

Cruelle pour Neddou qui meurt dans un précipice, cette nouvelle machine célibataire est indulgente pour Fogar, encore adolescent, qui ne connaît qu'une léthargie transitoire et le mini-supplice des caillots de sang qu'il doit s'extraire des veines après chaque séance.

Die photographische Pflanze von Fogar aus den «Afrikanischen Impressionen» von Raymond Roussel

Fogar, der älteste Sohn von Kaiser Talou, liegt für die Ausführung seiner Schau auf dem Jahrmarkt auf einer Art *Sänfte*. Über ihm bildet eine ausladende, weisse, durchsichtige und von einem Scheinwerfer beleuchtete Pflanze einen grossen Betthimmel.



Raymond Roussel, *Fogar*; Illustration Jean Ferry (in: Jean Ferry, *L'Afrique des Impressions*, Ed. Pauvert, 1967).

1. Sexueller Bereich

Das männliche Element ist Fogar. Das weibliche Element zeigt sich in den wunderbaren Farbphotographien. Diese erscheinen nacheinander auf dem Betthimmel. Sie stellen die tragischen Liebesgeschichten der schönen Neddou dar.

2. Mechanischer Bereich

Unten spielt Fogar die Rolle eines menschlichen Automaten. Als *Schlafwandler* hat er sich die grosse weisse Pflanze vom Meeresgrund ohne zu atmen heraufgeholt. In einem durch Selbsthypnose erzeugten lethargischen Zustand bedient er den Handgriff zur Betätigung des Scheinwerfers. Oben auf dem Himmelbett ist Neddou, eine Maurin aus 1001 Nacht, nur noch das Produkt einer molekularen Bewegung in den Fasern der Leuchtpflanze, deren Bilder automatisch vorbeiziehen. Auf dem lethargischen Körper von Fogar spiegeln sich die Bilder von Neddou und ihrer Liebesabenteuer farbig wieder. Nach Beendigung der Projektion « kehrt Fogar ins Leben zurück » und setzt Meerestiere und Meerespflanzen in Bewegung. Diese bewegen sich krampfartig hin und her. Für Neddou, die in einem Abgrund stirbt, ist diese Junggesellenmaschine grausam. Der noch jugendliche Fogar wird mehr geschont: er kennt nur eine vorübergehende Lethargie und eine kaum nennenswerte Qual: er muss sich nach jeder Vorführung Blutgerinnsel aus den Venen entfernen.

Le grand diamant aquarium de Faustine dans « Locus Solus » de Raymond Roussel

L'aquarium taillé comme un grand diamant de deux mètres de haut sur trois mètres de large est rempli d'*aqua-micans*, eau super-oxygénée, électrisante et respirable.

On y voit, entièrement immergés, la danseuse Faustine en maillot couleur chair, des ludions, des hippocampes, une boule de vin de Sauternes et, pendue au bout d'un fil, *la tête de Danton*, réduite au système cérébral et neuro-musculaire.

1. Ensemble sexuel

Les deux éléments féminin et masculin sont évidemment Faustine et Danton.

En opposition avec toutes les machines célibataires précédentes, ces deux éléments ne se superposent pas, ils se tiennent verticalement l'un à côté de l'autre, ce qui parait d'ailleurs ne rien modifier d'essentiel.

2. Ensemble mécanique

Faustine est fortement électrisée. Sa chevelure se dresse verticalement. La danseuse balance légèrement la tête, de sorte que la chevelure oscille également et produit d'étranges sons musicaux. Faustine se comporte comme un instrument de musique électrique.

Il faut souligner en revanche qu'elle ne paraît pas s'occuper de Danton et abandonne ce soin au chat siamois qui vient d'être introduit par Canterel. L'animal entièrement tondu, « rose et bizarre », est descendu jusqu'au fond de l'aquarium pour enfiler sa tête dans un long cornet métallique percé de trous. Muni de ce masque, il remonte en direction de la monstreuse tête immergée.

Chaque fois que la pointe du cornet fortement

Der grosse Diamant oder das Aquarium von Faustine aus « Locus Solus » von Raymond Roussel

Das wie ein grosser Diamant geschliffene, zwei Meter hohe und drei Meter breite Aquarium ist mit *Aquamicans*, einem stark sauerstoffhaltigen, elektrisierenden und atembaren Wasser gefüllt. Man sieht unter Wasser die nur mit einem fleischfarbenen Trikot bekleidete Tänzerin Faustine mit dem musikalischen Haar schweben, kleine Figurengruppen, ferner Seepferdchen in einem Goldfischglas, eine Sauterne-Weinflasche und, an einem Faden, den auf das zerebrale und neuro-muskuläre System reduzierten *Schädel von Danton*.

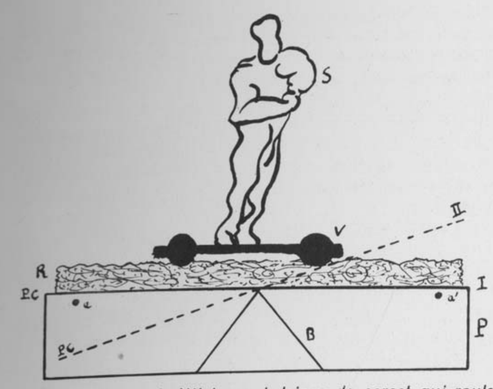
électrisée touche le *facies de Danton*, celui-ci reçoit une puissante décharge électrique, de sorte que les muscles de la bouche s'agitent automatiquement en mimant des bribes incohérentes d'anciens discours du célèbre tribun.
La question qui se pose alors est de savoir si la machine électrique Faustine est complètement indépendante de la machinerie électrique qui groupe le chat et Danton. Or en fait, Faustine et le chat ont la même apparence dénudée; ils sont pareillement électrisés; Canterel les a introduits dans l'aquarium de la même manière, en soutenant Faustine par la nuque et le chat par la peau du cou. On observera d'ailleurs qu'entre Faustine et Danton, le chat siamois occupe le même rôle intermédiaire que la herse entre la dessinatrice et le condamné, que la hie entre l'aérostat et le reître de la mosaïque, que le pendu femelle entre la Mariée et les célibataires et que le manchon entre la dame toute en fourrures et Grégoire changé en vermine.
Roussel qui calcule toujours ses mots précise que ce chat porte un nom siamois qui signifie *joujou*. On peut bien résumer le tout en disant que la danseuse fait joujou avec la tête de Danton.
C'est enfin à cause d'un calembour de Roussel sur le chapelet que tient Faustine dans une autre histoire que nous avons affaire à un *chat pelé* — ou tondu. Il est donc tout à fait logique qu'à la fin du récit, le chat saute sur l'épaule de la danseuse. Le chat « Joujou » est une fraction de Faustine. Quant à la fonction de mort, inutile d'insister sur le supplice de Danton. Mais cette fois il est intégré dans une répétition qui peut être indéfinie, pour un numéro de danseuse.

1. Sexueller Bereich
Faustine und Danton sind das männliche und weibliche Element. Im Gegensatz zu allen vorhergehenden Junggesellenmaschinen überlagern sich diese beiden Elemente nicht. Sie befinden sich senkrecht nebeneinander, was aber keine wesentliche Änderung bedeutet.

2. Mechanischer Bereich
Faustine ist stark elektrisch geladen. Ihr Haar steigt senkrecht über ihr auf. Die Tänzerin wiegt den Kopf h n und her, ihr Haar vibriert und erzeugt eine seltsame Musik. Faustine führt sich wie ein elektrisches Musikinstrument auf. Andererseits ist hervorzuheben, dass sie sich kaum um Danton zu kümmern scheint. Sie überlässt diese Aufgabe der von Canterel eingeführten Siamesenkatze. Das erstaunliche Lebewesen, « rosig und ohne alle Behaarung », « lässt sich bis auf den Grund fallen und steckt ihr Gesicht bis an die Ohren in das metallene Horn », dessen Spitze an die Wand des Behälters gelehnt ist. « Geschmückt mit diesem funkelnden Attribut, dessen Löcher ihr nach allen Seiten freien Ausblick erlauben, schwimmt sie zu Dantons Schädel ».
Jedesmal wenn die Katze mit der Spitze das *Gehirn Dantons* berührt, entsteht eine starke Entladung der in dem Horn konzentrierten Kraft. An der automatisch bewegten Mundmuskulatur lassen sich unzusammenhängende Bruchstücke von Reden des berühmten Tribunen ablesen. Es stellt sich die Frage, ob die elektrische Faustine vollständig von der elektrischen Maschine unabhängig ist, die Danton und die Katze bewegt. Tatsache ist, dass Faustine und die Katze dasselbe entblösste Aussehen haben. Sie sind auf die gleiche Art elektrisch geladen. Canterel hat sie auf die gleiche Weise in das Aquarium eingeführt: Faustine am Nacken, die Katze an den Halsfalten haltend. Zwischen Faustine und Danton nimmt die Siamesenkatze dieselbe Mittelstellung ein, wie die Egge zwischen Zeichner und Verurteiltem, wie die Handramme zwischen dem Luftballon und dem Haudegen im Mosaik, wie der weibliche Gehenkte zwischen der Braut und den Junggesellen oder wie der Muff zwischen der Dame im Pelzwerk und dem in ein Ungeziefer verwandelten Gregor.
Roussel, der den Einsatz seiner Worte immer genau berechnet, präzisiert, dass die Katze einen Namen trägt, der auf siamesisch « *Spielzeug* » heisst. Wir stellen zudem fest, dass die Tänzerin Dantons Schädel als Spielzeug behandelt.
Wegen eines Wortspiels von Roussel über einen Rosenkranz von Faustine in einer anderen Geschichte von « Locus Solus » ist die Katze hier enthaart oder kahlgeschoren (chapelet / *chat pelé*). Es ist infolgedessen logisch, dass am Ende der Erzählung die Katze auf die Schulter der Tänzerin springt. Sie ist Teil von Faustine. Der Aspekt des Todes ist in Dantons Hinrichtung enthalten. Aber der Tod ist hier Teil einer Wiederholung, die unbegrenzt ist.

S. Calien, *Helman Tournee*, Gouache, ca. 1910. Le motif iconographique remonte à Faust / Mephisto. La femme est dans une cage de verre (aquarium) comme dans *Locus Solus* ou en lévitation. Roussel aimait beaucoup cette atmosphère de spectacle et de fête foraine / Die Ikonographie der Gouache geht auf Faust / Mephistopheles zurück. Die Frau befindet sich wie in *Locus Solus* im Glaskäfig (Aquarium) oder in Levitation. Der Einfluss von solchen Darbietungen, die Roussel sehr schätzte, auf dessen Erfindungen ist noch nicht abgeklärt.

Les mannequins mécaniques des Montalescot dans les « Impressions d' Afrique » de Raymond Roussel



Raymond Roussel, *L'ilote en baleines de corset qui roule sur des rails en mou de veau / Helot aus Korsettstäbchen auf Kalbslungenschienen*, Illustration Jean Ferry, *L'Afrique des Impressions*, 1967.

Pour ne pas s'égarer dans les complications antérieures du récit (les amours royales de Louise Montalescot, ses préparatifs pour une machine à peindre, l'aide secondaire de son frère Norbert), il faut s'en tenir rigoureusement à la scène qui se passe au moment où Louise, seule, présente à l'empereur Talou un groupe de « statues » ou mannequins mécaniques.

1. Ensemble sexuel.
Louise étant le seul élément féminin, par contre l'élément masculin est dédoublé en deux échantillons, l'ilote et Kant, comme on va le voir.

2. Ensemble mécanique.
Montée sur une petite échelle qu'on ne voit pas de l'extérieur, Louise émerge à mi-corps par le judas du toit d'une logette qui lui sert de chambre noire. Elle porte un dolman d'officier dont les aiguillettes d'or dissimulent les aiguilles chirurgicales creuses qui pénètrent dans son poumon droit et produisent une étrange *musique automatique*, à chaque effort respiratoire. C'est une machine musicale comme Faustine.
Le premier représentant mécanique de l'élément masculin est l'ilote, esclave spartiate coupable d'avoir ânonné sa leçon de grec. Il est statufié au moment où il va s'écrouler, le coeur transpercé d'un coup de stylet, par son maître furieux.
La statue de l'ilote est la plus célèbre des inventions de Roussel, car c'est le fameux *mannequin fabriqué avec des baleines de corset*, dressé sur un grossier chariot conçu pour rouler *sur des rails en mou de veau*.
Le deuxième représentant mécanique de l'élément masculin est un buste de Kant placé sur un socle. C'est seulement lorsque Louise envoie sa pie apprivoisée que les *mouvements alternatifs* du volatile mettent en action (par son bec ou ses pattes) les ressorts cachés des mannequins. L'oiseau de Louise provoque ainsi les *mouvements de va et vient* de l'ilote sur ses rails et les *illuminations intermittentes* de la calotte crânienne de Kant, grâce aux lampes électriques cachées à l'intérieur.
Entre beaucoup de correspondances remarquables, on voit que la pie joue le même rôle que le chat de Faustine et que le crâne vide de Kant fait contrepoint au cerveau désossé de Danton. Quant au sort tragique de l'ilote, il suffit à rappeler la fonction de mort.

Die mechanischen Puppen der Louise de Montalescot aus den « Afrikanischen Impressionen » von Raymond Roussel.

Wir wollen uns nicht den vorhergehenden Verwicklungen der Erzählung (den adeligen Liebschaften der Louise de Montalescot, ihren Vorbereitungen für eine Malmaschine und der Hilfe ihres Bruders Norbert) zuwenden. Wir halten uns vielmehr streng an die Szene, in welcher sie allein Kaiser Talou eine Gruppe von « Statuen » oder mechanischen Puppen vorführt.

1) Sexueller Bereich
Louise ist einziges weibliches Element. Das männliche Element dagegen zerfällt in Helot und Kant.

2) Mechanischer Bereich
Louise steht auf einer von aussen unsichtbaren kleinen Leiter. Ihr Körper ragt zur Hälfte aus der Dachluke ihres Zimmerchens, das ihr als Dunkelkammer dient. Sie trägt einen Offiziers-Dolman. Unter den goldenen Achselschnüren verbergen sich hohle chirurgische Nadeln. Sie dringen bei jedem Atemzug in ihre rechte Lunge und erzeugen eine seltsame *automatische Musik*. Sie ist, wie Faustine, eine automatische Musikmaschine. Der Helot, ein spartanischer Sklave, der beschuldigt wird, seine Griechisch-Lektion vor sich hingestottert zu haben, ist der erste mechanische Vertreter des männlichen Elementes. Kurz bevor sein wütender Herr ihn mit einem Stilettstich ins Herz umbringt und kurz vor dem Zusammenbruch erstarrt er zur Statue. Die Helotenstatue ist die berühmteste Erfindung Roussels: die bekannte *Puppe aus Korsettstäbchen* auf einem plumpen Wagen, der auf *Kalbslungenschienen* fährt. Der zweite mechanische Vertreter des männlichen Elementes ist eine auf einem Sockel stehende Portraitbüste von Kant. Louise schickt ihre zahme Elster zur Statue. Die *rhythmischen Bewegungen* des Vogels (mit dem Schnabel oder mit den Krallen) setzen die verborgenen Sprungfedern der Automaten in Bewegung. Auf diese Art bringt Louise die *Hin-und-Her-Bewegungen* des Heloten auf seinen Schienen und die mittels versteckter elektrischer Lampen erzeugten, *abwechselnden Erleuchtungen* der Schädeldecke von Kant hervor. Neben anderen erstaunlichen Verwandtschaften stellt man fest, dass die Elster die gleiche Rolle spielt wie Faustines Katze. Der leere Schädel von Kant entspricht dem von Knochen losgelösten Hirn von Danton. Das tragische Los des Heloten erinnert an den Aspekt des Todes.

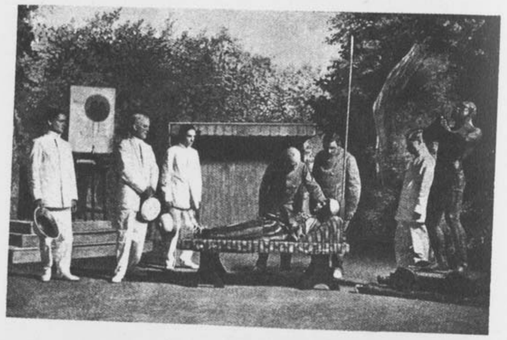
Le lit paratonnerre de Djizmé dans les « Impressions d'Afrique » de Raymond Roussel

Djizmé, charmante jeune fille noire est allongée sur un lit de repos. Sa tête est coiffée d'une calotte de fer reliée par un fil métallique à la haute aiguille verticale d'un paratonnerre. Ses pieds sont pris dans des souliers métalliques reliés à la terre. Vaguement compromise dans l'adultère de l'impératrice, Djizmé est condamnée à être foudroyée par l'orage.
Djizmé n'est pas seulement une femme, elle est intégrée comme « fusible » au paratonnerre.
Ce paratonnerre, inversement, n'est pas un simple instrument métallique bon à mettre la foudre en mouvement. Il incarne la puissance de l'empereur renforcée par l'électricité automatique de quelque dieu africain de l'orage.
Il s'agit bien d'une machine célibataire. Mais, pour la première fois, c'est une femme qui tient la place du condamné à mort.

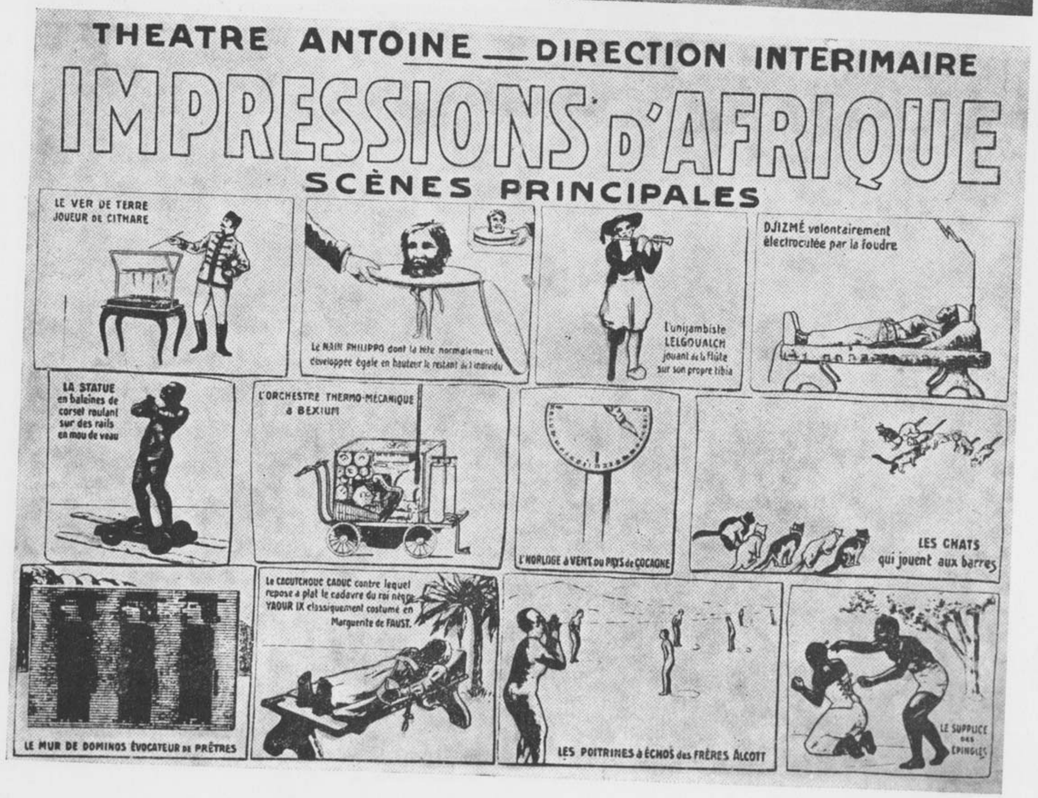
Das Blitzableiter-Bett von Djizmé aus den « Afrikanischen Impressionen » von Raymond Roussel

Djizmé, ein reizendes, schwarzes Mädchen, liegt auf einem Ruhebett. Auf ihrem Kopf trägt sie eine Eisenkappe. Diese ist mit einem Draht an eine hohe Blitzableiterspitze angeschlossen. Ihre Füsse stekken in geerdeten Metallschuhen. Weil sie am Ehebruch der Kaiserin nicht ganz unbeteiligt ist, wurde sie zum Tod durch Blitzschlag verurteilt. Djizmé ist nicht nur Frau, sie ist als « Sicherung » in den Blitzableiter eingefügt. Umgekehrt ist der Blitzableiter nicht nur ein metallisches Gerät, das den Blitz auslöst. Er verkörpert die Macht des Kaisers. Diese wird durch die automatische Elektrizität eines afrikanischen Gewittergottes verstärkt. Es handelt sich offensichtlich um eine Junggesellenmaschine. Erstmals wird hier eine Frau zum Tod verurteilt.

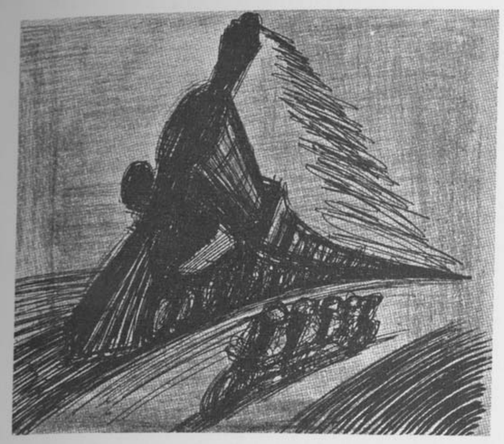
La mort de Djizmé / *Tod der Djizmé* (Szenenfoto).



Affiche publicitaire de la reprise d'*Impressions d'Afrique*, mai 1912 / Plakat für die Aufführung der *Afrikanischen Impressionen*, Mai 1912.

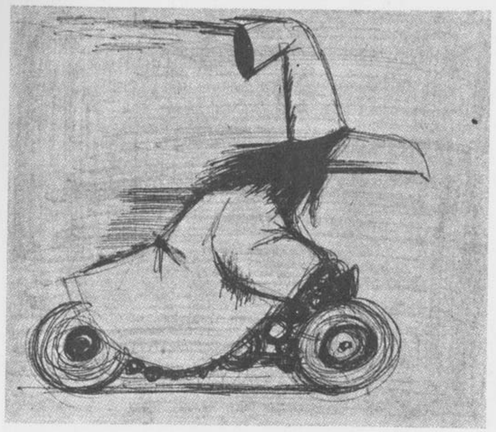


La course des dix mille milles dans « Le Surmâle » de Alfred Jarry



Chaval, La Course / Das Rennen (*Surmâle*, V).

Voici maintenant l'amour (ou plutôt ce qu'il en reste) métamorphosé en grandiose compétition sportive. Les deux principaux protagonistes sont André Marcueil, surnommé le surmâle, et Ellen Elson.
Dépassant de loin le « tour de France cycliste », cette Course gigantesque est intermécanique (train, auto, cycle, machine volante), internationale par les participants (un Français contre huit Américains) et intercontinentale par le trajet qui va de Paris jusqu'en Sibérie.
Sur la voie ferrée, le train roule à vapeur et à toute vitesse. Arthur Gough, ingénieur et mécanicien, se tient sur la plateforme de la locomotive. La barbe blanche de M. William Elson, industriel américain, apparaît dans le premier wagon. Le visage solitaire de sa fille Ellen se montre à la vitre de la première portière du deuxième wagon. A un niveau plus bas, sur l'autoroute, se succèdent une automobile entraîneuse, sans pilote et en forme de torpille, ensuite une quintuplette. Celle-ci est montée par Bill Gilbey le conducteur, Sammy White un noir, George Webb, Jewey Jacobs, Ted Oxborrow.
Ces célibataires mâles ne sont pas en baudruche. Ils se tiennent couchés horizontalement sur le ventre, la *tête* plus basse que la selle, la figure prise dans un masque qui les protège du vent et de la poussière. Leurs dix jambes sont reliées par des tiges d'aluminium qui en font des leviers rigides de leurs engins. Les quintuplettistes sont

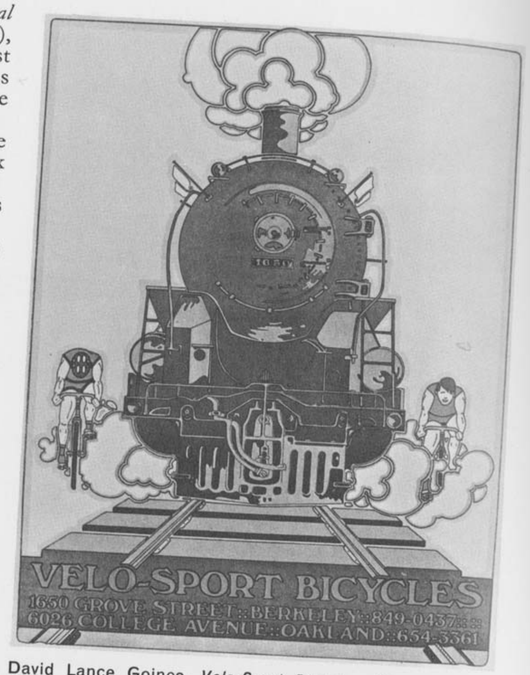


Chaval, Le Pédard / Der Kilometerfresser (*Surmâle*, V).

Das Zehntausendmeilen-Rennen aus dem « Supermann » von Alfred Jarry

Die Liebe (oder was von ihr übrigbleibt) wird in dieser Geschichte zum grossartigen sportlichen Wettbewerb. Die Hauptpersonen sind: André Marcueil, genannt der « Supermann », und Ellen Elson.
Das Rennen übertrifft bei weitem die Tour de France. Es ist intermechanisch (Zug, Auto, Rad, fliegende Maschine). Die Beteiligung ist international (ein Franzose gegen acht Amerikaner), und auch die Strecke: Paris-Sibirien-Paris.
Auf dem Geleise fährt der Zug mit Volldampf. Der Mechaniker und Ingenieur Arthur Gough hält sich auf der Plattform der Lokomotive auf. Der weisse Bart von Mister William Elson, einem amerikanischen Industriellen, erscheint im ersten Wagen. Die grossen, neugierigen Augen von Miss Elson, seiner Tochter, erscheinen für einen Augenblick in der ersten Tür des zweiten Wagens. Parallel zur Eilzugstrecke fährt, auf einer tieferen Ebene, auf der endlosen Piste, eine führerlose, granatenförmige Schrittmachermaschine, gefolgt von einem Fünfsitzer. Auf diese Maschine sind Bill Gilbey, der Pilot der Mannschaft, Sammy White—ein Farbiger—, George Webb, Jewey Jacobs und Ted Oxborrow geschnallt.
Diese sehr männlichen Junggesellen sind keine leeren Hüllen. Sie liegen fast horizontal auf dem Fünfsitzer, das Gesicht tiefer als die Sättel, sie tragen Wind- und Staubschutzmasken. « Ihre zehn Beine, die rechten wie die linken, sind durch Aluminiumstangen miteinander verbunden. Sie werden zu starren Hebeln ihrer Maschine. Die Fünfermannschaft wird mit *Perpetual Motion Food* gedopt. Diese Perpetuum mobile-Nahrung wird von Elson hergestellt. Die Nahrungseinheiten in Würfelform liegen auf einem Brett, das hinten an der Schrittmachermaschine, über dem Geschwindigkeitsmesser angebracht ist. Im Anhänger des Fünfsitzers ist der Gnom Bob Rumble. Er ruft den anderen zu: « Da folgt uns was ».
Nun beginnen die grossen Abenteuer. Eine fliegende Trompete, ein *Trichter* nähert sich und ersetzt das granatenförmige Automobil. « Sie dreht sich um sich selbst und schraubt sich auf dem Boden vor der Mannschaft in der Luft fest. Auf dem Zifferblatt aus Elfenbein liest man: 250 Stundenkilometer ». Nachdem der Trichter vorbeigezogen ist, wird das « erste Fenster des langen Abteils aus Mahagoni (...) von aussen wie mit einer dichten scharlachroten Schicht überzogen. Man könnte meinen, es seien blutige Champignons oder rote Rosen auf der Fensterscheibe gewachsen ».
Die Radfahrer beschleunigen das Tempo. Jewey Jacobs stirbt auf dem Sattel. Das Bein hebt und senkt sich im Tempo automatisch weiter. Die Schrittmachermaschine überholt den Zug von Ellen. Hernach machen sich alle daran, « die Waggons zu zerhauen und alles Brennbare ins Feuerloch zu schieben ». Ellen und ihr Vater stehen auf der Plattform beim Mechaniker. Der Geschwindigkeitsmesser ist blockiert, die Geschwindigkeit wächst ins Unermessliche. Der Fünfsitzer und der Zug fahren in einen kegelstumpfförmigen, nicht überdachten *Turm* ein. In seinem Innern schiessen sie « ganz auf der Seite liegend und von ihrem Schwung getragen im Kreis über die Wände ». « Sie sahen aus wie Fliegen, die auf einer *Zimmerdecke* laufen » (wie Gregor Samsa).
Danach kommen sie aus dem Turm heraus. Da liegt in der Tür quer ein Fass. Es schaukelt « wie eine Kinderwiege ». Der Schienenräumer der Lokomotive schiesst es wie einen Fussball weg. Schliesslich tritt der *Kilometerfresser* — der Supermann André Marcueil — auf, der aufrecht sitzend ruhig radelt, sein Haar vom sausenden Wind nach hinten gelegt. Er überholt nachlässig Zug und Fünfsitzer und erreicht das Ziel lange vor den andern. Der Zielpfahl ist mit roten Rosen geschmückt, « die

formidablement dopés au moyen du *Perpetual Motion Food* (aliment du mouvement perpétuel), fabriqué par le père d'Ellen. Cette nourriture est déposée au-dessus de l'indicateur de vitesse, sous la forme de petits cubes, sur la tablette arrière de l'auto entraîneuse.
A l'arrière de la quintuplette, une petite remorque est occupée par le nain Bob Rumble qui crie aux autres: « il y a quelque chose qui suit ».
C'est alors, en effet, que commencent les grandes péripéties.
Un *entonnoir* ou trompette volante *vole* au ras du sol, en tournant comme s'il se vissait dans l'air, et double en un instant le train et la quintuplette qui roulent pourtant à 250 km à l'heure.
(Du côté du train, le passage de l'entonnoir est suivi par une subite éclosion de champignons rouges ou de roses rouges qui voilent la vitre d'Ellen).
Les pédaleurs redoublent d'efforts. Jewey Jacobs meurt sur place et continue à pédaler automatiquement. La quintuplette arrive à doubler le train d'Ellen.
A cette vue, les occupants du train démolissent les wagons et brûlent le bois dans le foyer. Ellen et son père ont rejoint le mécanicien sur la plate-forme de la locomotive.
L'indicateur est bloqué car la vitesse devient fantastique. La quintuplette et le train s'enfoncent dans une babélique *tour-virage* de cent mètres de haut, à l'intérieur de laquelle ils *roulent au plafond*, comme des mouches, ou comme Grégoire Samsa.
A la sortie, le chasse-pierres de la locomotive éjecte une barrique qui se balance à la façon d'« un berceau d'enfant ».
Enfin, nuitamment, dernier de tous, arrive le *Pédard*, c'est à dire le cycliste surmâle André Marcueil qui pédale tranquillement, assis bien droit sur son vélo, les cheveux au vent. Il double négligemment le train et la quintuplette et arrive bien avant eux au poteau final orné de roses rouges.
Ellen en train et André en vélo sont restés des machines parallèles, de chaque côté d'une vitre hermétique. La machine célibataire a eu son mort en la personne mécanique de Jewey Jacobs.



David Lance Goines, *Velo-Sport Bicycles*, Berkeley 1970 (in: Jack Rennert, *100 ans d'affiches du cycle*).

den Verlauf des ganzen Rennens abgesteckt hatten... ».
Ellen im Zug und André auf dem Velo bleiben während der ganzen Zeit parallele Maschinen beidseits eines hermetisch verschlossenen Fensters. Der Tote dieser Junggesellenmaschine ist Jewey Jacobs, der mechanische Radler.

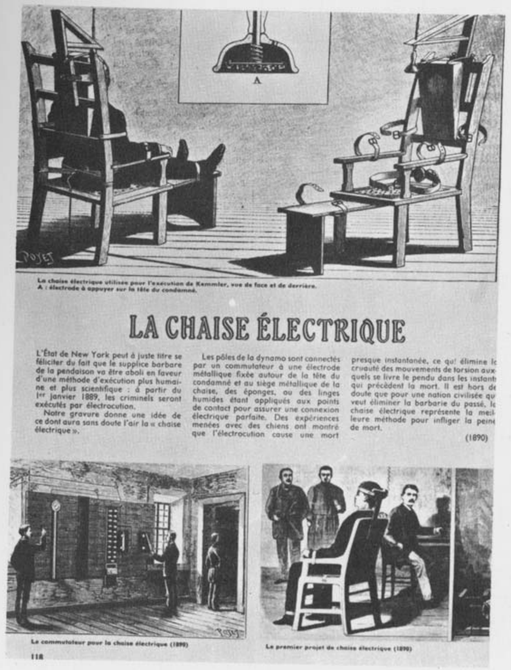
La Quintuplette des Frères Opel / Quintuplet der Gebrüder Opel, ca. 1897.

La magnéto amoureuse dans « Le Surmâle » de Alfred Jarry

Dans son château de Lurance, après la Course, le surmâle a battu tous les records érotiques avec Ellen sans jamais arriver à l'*amour*. Le Dr Bathybius a beau conclure que le surmâle n'est qu'une machine, Ellen proteste qu'elle l'aime.
A la demande du père d'Ellen, Arthur Gough l'ingénieur mécanicien se charge de construire une « *machine magnéto-électrique propre à inspirer l'amour* ».
Pourquoi pas? « Si cet homme (le surmâle) devenait une mécanique, il fallait bien, par un retour nécessaire à l'équilibre du monde, qu'une autre mécanique fabriquât... de l'âme ».
S'inspirant d'une expérience de Faraday sur l'électro-aimant, et de la structure de la chaise électrique en usage pour les condamnés, le mécanicien construisit un *fauteuil électrique* relié à une magnéto.
Le surmâle endormi fut assis sur le siège et attaché avec des courroies. On posa sur son crâne une sorte de couronne en platine munie d'une paire d'électrodes et d'oreillettes, le tout complété par un cercle de dents dirigées vers le bas.
Electrisé par un courant de 11.000 volts, le surmâle endormi comprit immédiatement ce que lui voulait la magnéto et lui répondit en rêve, tout haut: « je t'adore ».
Soudain, à la stupeur des savants témoins, le courant s'inversa, la machine devint amoureuse du surmâle, la couronne de platine passa au rouge. Le surmâle avait survolté la magnéto.
Pendant que la machine se détraquait brutalement, la couronne incandescente se tordit et mordit la tête du surmâle qui bondit, cassant tout et alla se projeter contre la grille du parc.
Cette machine célibataire est antérieure de plus de dix ans à celle de la *Colonie pénitentiaire* et de huit ans à celle de Djizmé dans les *Impressions d'Afrique*.

Die elektromagnetische Liebesmaschine aus dem « Supermann » von Alfred Jarry

In seinem Schloss von Lurance schlägt der Supermann nach dem Rennen mit Ellen alle Rekorde der Erotik, ohne die *Liebe* zu finden. Auch wenn Dr. Bathybius zum Schluss kommt, dass der Supermann nur eine Maschine ist — Ellen widerspricht und beteuert, dass sie ihn liebt. Auf Ansuchen von Ellens Vater übernimmt der Ingenieur-Mechaniker Arthur Gough die Aufgabe, einen « *elektromagnetischen Apparat* », eine « *Maschine-zum-Inspirieren-von-Liebe* » zu erfinden. « Wenn dieser Mann zur Maschine wurde, so war es zur unerlässlichen Wiederherstellung des Gleichgewichts der Welt notwendig, dass eine andere Maschine... die Seelen herstellte». Er inspiriert sich an den Experimenten von Faraday in Elektromagnetik und an der Struktur des elektrischen Stuhles und konstruiert einen mit einem Magneten versehenen *elektrischen Sessel*.
Der schlafende Supermann wird mit Riemen an den Sessel gefesselt. Auf seinen Kopf wird eine Art gezackte Krone aus Platin aufgesetzt, deren Zacken nach unten gerichtet sind, und an der sich Ohrenklappen und Elektroden befinden. Er wird mit einem 11.000 Volt-Strom elektrisiert: « Er verstand sehr genau, was die Maschine von ihm wollte, denn genau in diesem Augenblick stösst er in seinem Traum hervor: "Ich bete sie an" ». Es tritt nun zum Erstaunen der Wissenschaftler ein unbeschreibliches Phänomen ein: Es war die Maschine, die sich in den Menschen verliebte. « Die Platinkrone färbt sich weissglühend. Der Supermann hat die Akkumulatoren überladen. Die Maschine gerät ausser Rand und Band. « Die Krone bog sich um und knickte dann in der Mitte ein... Sie wurde zum weissglühenden Kauwerkzeug und biss den Mann mit all ihren Zähnen in die Schläfen ». Marcueil zerreisst seine Fesseln, reisst die Elektroden aus, stürzt die Treppe hinab und « verkrallt sich mit eiserner Faust in das Gitter des Parktors ». « Hier starb der Supermann in Eisen verschlungen ».
Diese Junggesellenmaschine ist zehn Jahre älter als die Maschine in der *Strafkolonie* und acht Jahre vor der Maschine von Djizmé aus den *Afrikanischen Impressionen* entstanden.


La chaise électrique utilisée pour l'exécution de Kemmler, vue de face et de derrière.
A : électrode à appuyer sur la tête du condamné.

LA CHAISE ÉLECTRIQUE

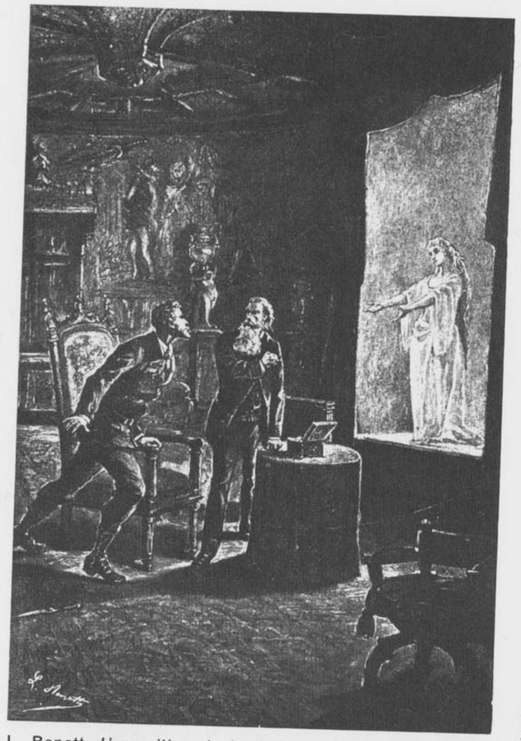
L'État de New York peut à juste titre se féliciter du fait que le supplice barbare de la pendaison va être aboli en faveur d'une méthode d'exécution plus humaine et plus scientifique : à partir du 1er janvier 1889, les criminels seront exécutés par électrocution.
Notre gravure donne une idée de ce dont aura sans doute l'air la « chaise électrique ».
Les pôles de la dynamo sont connectés par un commutateur à une électrode métallique fixée autour de la tête du condamné et au siège métallique de la chaise, des éponges, ou des linges humides étant appliqués aux points de contact pour assurer une connexion électrique parfaite. Des expériences menées avec des chiens ont montré que l'électrocution cause une mort presque instantanée, ce qui élimine la cruauté des mouvements de torsion auxquels se livre le pendu dans les instants qui précèdent la mort. Il est hors de doute que pour une nation civilisée qui veut éliminer la barbarie du passé, la chaise électrique représente la meilleure méthode pour infliger la peine de mort.
(1890)

Le commutateur pour la chaise électrique (1890)
Le premier projet de chaise électrique (1890)

La chaise électrique / Der elektrische Stuhl, 1890 (Gravure sur bois / Holzstich de / von Poyet): Une autre découverte employée par Jarry / Neben dem Fahrrad die zweite im *Supermann* verwendete Innovation der Zeit. « Der Staat von New York, kann sich mit Recht glücklich schätzen, dass die barbarische Methode, die Todesstrafe durch Erhängen zu vollziehen, bald durch eine humanere und wissenschaftlichere Hinrichtungsart ersetzt wird: ab 1. Januar 1889 werden die Verbrecher auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet werden.
Unsere Abbildung gibt eine Vorstellung davon, wie der elektrische Stuhl zweifellos aussehen wird. Die Pole des Dynamo sind über einen Umschalter mit einer metallischen Elektrode verbunden, die um den Kopf des Verurteilten und am metallischen Sitz des Stuhles fixiert wird. An den Kontaktstellen werden feuchte Schwämme oder Tücher angebracht, um eine vollkommene Verbindung sicherzustellen. Experimente mit Hunden haben gezeigt, dass die Elektrokution einen fast augenblicklichen Tod bewirkt. Dadurch fallen die grausamen Verrenkungen weg, welche der Gehenkte in den seinem Tod vorangehenden Augenblicken vollzieht. Für eine zivilisierte Nation, die die Barbarei der Vergangenheit beseitigen will, gibt es keinen Zweifel darüber, dass der elektrische Stuhl die beste Methode darstellt, um die Todesstrafe zu vollziehen » (1890).

Le portrait de la Stilla dans « Le Château des Carpathes » de Jules Verne

Das Portrait der La Stilla aus dem « Karpathenschloss » von Jules Verne



L. Benett, *L'apparition de La Stilla / Die Erscheinung der Stilla*, Gravure sur bois / Holzstich pour: Jules Verne, *Le Château des Carpathes*, Hetzel, Paris 1891/92.

Loin que Jules Verne manque de machines célibataires, il y aurait trop à dire à ce sujet, notamment à propos de *Maître Zacharius* et du *Château des Carpathes*.
La grande cantatrice la Stilla est morte subitement, alors qu'elle chantait sur la scène de l'Opéra de Naples, lorsqu'elle aperçut dans une loge le regard fixe et obsédant du baron de Gortz.
Celui-ci est rentré dans son vieux burg des Carpathes que l'on dit hanté.
Apprenant par hasard cette rumeur, le comte Franz de Télek, amoureux inconsolable de la Stilla, croit qu'elle est prisonnière du baron et pénètre clandestinement dans le château pour la délivrer.
Lorsqu'il entend dans le donjon la voix de la Stilla chantant le même air que le jour du drame, il se précipite dans une grande salle où il voit debout sur une estrade sa bien-aimée qui chante et qui lui tend les bras. Il laisse tomber un couteau dont il était armé. Son rival ramasse le couteau et bondit vers la Stilla comme pour l'égorger. Au coup frappé, Franz n'entend qu'un grand fracas de verre cassé, tandis que le baron essaie de s'enfuir en emportant une boîte noire.
La merveilleuse réapparition de la Stilla n'était qu'un montage savant, à l'aide d'un portrait en pied, d'un jeu de glaces puissamment éclairées à l'électricité, ainsi que d'un phonographe.
Quant au baron de Gortz, il sauta quelques instants plus tard avec la *machine infernale* qu'il avait lui-même fait construire.
Si cette histoire n'a pratiquement rien à voir avec une anticipation du cinéma, elle nous apporte en revanche une curieuse machine célibataire dans la même lignée que celles de Fogar et Neddou, de l'*Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam, d'*Isabelle d'Egypte* d'Achim d'Arnim ou de l'*Invention de Morel* de Bioy Casarès.

Obwohl es bei Jules Verne nicht an Junggesellenmaschinen mangelt, und es über *Meister Zacharius* und das *Karpathenschloss* viel zu sagen gäbe, beschränken wir uns auf das Wesentliche.
Die bekannte Sängerin La Stilla stirbt während ihres Auftritts in der Oper von Neapel, nachdem sie in einer Loge dem glühenden und starren Blick von Baron von Gortz begegnet ist. Dieser kehrt auf sein altes Schloss in den Karpathen zurück, von dem es heisst, es sei ein Spukschloss. Dieses Gerücht bewegt den untröstlichen, in La Stilla verliebten Grafen von Telek, heimlich in das Schloss einzudringen. Er vermutet, La Stilla werde dort gefangengehalten und will sie befreien. Als er La Stilla im Turm die gleiche Arie wie am Tage ihres Todes singen hört, stürzt er in den grossen Saal. Dort erblickt er auf einer Bühne seine Geliebte. Sie streckt ihm ihre Arme entgegen. Er lässt das Messer, mit dem er bewaffnet war, zu Boden fallen. « Rudolf von Gortz bückt sich und ergreift das Messer. Der Graf bewegt sich kaum. Der Baron holt zum Stich aus. Der Graf dreht sich um, will dem Messer entgehen, aber zu spät! Plötzlich gibt es einen lauten Knall, als ob eine riesige Glasscheibe in 1000 Stücke zerbräche. La Stilla verschwindet (...) Rudolf von Gortz hastet zum Tisch, nimmt ein schwarzes Kästchen an sich und stürmt aus dem Raum ».
Die wunderbare Erscheinung der La Stilla war eine Täuschung. Sie wurde mit dem gemalten Bild der Stilla, verschiedenen, stark beleuchteten Spiegeln und einem Phonographen hervorgerufen. Nach einem Kampf mit Graf Telek explodiert das ganze Schloss, und Baron von Gortz geht mit dem Kästchen in die Luft.
Die Höllenmaschine hat er speziell bei seinem Hauswissenschaftler anfertigen lassen.
Diese Erfindung ist keine Antizipation des Kinos. Sie ist eine seltsame Junggesellenmaschine, ähnlich derjenigen von Fogar und Neddou, der *Eva der Zukunft* von Villiers de l'Isle-Adam, der *Isabella von Agypten* von Achim von Arnim und der *Invention de Morel* von Adolfo Bioy Casares.

Der Regenschirm und die Nähmaschine aus « Maldoror » von Lautréamont

Die Uhr an der Börse hat soeben halb neun geschlagen. Die Läden haben die Lichter gelöscht. Im Schein der Strassenlaterne sieht man die Silhouette von Mervyn, einem Engländer von 16 Jahren. Er geht die Rue Colbert lang, schlendert an der kaiserlichen Bibliothek (wir sind im Paris von 1869) vorüber in Richtung Boulevard Montmartre. Er ahnt nicht, dass der widernatürliche Zyklop von Paris, Maldoror, ihm auf den Fersen folgt, ihm wie einer Beute auflauert. In diesem Augenblick ruft der Dichter, auf Mervyn zeigend, aus: « Er ist schön... wie die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirmes auf einem Seziertisch ». Dieser berühmte Ausspruch steht in einem ganz bestimmten Zusammenhang. Er ist keine Sternschnuppe im Werk Lautréamonts. Das Fürwort « er » bezieht sich auf Mervyn persönlich. Die « zufällige Begegnung » ist vorerst die Begegnung zwischen Mervyn und Maldoror. Der Regenschirm als männliches Symbol kann sich nur auf Maldoror beziehen. Die Nähmaschine verweiblicht die Vorstellung, die man von Mervyn hat. Selbst die Namen haben einen Doppelsinn. Maldoror ist vor allem Mann. Mervyn ist ein Anagramm von Vermine (Ungeziefer), die erste Silbe erinnert zudem an mère (Mutter). Der Seziertisch deutet auf die spätere Hinrichtung von Mervyn durch Maldoror hin.

Le parapluie et la machine à coudre dans les « Chants de Maldoror » de Lautréamont

Huit heures et demie viennent de sonner à l'horloge de la Bourse. Les magasins et les becs de gaz ont éteint leurs lumières. La silhouette de Mervyn, jeune Anglais de seize ans suit la rue Colbert, le long de la Bibliothèque Impériale (nous sommes à Paris en 1869), et tourne à l'angle de la rue Vivienne, en direction du boulevard Montmartre. Il ignore que Maldoror, le monstrueux cyclope parisien le suit de près en le guettant comme une proie.
C'est alors que désignant Mervyn, Maldoror s'écrie: « il est beau... comme la rencontre fortuite sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie ».
Cette célèbre formule ne passe donc pas n'importe où, comme une étoile filante dans la poésie de Lautréamont. Le pronom « Il » se rapporte à Mervyn personnellement. La « rencontre fortuite » est d'abord celle de Mervyn et de Maldoror. Le « parapluie », symbole mâle ne peut se rapporter qu'à Maldoror; la « machine à coudre » féminise l'image de Mervyn. Les noms mêmes sont chargés de double sens. Maldoror est d'abord le mâle. Mervyn est l'anagramme de vermine et sa première syllabe évoque la mère. La « table de dissection » annonce la mise à mort de Mervyn par Maldoror.
Tel est le premier épisode du chant VI qui préfigure l'explosion finale.

La colonne Vendôme et le dôme du Panthéon

Quelques soirs plus tard, Maldoror se tient debout sur la plateforme supérieure de la colonne Vendôme à 50 mètres de haut. S'appuyant sur la balustrade, il lance un câble muni d'un noeud coulant qui descend jusqu'au sol. Là, son complice, Aghone, un fou coiffé d'un pot de chambre, qualifié de « couronne d'albâtre », serre le noeud coulant autour des pieds de Mervyn.
A cet instant, un rhinocéros, que Lautréamont présente comme le Créateur se précipite par la rue de Castiglione pour sauver Mervyn. Au même moment, les parents de celui-ci, le commodore et la « fille de neige » (c'est-à-dire Albion, la mère qui dominait la mer contre Napoléon) surgissent Place Vendôme et s'avancent pour « protéger le rhinocéros ». Peine perdue... Du haut de la colonne Vendôme, Maldoror tire un coup de pistolet sur le « pachyderme » qui se retire, frappé mais invulnérable. Les parents disparaissent du même coup.
Reprenant l'opération antérieure, Maldoror hisse le câble. Mervyn essaie de se cramponner à une guirlande d'immortelles de bronze qui orne le piédestal et qui lui reste dans les mains. Son corps monte la tête en bas jusqu'à mi-hauteur de la colonne.
Stoppant l'ascension du *pendu*, Maldoror le fait osciller comme un *pendule*, de plus en plus fort, jusqu'au moment où déployant la force d'un géant, le cyclope fait *tournoyer* Mervyn au bout de 25 mètres de câble, verticalement d'abord, puis obliquement et enfin horizontalement au-dessus de la colonne Vendôme.
A ce moment, « l'homme de la colonne » n'est plus Napoléon, totalement disparu, mais Maldoror. La colonne est devenue le manche colossal d'une forme de parapluie fantastique déployé par le tourbillon du pendu.
Soudain, d'un seul coup, Maldoror lâche le câble. Le corps de Mervyn suivi par le câble et la guirlande d'immortelles, traverse comme une comète le ciel parisien, avec une rigueur mathématique, au-dessus de la Seine en direction du dôme du Panthéon.
Au parapluie et à la machine à coudre ont succédé la colonne et le dôme, tandis que Paris devenait la table de dissection pour Mervyn.

Das ist stichwortartig der Inhalt des sechsten Gesanges, welcher die Schlussexplosion einleitet.

Die Vendôme-Säule und die Pantheon-Kuppel

Einige Tage später hält sich Maldoror abends auf der fünfzig Meter über dem Boden gelegenen Plattform der Vendôme-Säule auf. Er lehnt sich an das Geländer und wirft ein Kabel mit Schlinge aus. Es fällt auf den Boden. Dort zieht sein Komplize Aghone, ein Narr mit übergestülptem Nachttopf (der Alabasterkrone), die Schlinge um die Füsse von Mervyn.
In diesem Augenblick stürzt ein Rhinozeros (Lautréamont stellt es als den Schöpfer vor) aus der Rue de Castiglione und will Mervyn retten. Gleichzeitig treten Mervyns Eltern — der Kommodore und das Schneemädchen (das heisst Albion, die Mutter, Herrscherin der Meere im Kampf gegen Napoleon) auf der Place Vendôme auf. Sie wollen das Rhinozeros beschirmen. Vergeblich. Von der Vendôme-Säule schiesst Maldoror mit seiner Pistole auf den Dickhäuter. Getroffen zieht dieser sich zurück; er ist unverwundbar. Die Eltern verschwinden im selben Augenblick.
Maldoror fährt mit seiner Beschäftigung fort. Er zieht das Kabel zu sich. Mervyn versucht krampfhaft, sich an einer Girlande von Strohblumen aus Bronze am Sockel festzuhalten. Die Girlande löst sich und bleibt ihm in den Händen. Mit dem Kopf nach unten wird er bis auf halbe Höhe der Säule hochgezogen. Maldoror lässt den *Gehenkten* immer stärker wie ein *Pendel* hin und her schwingen. Mit Riesenkraft lässt der Zyklop Mervyn am Kabelende 25 Meter weiter unten erst senkrecht, dann schräg und schliesslich horizontal über der Vendôme-Säule *wirbeln*. Der Mann auf der Säule ist Maldoror — Napoleon gibt es nicht mehr. Die Säule und der herumwirbelnde Gehenkte gleichen einem phantastischen, aufgespannten Regenschirm. Plötzlich lässt Maldoror das Kabel los. Der Körper von Mervyn durchquert, Kabel und Strohblumengirlande hinter sich herziehend, wie ein Komet den Himmel von Paris über der Seine, mathematisch genau in Richtung Pantheon-Kuppel. Säule und Domkuppel sind an die Stelle von Regenschirm und Nähmaschine getreten. Paris ist für Mervyn zum Seziertisch geworden.

Man Ray, *L'énigme d'Isidore Ducasse*, 1920/1972.

Le puits et le pendule dans les « Nouvelles histoires extraordinaires » de Edgar Poë

Entre cette histoire de l'Inquisition et la *Colonie Pénitentiaire*, les différences sont spectaculaires. Le récit de Poë se déroule dans la pénombre, la solitude, le secret d'une geôle de l'Inquisition, tandis que celui de Kafka se situe en plein soleil et s'accompagne d'une profusion d'explications que l'officier donne au voyageur. Etc.

Dans les deux cas cependant, il s'agit du même schéma fondamental: *une condammnation à mort éxécutée par une machine automatique.*

En effet, contrairement à ce que suggèrent beaucoup d'illustrations, le condamné de l'Inquisition n'est pas seulement menacé par la machine du pendule. Sa cellule n'est pas une cellule ordinaire en pierres ou en briques, c'est un *grand caisson métallique déformable, dont les parois sont de grandes plaques mobiles mues par des mécanismes cachés dans les coulisses.* Le pendule meurtrier n'est donc qu'un des instruments mécaniques de la machine de mort dans laquelle le condamné est enfermé.

Cette grande machine se divise en deux parties. En haut, quelque puissant mécanisme caché au-dessus du plafond actionne le long pendule armé d'un croissant d'acier effilé comme un rasoir, qui descend et oscille en direction du condamné. On reconnaît ici le rôle de la dessinatrice et de la herse dans la *Colonie.*

En bas, la plateforme où se trouve le lit du condamné est percée au centre par un puits circulaire (réplique du pendule), qui est dépourvu de protection et s'enfonce verticalement dans les profondeurs. La partie inférieure de la grande machine paraît donc immobile au contraire de ce qui se passe pour le lit mécanique de la *Colonie.*

Tout change lorsque le condamné de l'Inquisition est parvenu à s'échapper du lit. Il s'aperçoit que la geôle métallique a changé de forme. A mesure que les parois se modifient, la plateforme qui était carrée prend la figure d'un losange, dont les côtés s'aplatissent progressivement, pour pousser irrésistiblement le condamné vers le centre. S'il échappe au croissant du pendule, il n'échappera pas au puits circulaire, comme le condamné de la *Colonie* qui doit être rejeté dans la fosse par le lit mécanique.

L'analogie des deux machines est si frappante qu'il paraît logique de conclure que l'élément mécanique supérieur représente l'élément féminin agressif chez Poë, comme chez Kafka.

On pourrait d'ailleurs ajouter bien d'autres analogies, notamment le fait que le condamné est délivré par un officier français ou parlant français. De plus les « fissures » par où regardent les inquisiteurs, et le bruit de la « roue de moulin » rappellent successivement les thèmes de « témoin oculiste » et de « moulin à eau » que Duchamp a mis en lumière. On sait enfin comment Poë associait fréquemment les images de la femme et de la mort. Il n'en est pas moins certain que Poë souligne ceci: dans un des panneaux du plafond de la cellule, « une figure des plus singulières fixa toute mon attention. C'était *la figure peinte du Temps, comme il est représenté d'ordinaire, sauf qu'au lieu d'une faux il tenait* » un pendule qui parut d'abord peint et semblable à celui des « horloges antiques » mais qui se révéla ensuite un objet réel, armé du croissant meurtrier.

Il semble donc que dans ce conte, la machine de l'Inquisition ne soit qu'une monstreuse horloge de mort, placée sous l'égide non de la femme mais de l'image classique du vieillard barbu, le Temps qui fauche automatiquement les vies sur son passage.

Der Schacht und das Pendel aus « Unheimliche Geschichten » von Edgar Allan Poe

Zwischen dieser Geschichte aus der Zeit der Inquisition und der *Strafkolonie* gibt es zwar beachtliche Unterschiede. Poe's Erzählung spielt sich in der Dunkelheit, in der Einsamkeit und im Kerker der Inquisition ab, die Erzählung von Kafka dagegen in der Sonne. Sie wird von einer Fülle von Erklärungen des Offiziers an den Reisenden begleitet. Beiden Erzählungen liegt aber das gleiche Schema zugrunde: *Eine Hinrichtung durch eine automatische Maschine.* Der durch die Inquisition Verurteilte wird nicht nur durch die Pendel-Maschine bedroht. Seine Zelle ist keine gewöhnliche Zelle mit Steinmauern, sondern *ein eiserner, verformbarer Senkkasten. Seine Wände bestehen aus grossen beweglichen Platten. Diese werden von versteckten Mechanismen in Bewegung gesetzt.* Das mörderische Pendel ist nur ein mechanischer Bestandteil der Todesmaschine, in die der Verurteilte eingeschlossen ist.

Diese grosse Maschine besteht aus zwei Teilen: oben über der Decke versteckt befindet sich ein starker Mechanismus. Er setzt « ein Pendel in Bewegung, dessen unteres Ende aus einem Halbmond von blitzendem Stahl besteht ». « Die untere Kante hat offenbar die schneidende Schärfe eines Bartmessers ». Das Pendel schwingt hin und her und senkt sich auf den Verurteilten. Man erkennt die Rolle des Zeichners und der Egge in der *Strafkolonie.* Unten ist im Boden, auf welchem sich das Bett des Verurteilten befindet, in der Mitte ein runder Schacht: Gegenpol des Pendels. Der senkrechte Schacht ist nur von einer steinernen Einfassung umrandet. Der Verurteilte kann seine Tiefe vorerst nicht feststellen. Der untere Teil der Maschine scheint im Gegensatz zum mechanischen Bett in der *Strafkolonie* unbeweglich zu sein. Alles verändert sich, nachdem der Verurteilte sich vom Bett lösen kann. Sobald er sich wieder erholt, wird ihm mit einem Schlag klar, worin die Veränderung besteht. Der Kerker war ursprünglich quadratisch gewesen. Nun wird er — mit zunehmender Veränderung der Winkel — rautenförmig. Das Viereck schiebt sich mit wachsender Schnelligkeit immer enger und enger zusammen, um den Verurteilten in den Brunnen zu treiben.

Wenn er der Mondsichel entkommt, wird er wohl kaum dem Schacht entrinnen können. Der Verurteilte in der *Strafkolonie* andererseits hätte vom mechanischen Bett in die Grube geworfen werden sollen. Die Analogie der beiden Maschinen ist einleuchtend. So einleuchtend, dass man logischerweise schliessen könnte, dass sowohl bei Poe wie auch bei Kafka das obere mechanische Element das weibliche aggressive Element verkörpert.

Es gibt andere Analogien. Der Verurteilte wird hier von einem französischen General (Lasalle) gerettet, bei Kafka von einem französischsprechenden Reisenden. Die Spalten, durch die die Inquisitoren spähen, erinnern an die Augenzeugen bei Duchamp. Das « Kreischen des Maschinenrades » erinnert an die « Wassermühle ».

Poe brachte oft die Bilder des Weibes und des Todes miteinander in Verbindung. Er misst folgenden Worten aber sicher nicht weniger Bedeutung bei: « Mein Blick heftete sich vor allem auf eine merkwürdige Zeichnung an der Decke. Sie stellte *das Sinnbild der Zeit dar, nur hielt die Gestalt an Stelle der Sichel ein Ding in der Hand, das ich zuerst für die Abbildung eines riesigen Pendels hielt*, wie es noch an altmodischen Uhren gesehen werden kann». Es stellte sich in der Folge als ein wirkliches Objekt mit einem mörderischen Halbmond heraus. Die Inquisitionsmaschine scheint also in dieser Erzählung eine riesige Todes-Uhr zu sein: aber nicht unter der Aegide des Weibes, sondern unter der Aegide des von einem bärtigen Alten dargestellten Schnitters, wie er in den klassischen Allegorien vorkommt. Er mäht auf seinem Weg automatisch die Lebenden hinweg.

II. COMMENT SITUER LES MACHINES CÉLIBATAIRES

Eros et Malthus

Dans le *Surmâle*, le Dr Bathybius (émule du Dr Faustroll) explique très clairement la signification des machines qui ne sont pas encore appelées célibataires.

Selon cette théorie, le véritable Dieu créateur de l'homme est microscopique, impérissable et caché à l'intérieur de l'espèce humaine. Il se dédouble en deux moitiés: un dieu: le spermatozoïde, et la déesse: l'ovule.

« Quand le dieu et la déesse veulent s'unir, ils entraînent chacun de leur côté, l'un vers l'autre, le monde où ils habitent. L'homme et la femme croient se choisir... comme si la Terre avait la prétention de faire exprès de tourner!

« C'est cette passivité de pierre qui tombe que l'homme et la femme appellent l'amour » (Ch. VIII).

L'amour n'est donc qu'une mécanique qui sert à fabriquer d'autres mécaniques semblables, dans la mécanique universelle.

Bathybius poursuit:

« Encore un peu de temps et un autre monde sera créé, un petit Bouddha de corail pâle... ».

Pour éviter ce danger, la technique du Surmâle et d'Ellen est simple:

« Ils se repoussèrent au moment précis où d'autres s'enlacent plus étroitement, car tous les deux, ils se souciaient d'eux seuls et ne voulaient point préparer d'autres vies » (Ch. IX).

C'est ce que Bathybius traduit en termes mythico-philosophiques quand il proclame que l'homme et la femme « escaladent le ciel et écrasent les dieux cette vermine ». Ces dieux sont évidemment l'ovule et le spermatozoïde.

« L'homme ce jour-là, s'appelle Titan ou Malthus » (Ch. VIII).

En d'autres termes, la machine célibataire est la forme érotique du malthusianisme, ou la forme malthusienne de l'érotisme.

Aussi est-il tout à fait logique (après coup) que le calembour « *stoppage étalon* » surgisse tout au début de l'idée de fabrication du Grand Verre. (Cf. *Marchand du Sel*, p. 30).

Dans l'oeuvre graphique de Duchamp, un stoppage étalon est représenté par la forme variable que prend un fil d'un mètre de long, tombant d'un mètre de haut, sur une surface plane. Plusieurs expériences de cette « physique amusante » ont fourni l'image d'une sorte de réseau en toile d'araignée. Duchamp s'en est servi pour composer d'abord une toile, *Réseau de stoppages* (1914) dans laquelle les stoppages étalon imposent leur grille malthusienne à la fois à une reproduction des deux nus du « *Jeune homme et jeune femme dans le printemps* » et à un schéma du Grand Verre tracé en 1913. Le procédé du réseau de stoppages (étalon) sera encore utilisé pour coiffer les « moules mâlics » ou « matrices d'Eros », comme on peut le voir en bas à gauche du Grand Verre. (Ne pas confondre avec les sillons de cassure du verre. Voir les reproductions et précisions détaillées données par Robert Lebel: *Sur Marcel Duchamp*, Ed. Trianon).

Encore plus clairement, si l'on peut dire, Duchamp précise que la « Mariée », « loin d'être un glaçon asensuel refuse chaudement (pas chastement) l'offre brusquée des célibataires » (*Marchand du Sel*, p. 53).

Duchamp a d'ailleurs confirmé, à propos de mon interprétation du Grand Verre que la « négation de la femme » s'applique ici surtout « à la femme au sens social du mot, c'est à dire à la femme-épouse, la mère, les enfants, etc., » (Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Ed. Belfond, p.

II. IN WELCHEN ZUSAMMENHANG GEHÖREN JUNGGESELLENMASCHINEN?

Eros und Malthus

Im *Supermann* erhellt Dr. Bathybius (Nacheiferer von Dr. Faustroll) den Sinn der Maschinen, die zu dem Zeitpunkt noch nicht Junggesellenmaschinen genannt wurden. Nach dieser Theorie ist der wirkliche Gott, Schöpfer der Menschen, mikroskopisch klein, unvergänglich und wohnt im lebendigen Zentrum aller Menschen. Er teilt sich in zwei Hälften: einen Gott: der Spermatozoe, und eine Göttin: Ovulum. « Wenn der Gott und die Göttin sich vereinen wollen, bringt jeder die Welt mit sich, in der er lebt. Der Mann und die Frau glauben, dass sie sich auserwählt haben... als drehte sich die Erde absichtlich! ».

« Jene Passivität eines Steins, der fällt, nennen der Mann und die Frau Liebe » (Kap. VIII). Die Liebe ist demnach nur ein Mechanismus zur Erschaffung anderer, ähnlicher Mechanismen, innerhalb des universellen Mechanismus. Bathybius fährt fort: « Nur noch ein wenig Zeit, und eine andere Welt wäre geschaffen. Ein kleiner Buddha aus weissen Korallen... ».

Um dieser Gefahr zu entgehen, wenden der Supermann und Ellen eine einfache Methode an: « Sie stiessen einander genau in dem Augenblick zurück, in dem andere sich nur noch enger umarmen, denn beide sorgten sich nur um sich selbst und wollten keineswegs neues Leben erwecken » (Kap. IX). Diesen Sachverhalt übersetzt Bathybius in mythisch-philosophische Begriffe, wenn er sagt: « Aber dann wachen der Mann und die Frau auf, erstürmen den Himmel und zertreten die Götter, dieses Ungeziefer ». Diese Götter sind Spermatozoe und Ovulum. « Der Mensch dieses Tages heisst Titan oder Malthus » (Kap. VIII).

Die Junggesellenmaschine ist die erotische Form des Malthusianismus oder die malthusianische Form des Erotismus. Es ist nachträglich auch folgerichtig, dass die Erfindung der *Normalmass-Stoppagen* (stoppage-étalon) gleich zu Beginn der Herstellung des « Grossen Glases » auftaucht. Im graphischen Werk von Duchamp wird eine Normalmass-Stoppage von der veränderlichen Form eines meterlangen Fadens dargestellt, der von einem Meter Höhe auf eine horizontale Fläche fällt. Mehrere Versuche mit dieser « erheiternden Physik » haben das Bild von einer Art Spinngewebe ergeben. Duchamp hat sie zuerst für das Bild *Netz der Stoppagen* verwendet (1914). In diesem Bild ziehen die Normalmass-Stoppagen ihr malthusianisches Netz über eine Reproduktion von zwei Aktfiguren in *Jüngling und junge Frau im Frühling* und über ein 1913 entworfenes Schema des Grossen Glases. Diese Methode des Stoppagen-Netzes (Normalmass) wird nochmals bei den « männischen Gussformen » oder « Erosmatrizen » unten links auf dem Grossen Glas verwendet. (Nicht zu verwechseln mit den Bruchlinien im Glas. Vergleiche Reproduktionen und Erklärungen von Robert Lebel: *Duchamp, Von der Erscheinung zur Konzeption, Verlag M. DuMont Schauberg*). Noch deutlicher wird Duchamp im *Marchand du Sel:* « Weit davon entfernt, ein Eiszapfen ohne Gefühl zu sein, lehnt die Braut den überstürzten Antrag der Junggesellen inbrünstig (nicht züchtig) ab » (Marchand du Sel, S.53). Duchamp hat bestätigt, dass meine Interpretation der « Ablehnung des Weibes » im « Grossen Glas » sich hauptsächlich auf die Frau in einem gesellschaftlichen Sinn, das heisst auf die Ehefrau, die Mutter, die Kinder usw. bezieht (Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Ed. Belfond, S.143).

Obwohl bei Roussel genaue Erklärungen fehlen, begegnet man in seinen Werken nicht weniger deutlichen Anzeichen: In den *Afrikanischen Im-*

143).
Chez Roussel, à défaut de déclarations explicites, on observe dans ses oeuvres maints indices non moins clairs. Ainsi dans les *Impressions d'Afrique*, l'histoire du sergent Balbet qui détruit à coups de fusil le blanc d'un oeuf, sans toucher au jaune, ou celle du chimiste Bex qui lance dix cylindres aimantés contre dix boutons métalliques, placés dans une patience, les uns et les autres munis de systèmes de protection caractéristiques.
Dans les *Mamelles de Tirésias*, drame « surréaliste » représenté en 1917, Apollinaire prétend faire au contraire l'apologie d'une repopulation forcenée. La femme, Thérèse, ayant proclamé « je veux faire la guerre et non pas faire des enfants », se masculinise en Tirésias, tandis que son mari met au monde 40.049 enfants en un seul jour. Sous la farce ubuesque on retrouve le problème de Malthus et d'Eros.
L'atmosphère est très différente chez Kafka.
D'un côté, il lui arrive de comparer le mariage à un martyre et le célibat à un suicide, comme par allusion à la *Colonie*. De l'autre il écrit dans la *Lettre au Père*: « Se marier, fonder une famille, accepter tous les enfants qui naissent, les faire vivre dans ce monde incertain, et même si possible les guider un peu, c'est là, j'en suis persuadé, l'extrême degré de ce qu'un homme peut atteindre » (*Préparatifs de noces à la campagne*, trad. M. Robert. Ed. Gallimard, pp. 80 & 196).
A travers la variété de ces données, on peut constater que les machines célibataires ont donc en commun une signification sexuelle fondamentale.
Mais que devient alors le problème posé par la machine d'Edgar Poë?

pressionen zerstört Sergent Balbet mit seinem Gewehr ein Eiweiss, ohne dabei das Eigelb zu verletzen, und der Chemiker Bex wirft zehn magnetische Zylinder gegen zehn in einem Patience-Spiel verborgene Metallknöpfe. Gemeinsam ist beiden Beispielen ein besonderes Schutzsystem.
In dem 1917 uraufgeführten surrealistischen Drama *Les Mammelles de Tirésias* gibt Apollinaire vor, eine Rechtfertigungsrede auf eine tolle Wiederbevölkerung zu halten. Die Frau, Thérèse, verkündet: « Ich will Krieg — keine Kinder machen ». Sie wird zum Mann: Tiresias. Ihr Mann dagegen stellt an einem einzigen Tag 40.049 Kinder auf die Welt. Hinter der an Ubu erinnernden Farce findet sich das Problem von Malthus und Eros, das hier in Tiresias eine Anspielung auf Oedipus enthält.
Bei Kafka herrscht eine andere Atmosphäre. Einerseits vergleicht er, als wolle er auf die *Strafkolonie* anspielen, die Ehe mit einem Martyrium und das Junggesellentum mit Selbstmord. Andererseits schreibt er im « Brief an den Vater »: « Heiraten, eine Familie gründen, alle Kinder, welche kommen, hinnehmen, in dieser unsicheren Welt erhalten und gar noch ein wenig führen, ist meiner Überzeugung nach das Äusserste, das einem Menschen überhaupt gelingen kann. »
Aus der Vielfalt der Beispiele geht hervor, dass den Junggesellenmaschinen eine allen gemeinsame sexuelle Grundkomponente eigen ist. Wo bleibt nun aber das von Edgar Allan Poes Maschine gestellte Problem?

L'horloge de Chronos

Pour identifier les machines célibataires, nous avons dû isoler dans notre pensée les deux ensembles (mécanique et sexuel) dont elles sont composées. Ces machines n'en font pas moins partie intégrante et indissociable du *groupement* des autres ensembles qui appartiennent au même *paysage mental*. Très brièvement, on peut répartir ces autres ensembles dans deux directions faciles à reconnaître. L'une est celle de l'espace cosmique, avec les stratifications naturelles de ses éléments: terre, eau, air, feu, ou même poussière, sang, gaz, électricité, et en outre, le ciel.
L'autre dimension englobe un réseau très complexe de stratifications sociales, avec les hiérarchies des générations et des pouvoirs. On y reconnaît l'empereur Talou, le savant Canterel, l'industriel William Elson père d'Ellen, l'ancien commandant et l'officier mécanicien, les « Pères », juges de l'Inquisition, voire le père de Grégoire et les porteurs d'uniformes et livrées groupés dans le cimetière du Grand Verre.
Quelle que soit la diversité de leurs titres, tous ces personnages représentent personnellement ou indirectement, solennellement ou caricaturalement, les *maîtres de la machine*, bref le *pouvoir souverain* de construire la machine ou de décider de son emploi.
Une telle hiérarchie sociologique, généalogique et chronologique ne se limite pas à l'ordre humain. C'est le plus logiquement du monde qu'Edgar Poë nous fait remonter de l'image sociale immédiate des « Pères », maîtres de l'Inquisition, à l'origine primordiale des Anciens Temps représentés par le porteur de la faux, le Vieillard Chronos grand maître du Temps et des horloges.
Toute machine célibataire peut et doit être observée, à la fois, dans la perspective immédiate, comme figuration sexuelle, et dans la perspective antérieure comme figuration du Temps.
Loin d'être incompatibles, les deux perspectives ne sont que des facettes d'une seule perspective

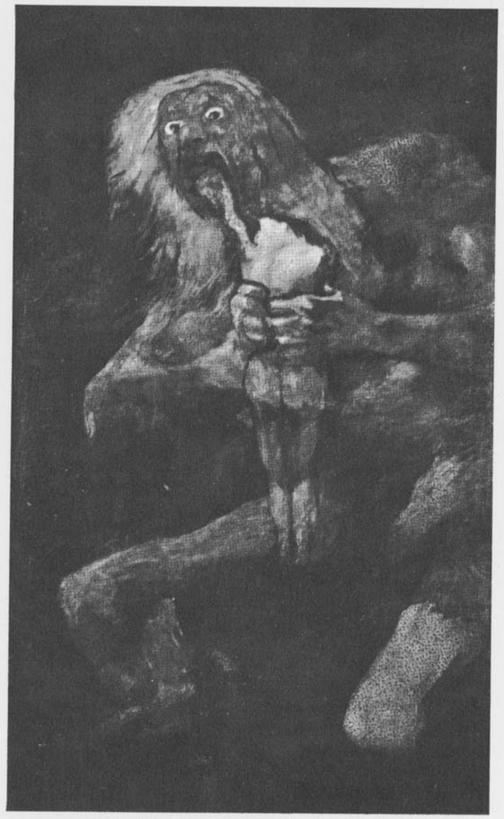
Die Uhr von Chronos

Zur Erfassung von Junggesellenmaschinen haben wir bis jetzt in Gedanken zwei Bereiche unterschieden: den mechanischen und den sexuellen, aus denen sie zusammengesetzt sind. Diese Maschinen gehören aber ebenso untrennbar anderen Bereichen an, die *Teil* derselben *geistigen (mentalen) Landschaft* sind.
Diese anderen Bereiche können nach zwei leicht erkennbaren Richtungen hin unterschieden werden. Einerseits der kosmische Raum mit der natürlichen Schichtung seiner Elemente: Erde, Wasser, Luft, Feuer, sogar Staub, Blut, Gas, Elektrizität und überdies der Himmel. Andererseits das komplizierte Netz von sozialen Schichtungen, mit der Hierarchie der Generationen und der Macht. In diesen Bereich gehören Kaiser Talou, der Wissenschaftler Canterel, der Industrielle Elson (Vater von Ellen), der ehemalige Kommandant und Offizier, die Inquisitionsrichter, ja sogar Gregors Vater und die Träger von Uniformen und Livreen im « Friedhof » des « Grossen Glases ».
Wie sie auch immer heissen — alle diese Gestalten sind persönlich oder indirekt, feierlich oder karikaturistisch *Meister der Maschine*. Sie haben die *unumschränkte Gewalt*, die Maschine zu bauen und über ihre Verwendung zu entscheiden.
Eine solche soziologische, genealogische und chronologische Hierarchie beschränkt sich nicht auf die menschliche Ordnung. Es ist Edgar Allan Poe, der uns von der unmittelbaren gesellschaftlichen Wirklichkeit der « Väter » und Inquisitionsrichter zum Ursprung der Zeit hinführt, wie er durch den Schnitter, den greisen Chronos, den grossen Herrscher über Zeit und Uhr, dargestellt wird. *Jede Junggesellenmaschine kann und muss zugleich nach zwei Richtungen hin betrachtet werden: unmittelbar als sexuelle Konfiguration und in einer weiteren Perspektive als Darstellung der Zeit.* Es handelt sich nicht um unvereinbare Gesichtspunkte, sondern vielmehr um zwei Facetten ein und derselben Sicht: einer *Genealogie*, die Sex und Tod

« *Kindlifresserbrunnen* » / *Fontaine de l'Ogre*, Bern (Saturn als Kinderschreck / Saturne-pour-faire-peur-aux-enfants).

globale, celle de la *généalogie* qui englobe le sexe et la mort dans le Temps.
D'où vient, en effet, l'image du Vieillard porteur de la faux?
On sait que dans la mythologie grecque, Hésiode et d'autres écrivains placent au début de la première généalogie des dieux: Ouranos (Uranus), Kronos (Saturne), et Zeus (Jupiter). Révolté contre son père, Kronos châtre Ouranos avec une faux (à moins que ce ne soit avec une serpe ou une faucille). Devenu tyran à son tour, Kronos dévore ses propres enfants, jusqu'à ce qu'il soit détrôné à son tour par Zeus, le plus jeune de ses enfants. Kronos était déjà considéré comme un dieu de l'agriculture, dont les instruments tranchants (faux, serpe ou faucille) servaient à couper les récoltes, tailler la vigne, châtrer le bétail. Phérécyde et d'autres philosophes de la Grèce antique découvrirent à l'histoire de Kronos une signification beaucoup plus vaste. Ils l'identifièrent avec Chronos, le Temps qui fauche les vies humaines et les sources de vie. C'est ainsi que le Vieillard armé de la faux synthétisa l'image de Chronos le Temps et celle de Kronos qui avait châtré son père et dévoré ses enfants. Une telle figure restée traditionnelle dans les arts était donc remarquablement prédéterminée à prendre place pour présider à l'origine et au fonctionnement de la machine de l'Inquisition, en particulier, et, par suite, des machines célibataires en général.
Entre Chronos-Kronos et Malthus, le lien est aussi étroit qu'entre Malthus et l'Eros célibataire. Après Hésiode, puis Phérécyde, Edgar Poë marque une nouvelle étape dans le développement du processus mythique, au centre de l'histoire de l'imagination, et de l'histoire en général.
Le Vieillard porteur de la faux n'est plus qu'une image peinte. Il est remplacé par les « Pères » de l'Inquisition qui sont célibataires et destructeurs de leur « fils ».
L'ancienne faux a disparu, remplacée par le formidable croissant d'acier dont le mouvement de va et vient reproduit celui d'une faux immense manoeuvrée par un géant. Mais la nouvelle race de géants, c'est la machine.
Comme Chronos le Temps et Kronos le Titan ont fusionné jadis, de même ici l'horloge et la

in der Zeit umfasst.
Woher kommt die Figur des Alten mit der Sense? Hesiod und andere Schriftsteller führen in der griechischen Mythologie die Herkunft der Götter auf Uranos, Kronos (Saturn) und Zeus (Jupiter) zurück. Kronos lehnt sich gegen seinen Vater auf und verstümmelt ihn mit einer Sense (einer Hippe oder Sichel). Er wird selber Tyrann und verzehrt seine Kinder. Hernach wird er seinerseits von Zeus, dem jüngsten seiner Kinder, gestürzt. Kronos wurde schon als Gott des Ackerbaus verehrt. Seine schneidenden Werkzeuge (Sense, Sichel, Hippe) brauchte man für die Ernte, den Weinbau, das Kastrieren des Viehs. Pherekydes und andere Philosophen der griechischen Antike haben der Geschichte von Kronos eine viel weitere Bedeutung gegeben.
Sie identifizierten ihn mit Chronos — die Zeit, die die Menschen hinwegmäht und die Lebensquellen zum Versiegen bringt. So vereinigt der Alte mit der Sense das Bild von Chronos, dem Gott der Zeit, und von Kronos/Saturn, dem Gott, der seinen Vater verstümmelt und seine Kinder verzehrt hat. Diese Figur mit ihrer in der Kunst verankerten Ikonographie war vorrangig dafür geeignet, über die Entstehung und den Gang der Inquisitionsmaschine zu walten. Später übertrug sich diese Funktion auf die Junggesellenmaschinen im allgemeinen.
Die Beziehungen zwischen Kronos/Chronos und Malthus sind ebenso eng wie diejenigen zwischen Malthus und dem Eros der Junggesellen. Nach Hesiod und Pherekydes leitet Edgar Allan Poe eine neue Phase in der Entwicklung der Mythen und der Phantasie ein.
Der Schnitter ist nur noch gemalt. Er wird ersetzt durch die Väter der Inquisition: Diese sind Junggesellen und vernichten ihre Söhne. Die Sense gibt es nicht mehr. Sie wurde ersetzt durch den fürchterlichen, von oben hin und her bewegten Halbmond aus Stahl, dessen Pendelschwingungen dem Bild einer Riesensense gleichen. Die neuen



Goya (1746-1828), *Saturne dévorant son fils* / *Saturn verschlingt seinen Sohn* (Prado, Madrid).

Le diabolique Pittonaccio (« Chronos »), in: Jules Verne, *Maître Zacharius*. Paris, Hetzel, s.d. (1874).

faux ne forment plus qu'une seule machine monstreuse.
Le *mana* mythique est passé des anciens règnes de la nature (humain, animal, végétal, minéral) au *règne mécanique*.

Le règne des machines

L'apparition des machines célibataires en tant que machines n'est pas détachable de l'histoire générale des machines et de la conception de l'être humain comme machine.
C'est maintenant dans cette dimension historique qu'il nous faut les situer.
Rappelons les principales dates de naissance des machines célibataires:
1843. *Le Puits et le pendule.*
1869. *Les Chants de Maldoror.*
1892. *Le Château des Carpathes.*
1902. *Le Surmâle.*
1910. *Les Impressions d'Afrique.*
1911-1915-1923. *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même.*
1914. *Locus Solus.*
1916. *La Métamorphose.*
1919. *La Colonie pénitentiaire.*
On sait comment d'innombrables découvertes comme les verres optiques de Galilée, le pendule de Huyghens, l'anatomie de Vesale, la machine à vapeur de Papin, la grenouille de Galvani, les conceptions de Léonard de Vinci et la théorie de La Mettrie sur l'*homme-machine* ont contribué à l'immense développement des conceptions et applications mécaniques au XIXe siècle. Nous les retrouvons à l'origine des machines célibataires de la même période.
La multiplication et la complication croissante des machines célibataires aux environs de 1900 marquent une nouvelle phase de leur histoire, en correspondance avec une nouvelle période dans laquelle le mécanisme « vulgaire » est remplacé

Riesen sind die Maschinen. So wie einst Chronos, der Gott der Zeit, und Kronos der Titan in der Vorstellung verschmolzen, bilden in unserem Beispiel Uhr und Sense nur noch eine einzige Maschine. Das mythische *Mana* (geheimnisvolle Kraft in Mensch, Tier, Pflanzen und Gestein) hat vom Naturbereich zum *mechanischen Bereich* hinübergewechselt.

Die Herrschaft der Maschinen

Das Auftreten der Junggesellenmaschinen als richtige Maschinen ist nicht von der Geschichte der Maschine und der Vorstellung des Menschen als Maschine zu trennen. Wir wollen die Junggesellenmaschinen unter diesem geschichtlichen Aspekt betrachten.
Entstehungsdaten der wichtigsten Junggesellenmaschinen:
1834 Der Schacht und das Pendel
1869 Die Gesänge von Maldoror
1892 Das Karpathenschloss
1902 Der Supermann
1910 Afrikanische Impressionen
1911-1915-1923 Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblösst, sogar
1914 Locus Solus
1914 In der Strafkolonie
1916 Die Verwandlung
Die optischen Gläser von Galilei, das Pendel von Huygens, die Anatomie von Vesale, die Dampfmaschine von Papin, der Frosch von Galvani, die Erfindungen von Leonardo und die Theorie von La Mettrie über den *Maschinen-Menschen* waren Marksteine in der Entwicklung der mechanischen Erfindungen und deren Anwendung im 19. Jahrhundert. Diese Erfindungen liegen den zur gleichen Zeit entstandenen Junggesellenmaschinen zugrunde.
Mit der Zunahme der immer komplizierter werdenden Junggesellenmaschinen um 1900 wird ein neuer Entwicklungsabschnitt eingeleitet. Entsprechend wird der « vulgäre » Mechanismus zunehmend durch einen dialektischen Mechanismus ersetzt. Zwei Daten sind zum Verständnis von wesentlicher Bedeutung:
Im Juli 1909 startet Blériot mit seinem Flugzeug in Calais zum Flug nach Dover.

TIM, TIME (Temps / Zeit), Couverture / Titelblatt 9.12.1974.

par un mécanisme de plus en plus dialectique.
Pour saisir immédiatement l'importance capitale de cette période, il convient de rapprocher ces deux dates capitales:
Juillet 1909, l'avion de Blériot s'envole de Calais et atterrit à Douvres.
Juillet 1969, la fusée d'Armstrong, partie de la Terre, atterrit sur la Lune.
En soixante ans seulement, la puissance de l'homme en face du cosmos a fait plus de progrès que pendant tous les millénaires antérieurs.
Bien avant la colossale poussée énergétique de la fusée, il a fallu au début du siècle, une poussée sociale, scientifique et technique encore plus puissante.
Entre 1890 et 1914 c'est l'époque de la Tour Eiffel, de l'Exposition Universelle, des premières courses de bicyclettes et d'autos, des premiers centraux téléphoniques et des premières communications transatlantiques par T.S.F.
C'est également l'époque de la découverte de la radioactivité par les Curie, des quanta par Planck, du continuum d'espace-temps à quatre dimensions par Minkowski, de la relativité par Einstein, du modèle de l'atome par Rutherford et Nils Bohr, des espaces abstraits par Fréchet, pendant que Tsiolkowski en Russie envisageait les premières recherches techniques sur les fusées interplanétaires.
Même phénomène sur le plan humain où s'accumulent les découvertes concernant l'automatisme psychologique par Janet, la science des rêves par Freud, les réflexes conditionnés par Pavlov, les automatismes médiumniques par Flournoy.
Le règne des machines commence sur tous les plans de la réalité.
Aussi est-ce pendant la même période que les anticipations de Jules Verne sont dépassées par la première grande vague de *science-fiction*, avec des oeuvres aussi extraordinaires que *L'Homme Invisible* et *La Guerre des Mondes* de Wells, *Le Péril bleu* de Maurice Renard, *Le Prisonnier de la Planète Mars* de Gustave Le Rouge, *Le Conquérant de la Planète Mars* de Burroughs et beaucoup d'autres, notamment *Le Voyage au Pays de la Quatrième Dimension* de Pawlowski, très en avance sur Van Vogt et Huxley.
Dans la science-fiction, le panorama des mondes virtuels se profile au-dessus des usines et des laboratoires.

Anticipation et pataphysique

En tant qu'inventeurs de *machines* imaginaires, Edgar Poë, Jarry, Roussel, Kafka, ou même Duchamp, entrent dans la science-fiction, au sens le plus général du terme, à côté de Wells, Maurice Renard, Le Rouge, et même Jules Verne, bien entendu.
C'est d'ailleurs ce que semble admettre Jarry quand il présente la *pataphysique* comme science des solutions imaginaires. Cependant la pataphysique n'est pas du tout une science-fiction fondée sur la science physique ordinaire. C'est une science concurrente, spécifiquement basée sur les *exceptions*, bref c'est à la fois une patascience et une patascience-fiction qui décrivent des univers parallèles à partir d'exceptions singulières. Ainsi dans *Faustroll*, Jarry présente le soleil comme un globe solide et froid. Il n'est donc pas plus surprenant que le véhicule de Faustroll soit constitué par un lit-bateau-crible insubmersible, car il ne navigue que sur les grands boulevards.
Cependant les mondes imaginaires sont des vases communicants et il arrive que science-fiction ordinaire et même anticipation interfèrent avec la pataphysique dans les mêmes oeuvres.
C'est le cas de Jules Verne quand il décrit le fabuleux voyage au centre de la Terre, avec promenade en radeau dans la cheminée d'un volcan,

Im Juli 1969 startet Armstrong mit einer Rakete zum Flug auf den Mond.
Die Entwicklung des Menschen in Bezug auf den Kosmos hat in diesen 60 Jahren grössere Fortschritte gemacht als während allen vorhergehenden Jahrtausenden. Lange vor dem mächtigen Energie-Schub der Rakete sind noch gewaltigere soziale, wissenschaftliche und technische Schübe nötig gewesen. Zwischen 1890 und 1914 ist die Zeit des Eiffel-Turmbaus, der Weitausstellung, der ersten Rad-und Autorennen, der ersten Telephonzentralen, der ersten Kabelverbindungen nach Übersee. Es ist auch die Zeit der Entdeckung der Radioaktivität durch das Ehepaar Curie, der Quantentheorie von Planck, des vierdimensionalen Raum-Zeit-Kontinuums von Minkowski, der Relativitätstheorie von Einstein, des Atommodelles von Rutherford und Nils Bohr, der abstrakten Räume von Fréchet und der ersten technischen Forschungen für interplanetare Raketen durch den Russen Tsiolkowski. In den Humanwissenschaften häufen sich die Entdeckungen: der psychologische Automatismus von Janet, die Traumdeutungen von Freud, die konditionierten Reflexe von Pavlov, der mediale Automatismus von Flournoy.
Die Herrschaft der Maschinen beginnt sich auf allen Realitätsebenen bemerkbar zu machen. Zur selben Zeit werden die Utopien von Jules Verne von der ersten grossen *Science fiction*-Welle überholt, mit Werken wie *Der Unsichtbare Mann* und *Krieg der Welten* von Wells, oder *Le Péril bleu* von Maurice Renard und *Le Prisonnier de la Planète Mars* von Gustave Le Rouge, ferner *Der Eroberer des Planeten Mars* von Burroughs und *Die Reise in das Land der Vierten Dimension* von Pawlowski, der seinerseits Van Vogt und Huxley antizipiert. Die Science Fiction zeichnet über den Fabriken und Laboratorien ein Panorama virtueller Welten.

Antizipation und Pataphysik

Als Erfinder von imaginären *Maschinen* finden Edgar Allan Poe, Jarry, Roussel, Kafka oder gar Duchamp Einzug in die im weitesten Sinn verstandene Science Fiction. Sie stehen neben Wells, Maurice Renard, Le Rouge und — selbstverständlich — Jules Verne. Jarry scheint auf diesen Sachverhalt anzuspielen, wenn er *Pataphysik* als Wissenschaft der imaginären Lösungen darstellt. Aber Pataphysik ist keine auf einer populär-wissenschaftlichen Physik aufgebaute Science Fiction. Sie ist eine ihr ebenbürtige Wissenschaft, die vor allem auf den *Ausnahmen* aufgebaut ist. Kurz: Sie ist zugleich Patawissenschaft und Pata-Science Fiction. Sie beschreibt, von einzelnen Ausnahmen ausgehend, parallele Welten. Jarry stellt im *Faustroll* die Sonne als feste und kalte Kugel dar. Es überrascht deshalb nicht, dass Faustrolls Fahrzeug ein unversenkbares Bett-Schiff-Sieb ist. Es befährt in seinen Seefahrten nur die breitesten Strassen.
Die imaginären Welten sind kommunizierende Röhren. Es kommt deshalb vor, dass sich herkömmliche Science fiction — sogar Antizipation — und Pataphysik gegenseitig durchdringen. Das trifft bei Jules Verne zu, wenn er die fabelhafte Reise in die Mitte der Erde beschreibt: Flossfahrt in einem Vulkankegel oder Umzug des Grabes des Heiligen Ludwig nach dem Kometen Gallia. John

ou lorsqu'il déménage le tombeau de Saint Louis sur la comète Gallia.
De même quand John Carter, selon Burroughs, voyage entre Terre et Mars, par lévitation léthargique, le procédé n'est pas moins pataphysique que le coup de poignet de Maldoror expédiant Mervyn, de la Colonne Vendôme sur le Dôme du Panthéon. L'horloge-bicyclette de Wells dans *La machine à explorer le Temps* n'est pas une machine moins pataphysique que le lit-bateau-crible de Faustroll.
Inversement, le *Perpetual Motion Food* (aliment du mouvement perpétuel) de Jarry contient une tragique anticipation sur les conséquences du dopage dans les grandes courses cyclistes.
Cependant l'ensemble de la description de la course des Dix Mille Milles et l'histoire de la dynamo amoureuse font du *Surmâle* une oeuvre essentiellement pataphysique.
La logique permet de généraliser cette notion bien au-delà de l'oeuvre de Jarry. L'univers parallèle où se produit la singulière aventure de Grégoire Samsa est typiquement pataphysique lui aussi.
De même la machine de la *Colonie* et celle de Roussel, comme la hie, le grand diamant ou les mannequins mobiles de Louise Montalescot, manifestent une science tout à fait différente de la nôtre. Elles emploient un luxe extraordinaire de moyens compliqués, à rebours de l'efficacité pratique et utile, pour produire des *effets d'émerveillement* exquis et horribles. Ce ne sont pas des machines d'usine, d'atelier, de laboratoire, pas plus que d'usage courant, mais des *machines de spectacle*, comme à la fête foraine, au music-hall ou à l'Opéra. Peu importe que leur fonctionnement soit réel ou illusoire, ou même aussi aléatoire que celui du lit-paratonnerre de Djizmé.
A plus forte raison la machine célibataire de Lautréamont et celle de Duchamp sont inachevées, inachevables, incapables de fonctionner réellement. Elles n'en sont pas moins parfaites dans leur genre.
S'agit-il encore de machines?
Une machine est un appareil destiné à produire, communiquer ou transformer du mouvement. Que les machines en cause soient matériellement réalisables ou non, cela ne change rien à leur nature essentielle. Ce sont avant tout des *machines mentales*, dont le fonctionnement imaginaire suffit pour produire un mouvement réel de l'esprit. Elles appartienent donc à une tendance diamétralement opposée à celle de l'anticipation.
Toute machine célibataire est d'abord une machine pataphysique, ou une patamachine. Mais les machines célibataires ne constituent qu'un sous-groupe, à l'intérieur du groupe général des machines pataphysiques.

La pleïade des pataphysiciens

Comment a pu se former l'unité fondamentale de structure des machines célibataires?
Il existe une généalogie d'influences qui part d'Edgar Poë, passe par Jules Verne et Wells, se poursuit par Jarry et Roussel. Mais cette généalogie ne concerne que les constructeurs de machines imaginaires en général, sous les formes les plus éloignées.
Même aux environs de 1900, les créateurs de machines célibataires ne forment pas un groupe littéraire ou artistique nommément désigné. Apollinaire rencontrait Jarry, Duchamp rencontrera ensuite Apollinaire, mais il n'aperçut Roussel qu'une seule fois. Quant à Duchamp et Kafka, ils s'ignoraient complètement.
L'influence directe des oeuvres a pu jouer dans certains cas. Il n'est pas impossible notamment que *Le Puits et le Pendule* ait exercé une action sur la genèse de *La Colonie pénitentiaire*. Mais sur quel

Carters Reise von der Erde zum Mars (bei Burroughs) mittels lethargischer Levitation ist in der Methode nicht weniger pataphysisch als die Handbewegung von Maldoror, wenn er Mervyn von der Vendôme-Säule Richtung Pantheon-Kuppel befördert. Das Uhr-Fahrrad von Wells in der *Zeitmaschine* ist eine ebenso pataphysische Maschine wie Faustrolls « Bett-Schiff-Sieb ». Umgekehrt enthält Jarrys *Perpetual Motion Food* eine tragische Antizipation der Folgen von Doping in den grossen Radrennen.
Die Beschreibung des Zehntausendmeilenrennens und der Maschine, die Liebe inspiriert, machen — gesamthaft betrachtet — aus dem *Supermann* ein im höchsten Grad pataphysisches Werk. Man kann diesen Begriff verallgemeinern und folgerichtig weit über das Werk von Jarry hinaus anwenden. Das seltsame Abenteuer von Gregor Samsa spielt sich in einer Welt ab, die ebenfalls typisch pataphysisch ist. Auch die Maschine aus der *Strafkolonie* und — bei Roussel — die « Hie », der Grosse Diamant oder die beweglichen Puppen der Louise Montalescot weichen vollständig von dem ab, was man allgemein unter « Wissenschaft » versteht. Unter ausserordentlichem Aufwand komplizierter Mittel erzeugen sie (ohne praktische Wirksamkeit und ohne Nutzen) Wundereffekte. Diese Maschinen sind nicht für Fabrik, Betrieb, Laboratorium oder den gängigen Gebrauch. Es sind *Schauspiel-Maschinen*, wie auf dem Jahrmarkt, im Variété oder in der Oper. Es spielt keine Rolle, ob sie wirklich oder nur als Illusion funktionieren oder ob sie — wie beim Blitzableiter-Bett von Djizmé — vom Zufall abhängen. Die Junggesellenmaschinen von Lautréamont und von Duchamp sind in noch stärkerem Mass unvollendet, unvollendbar und unfähig, wirklich zu funktionieren. Sie sind trotzdem in ihrer Art vollkommen. Aber sind es denn überhaupt noch Maschinen? Ihrem Zweck entsprechend produziert, überträgt oder setzt eine Maschine Bewegungen um. Bei den Junggesellenmaschinen ist unwesentlich, ob sie materiell verwirklicht werden können. Sie bestehen hauptsächlich in der Vorstellung, es sind mentale Maschinen. Ihr imaginäres Funktionieren genügt, um im Geist eine wirkliche Bewegung auszulösen. Sie stehen deshalb vollständig im Gegensatz zur Antizipation. Jede Junggesellenmaschine ist zunächst eine pataphysische Maschine — eine Patamaschine. Die Junggesellenmaschinen bilden aber nur eine Unterabteilung der Pataphysischen Maschinen.

Die Pleiade der Pataphysiker

Wie ist es möglich, dass allen Junggesellenmaschinen eine gemeinsame Grundstruktur eigen ist? Es gibt einen Einfluss-Stammbaum der von Edgar Allan Poe ausgeht, über Jules Verne und Wells, bis zu Jarry und Roussel. Aber diese Genealogie gilt allgemein nur für die Schöpfer imaginärer Maschinen, in all ihren oft weit voneinander abgesetzten Ausbildungen.
Nicht einmal um 1900 bilden die Schöpfer von Junggesellenmaschinen eine literarische oder künstlerische Gruppe, die einen Namen getragen hätte. Apollinaire begegnet Jarry, hernach begegnet Duchamp Apollinaire, sieht Roussel aber nur ein einziges Mal. Duchamp und Kafka kennen sich überhaupt nicht.
Möglicherweise sind verschiedene Werke durch andere direkt beeinflusst worden. Es könnte insbesondere zutreffen, dass *Der Schacht und das Pendel* einen Einfluss auf die Entstehung der *Strafkolonie*

plan et de quelle façon? En revanche, l'effet des *Impressions d'Afrique*, en 1911, au théâtre, sur Duchamp, a été certain et formidable. Mais la *Mariée* du Grand Verre est tout autre chose qu'une imitation ou une variante des *Impressions d'Afrique*.
Au contraire les correspondances morphologiques qui concernent la *Mariée* du Grand Verre, la herse de verre de la *Colonie*, la hie, le « grand verre » qu'est le diamant-aquarium de Faustine et de Danton (sans parler de l'immense cage de verre des morts mécaniquement réactivés) dans *Locus Solus*, concernent trois oeuvres contemporaines, conçues de façon totalement indépendante les unes des autres.
Les constructeurs de ces machines ont donc agi dans l'état de *non-groupe*, comme une véritable constellation objective. *Elle* ne peut être identifiée que rétroactivement, grâce aux indications de Jarry sur la pataphysique et de Duchamp sur la machine célibataire.
Quelles sont donc les forces objectives qui ont dû concourir pour former cette unité?
Au niveau des machines, Jarry et Roussel n'admiraient pas seulement celles de Jules Verne mais aussi celles de la réalité. Jarry était passionné par sa bicyclette et son canot appelé l'*as*. On les retrouve prodigieusement exaltés dans le *Surmâle* et *Faustroll*. Beaucoup plus riche, Roussel s'était fait construire sur mesure une automobile-roulotte de tourisme grand luxe. Quant à Kafka, il a raconté avec quel enthousiasme il avait fait le voyage pour Brescia en Italie, afin de voir Blériot et son petit aéroplane jaune en 1909.
Pour ce qui est de Duchamp, sa randonnée automobile Jura-Paris en compagnie d'Apollinaire, Picabia, Gabrielle Buffet, l'année 1912, a laissé la trace d'un texte éblouissant dans les travaux préparatoires du Grand Verre (*Marchand du Sel*, p. 35).
Sur le plan *pataphysique*, ce n'est pas par un hasard subjectif que Breton a pu grouper la plupart des pataphysiciens dans la plus extrême région de l'humour. Humour noir, par la coloration, humour objectif car il s'applique non à des personnes ou des paroles mais à des objets. Chez les pataphysiciens, il y a autant d'humour que d'amour à l'égard des machines.
C'est cet humour qui permet à Jarry d'octroyer la pataphysique victoire à la bicyclette du Surmâle. Il était réservé à l'humour de Duchamp de retourner une roue de bicyclette pour en faire un objet d'art (1913) et à celui d'Apollinaire d'opposer la roue à la jambe, pour en faire l'emblème de l'invention « surréaliste » (*Les Mamelles de Tirésias*).
L'intervention du courant *célibataire* dans la société de cette époque est attestée de la manière la plus précise dans la même pièce d'Apollinaire, comme dans le *Voyage* de Pawlowski, parfait mélange explosif d'anticipation, de pataphysique et d'esprit célibataire.
Le fond du problème reste d'ailleurs inépuisable. Comme l'a écrit Duchamp:
« Selon toutes les apparences, l'artiste agit à la façon d'un être médiumnique qui, du labyrinthe par delà le temps et l'espace, cherche un chemin vers une clairière » (*Marchand du Sel*, p. 169).
La naissance des machines célibataires apparaît comme le produit d'initiatives individuelles créatrices, ni concertées, ni calculées, mais inspirées par une même conjonction entre le développement du règne des machines et celui de puissances mentales subconscientes.
A l'époque où Durkheim, Frazer, Lévy-Bruhl reléguaient les mythes chez les « primitifs », on pouvait observer au même moment, dans l'Occident moderne, la façon dont naissent les mythes.

gehabt hat. Es stellt sich aber die Frage nach dem Wie und Wo. Dagegen hat 1911 die Theatervorstellung der *Afrikanischen Impressionen* Duchamp bestimmt stark beeindruckt. Dennoch ist die *Braut* im « Grossen Glas » alles andere als eine Nachbildung oder eine Variante der *Afrikanischen Impressionen*. Im Gegensatz dazu gibt es morphologische Übereinstimmungen zwischen drei zeitgenössischen Werken: zwischen der *Braut* im « Grossen Glas », der Glasegge aus der *Strafkolonie* und der *Hie*, dem Diamant-Aquarium von Faustine und Danton in *Locus Solus* (ohne vom Treibhaus mit den mechanisch reaktivierten Toten zu sprechen). Alle drei Werke wurden vollständig unabhängig voneinander geschaffen. Die Schöpfer dieser Maschinen haben also als *Nicht-Gruppe* gearbeitet: sie bildeten eine wirklich objektive Konstellation. Man kann sie nur rückblickend aufgrund der Angaben von Jarry über die Pataphysik und von Duchamp über die Junggesellenmaschine erkennen.
An der Bildung dieser Einheit waren verschiedene objektive Kräfte beteiligt. Jarry und Roussel bewunderten (im mechanischen Bereich) nicht nur die Maschinen von Jules Verne, sondern auch die damals bestehenden Maschinen. Jarry war von seinem Fahrrad und seinem *As* benannten Kanu begeistert. Im *Supermann* und im *Faustroll* findet man beide gewaltig übertrieben wieder. Roussel liess sich — er war bedeutend reicher — ein sehr luxuriöses Wohnwagen-Auto nach Mass herstellen. Kafka erzählt von der Begeisterung, mit der er 1909 nach Brescia gefahren ist, um Blériot und sein kleines gelbes Flugzeug zu sehen. In den Vorbereitungsarbeiten zum « Grossen Glas » hat die Reise Jura-Paris (1912) von Duchamp, Apollinaire, Picabia und Gabrielle Buffet eine textlich blendende Spur hinterlassen (*Marchand du Sel*, S.35). Breton seinerseits hat sicher nicht zufällig (im *pataphysischen Bereich*) die meisten Pataphysiker in einem Randgebiet des Humors vereinigt. Dieser Humor ist (seiner Färbung nach) schwarz und (weil er sich nicht auf Personen sondern auf Objekte bezieht) objektiv. Pataphysiker zeigen den Maschinen gegenüber ebensoviel Humor wie leidenschaftliche Zuneigung. Mit diesem Humor erhebt Jarry im *Supermann* das Fahrrad zum pataphysischen Sieger. Duchamps Humor war es vorbehalten, aus einem umgekehrten Velo-Rad (1913) ein Kunst-Objekt zu schaffen. Der Humor von Apollinaire stellt Rad und Bein einander gegenüber, was zum Emblem der « surrealistischen » Erfindung wurde *(Les Mammelles de Tirésias)*.
Im gleichen Theaterstück bezeugt Apollinaire sehr präzis die in der damaligen Gesellschaft aufkommenden Strömungen des *Junggesellentums*. Pawlowski vereinigt in der *Reise* eine vollkommene explosive Mischung von Antizipation, Pataphysik und Junggesellengeist. Wie Duchamp ausführt, ist das Problem letztlich unerschöpflich: « Allen Anzeichen zufolge handelt der Künstler in der Art eines Mediums, das im Labyrinth jenseits von Zeit und Raum einen Weg zu einer Lichtung sucht. (*Marchand du Sel*, S.165). Die Entstehung der Junggesellenmaschine zeigt sich in der Form von individuellen schöpferischen Initiativen. Diese sind aber weder vereinbart noch berechnet. Sie entspringen dem Zusammentreffen von zwei Entwicklungen: der Herrschaft der Maschinen und der unbewussten geistigen Mächte.
Als Dürkheim, Frazer, Lévy-Brühl die Mythen in den Bereich der « Primitiven » verbannten, liess sich in der modernen westlichen Welt die Entstehung von neuen Mythen verfolgen.

La formation du mythe dans la conscience sous forme de représentations mentales n'est qu'une étape de son développement général sous forme d'événements extérieurs, notamment de représentations objectives (oeuvres d'art) et collectives (théâtre et autres spectacles).
Le mythe moderne des machines célibataires ne manque pas à cette tendance naturelle.
D'eux-mêmes, leurs créateurs ont eu une forte propension dans ce sens. On l'a vu avec *Ubu Roi* et les autres pièces de Jarry, *Les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire, *Poussière de Soleils* et l'*Etoile au Front* de Roussel, voire *Le Gardien du Tombeau* de Kafka.
On saisit alors la signification des mises en scène spectaculaires qui percent dans les épisodes que Kafka situe dans une salle d'audience parallèle ou une cathédrale (*Le Procès*), ou dans le grand cirque d'Oklahoma (L'Amérique) et dans les spectacles du *Champion de jeûne* ou ailleurs.
Mieux encore, dans *Le Puits et le Pendule*, comme dans la *Colonie*, la mise en scène judiciaire et pénale est centrée autour de ces machines de mort où nous avons déjà reconnu essentiellement des machines de théâtre.
Même présentation théâtrale chez Roussel, dans les *Impressions d'Afrique* et *Locus Solus*. Ces deux Luna-Park, Expositions des Arts et Métiers pataphysiques et célibataires, agrémentées de danses, de théâtre, d'opéras et même d'un sacre pataliturgique, avec éxécutions fantastiques et numéros de mimes posthumes.
Il en va pareillement de la scène de l'Opéra de Naples et de celles du château des Carpathes, où Jules Verne se souvint qu'il avait été vaudevilliste et secrétaire du Théâtre Lyrique. Non moins théâtrale, le spectacle offert par Maldoror dans son grand cirque de la Place Vendôme.
On pourrait supposer que le navigateur Faustroll et le Surmâle coureur cycliste échappent à ces vues. Pourtant, il n'y a pas de véritable navigation chez Faustroll, mais des changements de décors. Quant à la Course Paris-Paris par Irkoutsk, elle n'a pas de paysage, elle se déroule sur place comme dans la grande salle de théâtre du château de Laurance.
Il apparaît dans ces conditions que l'image des *témoins oculistes* partout présents, trahit directement les regards convergents des spectateurs et visiteurs.
Par une nouvelle coïncidence symptômatique, la progression des mythes vers le monde extérieur se manifeste d'une manière encore plus marquée. En 1910, à Florence, Chirico peint ses premiers « paysages métaphysiques » (Apollinaire) où les seuls protagonistes sont des *statues*, puis (en 1915) des *mannequins géants* sur d'immenses places désertes (sauf quelques lilliputiens et la fumée du train) devant de monumentales façades peintes comme des décors de théâtre. Mises en scène grandioses, qui annoncent les grandes intuitions d'Artaud, pour une tragédie muette et provisoirement incompréhensible.
Le même année 1910, parurent les *Impressions d'Afrique*. A l'automne 1911, elles sont représentées au théâtre. C'est le spectacle qu'a vu Duchamp: « *C'était formidable*, racontera-t-il plus tard. Il y avait sur la scène un *mannequin* et un *serpent* qui bougeait (ou bougeaient?) un petit peu. *C'était absolument la folie de l'insolite* » (*Entretiens*, p. 56).
S'il est certain qu'avec Eschyle, Sophocle, Euripide, la tragédie grecque est intervenue à un moment précis de l'histoire grecque, de la même façon les oeuvres de Jarry, Roussel, Duchamp, Kafka, Chirico... interviennent à un moment précis de notre histoire moderne. Mannequins, machines, automates, ordinateurs se fraient un chemin vers la scène, comme les nouveaux masques de nouvelles puissances qui tendent à asservir les hommes plutôt qu'à les servir.

Die Bildung von Mythen im Bewusstsein (als geistige Darstellungen) ist nur eine Stufe in der allgemeinen Entwicklung der Mythen als äusserliche Ereignisse, insbesondere als objektive (Kunstwerk) und kollektive Darstellungen (Theater und andere Schauspiele). Der moderne Mythos der Junggesellenmaschinen entgeht dieser natürlichen Tendenz der Mythenbildung nicht. Ihre Schöpfer haben aus eigenem Antrieb in diesem Sinn gewirkt. Das wird bestätigt von Werken wie *Ubu-Roi* und den anderen Theaterstücken von Jarry, von *Mammelles de Tirésias* von Apollinaire, von *Poussière de Soleils* und von *L'Etoile au Front* von Roussel, von *Der Gruftwächter* von Kafka. Kafka misst spektakulären Inszenierungen eine grosse Bedeutung bei. Dies wird deutlich in den Episoden, die sich in Gerichtssälen, in einer Kathedrale (*Der Prozess*), im grossen Zirkus von Oklahoma (*Amerika*), in den Vorstellungen des *Hungerkünstlers* oder anderswo abspielen. Die Inszenierung von Gerichts-und Urteilsszenen ist in *Der Schacht und das Pendel* und in der *Strafkolonie* um die Todesmaschinen angeordnet, die wir in ihrem Wesen als Theatermaschinen erkannt haben. Auch bei Roussel finden wir diese Theater-Anordnung, in den *Afrikanischen Impressionen* und *Locus Solus*, diesen beiden Luna-Parks, diesen Gewerbeausstellungen von pataphysischen- und Junggesellenprodukten, bereichert mit Tänzen, Theater, Opern und sogar mit einer pataliturgischen Weihe mit phantastischen Hinrichtungen und postumen Mimenspielen. Dasselbe gilt für die Szene in der Oper von Neapel und im *Karpathenschloss* von Jules Verne, ehemaliger Vaudeville-Dichter und Sekretär des Théâtre Lyrique. Auch Maldorors Spiel in seinem grossen Zirkus auf der Place Vendôme ist Theater.
Man könnte meinen, dass der Seefahrer Faustroll und der Radrennfahrer Supermann mit dieser Einteilung nicht erfasst werden können. Es gibt indessen im *Faustroll* keine wirkliche Seefahrt. Es gibt nur Änderungen des Bühnenbildes. Im Rennen Paris-Paris über Irkoutsk gibt es keine Landschaft. Es spielt sich an Ort ab, wie die Schlusszene im grossen Saal des Schlosses von Lurance. Aus diesen Beispielen geht hervor, dass die Vorstellung allgegenwärtiger *Augenzeugen* in den *konvergierenden* Blicken der Zuschauer und Besucher sich direkt wiederfindet.
Die Entwicklung der Mythen in Richtung einer Veräusserlichung wird noch deutlicher durch eine neue symptomatische Koinzidenz. 1910 malt Chirico seine ersten « metaphysischen Landschaften » (Apollinaire). Die Dargestellten sind *Statuen* und später (1915) *riesige Gliederpuppen* auf grossen verlassenen Plätzen vor monumentalen Fassaden. Diese sind wie Bühnenbilder gemalt. Diese grandiosen Inszenierungen künden die grossen Einsichten von Artaud und die stumme und vorerst unverständliche Tragödie an. Im gleichen Jahr (1910) erscheinen die *Afrikanischen Impressionen*. Im Herbst 1911 findet die Theateraufführung statt, von der Duchamp schreibt: « *Es war grossartig*. Auf der Bühne hatte es eine *Puppe* und eine *Schlange*, die sich ein wenig bewegte(n?). *Es war wirklich der Wahnsinn des Ungewöhnlichen* ».
So wie in Griechenland die Tragödie mit Aeschylos, Sophokles, Euripides zu einem ganz bestimmten Zeitpunkt der griechischen Geschichte aufgetreten ist, so treten die Werke von Jarry, Roussel, Duchamp, Kafka und Chirico ebenfalls in einem bestimmten Zeitpunkt der neuen Geschichte auf. Puppen, Maschinen, Automaten, Datenverarbeitungsanlagen bahnen sich eine Gasse zur Bühne — wie die neuen Masken der neuen Mächte, die den Menschen unterdrücken statt ihm zu dienen.

Le *mannequin* de Roussel est celui que Louise Montalescot avait fabriqué avec des baleines de corset pour rouler sur des rails en mou de veau. A dater de cette vue, Duchamp, dès la fin de 1911 franchit brusquement un seuil inconnu. A quoi bon s'attarder à reproduire la réalité déjà vue, même avec des variantes cubistes? Ce qui importe avant tout, c'est de produire une réalité jamais vue pour atteindre *la folie de l'insolite*. De là l'idée d'un art extra-rétinien.
La première voie qui s'ouvre est celle des *chronogrammes*. Nous retrouvons là une machine réelle, celle du Dr Marey, physiologiste et cinéaste qui filmait au ralenti le mécanisme du mouvement animal et humain (entre 1888 et 1904). Il montrait donc ce que la rétine ne perçoit jamais, la vision simultanée des mouvements successifs. En peignant les trois *toiles: Nu descendant un escalier* (1911-1912), Duchamp a réalisé d'authentiques chronogrammes rivalisant avec ceux du cinéma.
La seconde voie est celle des *objets*, lorsque Duchamp transmue la roue de bicyclette (1913) et le vide-bouteilles (dit porte-bouteilles) (1914) en objets d'art. L'opération peut sembler fictive. En fait Duchamp ne procède pas autrement que ceux qui avaient converti les ustensiles indigènes, vulgaires et méprisés, même les masques, en objets d'art nègre. C'était une opération d'optique mentale spontanée. L'audace de Duchamp est d'avoir appliqué la même métamorphose à des objets préfabriqués (ready made) méprisés, produits par l'industrie mécanique indigène en Europe. Il donnait à voir du déjà vu (mal vu) comme du jamais vu (mieux vu). L'amour-humour de Duchamp traitait les ready made comme les objets anciens ou exotiques. Il anticipait sur aujourd'hui.
La troisième voie est celle des *constructions d'objets*, où Duchamp s'inspire encore davantage de l'art nègre et de la machine, mais d'une manière tout à fait inattendue.
Pour situer exactement cette nouvelle recherche, il faut se souvenir qu'à la même époque, Picasso entreprit aussi des constructions. Les premières, en bois, représentaient des guitares ou des mandolines (1913-1914). Plus tard, vers 1929-1930, il fabrique les « grandes têtes » en fer forgé qui évoquaient avec un art exquis les masques nègres. On sait aussi quel chef-d'oeuvre Picasso réussit en représentant une « tête de taureau » avec deux ready made: un guidon et un selle de bicyclette (1949).
Cette fois encore, Duchamp a fait le contraire. Quand il reproduisait dans la Boîte Verte (1911-1915) ou sur le Grand Verre (1915-1923), des ready made ou des objets de hasard, il les représentait tels quels, sans aucun effet pictural, en tant qu'objets réels quelconques, hétéroclites, banals, méconnaissables, insignifiants. Mais *à l'échelle de l'ensemble*, au lieu de reproduire une image connue, ces objets produisent pour la première fois l'image inconnue, *jamais vue*, qu'est la machine du Grand Verre, cette nouvelle folie de l'insolite.
On sait que le mot *totem* signifie l'idée de parenté. A l'entrée de certains Musées d'Ethnographie, notamment à Paris et à Londres on peut voir quelque grand *mât totémique*, sorte d'arbre généalogique qui représente l'ascendance réelle et mythique d'une famille.
Par la signification célibataire de sa machinerie, le Grand Verre manifeste l'absence de descendance. Par les ready made et autres mécanismes dont il est composé, le Grand Verre remplace la parenté humaine par la parenté totémique avec la machine. Dressé au milieu d'une salle de Musée, le Grand Verre est à la fois une oeuvre d'art extraordinaire et tout autre chose. C'est le *Menhir de Verre* du monde moderne. Il est porteur d'un cryptogramme, aux sens multiples. Il remplit la fonction d'un sphynx, ou plus précisément d'un gardien du seuil,

Die *Puppe* bei Roussel ist die Puppe der Louise Montalescot: Sie besteht aus Korsettstäbchen und ist für die Fahrt auf Kalbslungenschienen bestimmt. Verglichen mit Roussels Sicht überschreitet Duchamp Ende 1911 plötzlich die Schwelle zum Unbekannten. Wozu sollte er sich damit aufhalten, eine mit den Augen wahrgenommene Wirklichkeit — selbst mit kubistischen Varianten — zu reproduzieren? Was zählt, ist eine noch nie mit den Augen wahrgenommene Realität zu schaffen und den *Wahnsinn des Ungewöhnlichen* zu erreichen. Von daher rührt die Idee einer netzhautfremden Kunst.
Die erste sich anbietende Möglichkeit sind die *Chronogramme*. Man begegnet einer wirklichen Maschine: der Maschine des Physiologen und Filmmachers Dr. Marey. Dieser filmte in Zeitlupe den Bewegungsmechanismus bei Mensch und Tier (zwischen 1888 und 1904). Er zeigte damit, was die Netzhaut nie erfassen konnte: die simultane Erscheinung aufeinanderfolgender Bewegungen. Als Duchamp die drei Bilder *Akt, die Treppe hinabsteigend* malte, schuf er echte Chronogramme, welche denjenigen des Films verwandt sind.
Eine zweite Möglichkeit sind *Objekte*. Duchamp macht aus einem Velo-Rad (1913) und einem Flaschentrockner (Flaschenständer genannt) (1914) Kunst-Objekte. Dieser Umwandlungsprozess scheint fiktiv zu sein. Duchamp geht aber nicht anders vor als diejenigen, die verachtete, alltägliche Eingeborenen-Werkzeuge — sogar Masken — zu schwarzafrikanischen Kunstobjekten erhoben. Es war ein spontaner Prozess geistiger Betrachtung. Duchamp verwendete von der einheimischen mechanischen Industrie in Europa serienmässig hergestellte verachtete Objekte (ready mades). Seine Kühnheit bestand darin, diese Objekte einer gleichen Umwandlung zu unterziehen. Er zeigte « Schon- Gesehenes » (schlecht gesehenes) als « Noch-Nie-Gesehenes » (besser gesehenes). Duchamps Liebe und Humor behandelte die ready mades wie alte oder exotische Objekte. Er antizipierte heute Bestehendes.
Die dritte Möglichkeit sind *Objekt-Konstruktionen*. Diese neuen Bestrebungen fallen in die Zeit, als Picasso ebenfalls Konstruktionen herstellte. Die ersten — aus Holz — stellten Gitarren und Mandolinen dar (1913-1914). Später (1929/1930) entstanden die *Grandes Têtes* aus Schmiedeeisen, die an Negermasken erinnern. Bekannt ist auch Picassos Stierkopf aus zwei « ready mades »: einem Lenker und einem Velosattel (1949).
Schon wieder machte Duchamp das Gegenteil: In der Grünen Schachtel (1911-1915) oder im Grossen Glas (1915-1923) reproduzierte er ready mades oder Zufallsobjekte. Er stellte sie ohne malerische Effekte, unverändert dar — als beliebige, wirkliche, seltsame, banale, unerkennbare und unbedeutende Objekte. Betrachtet man aber das *Ganze*, stellt man fest, dass diese Objekte nicht ein bekanntes Bild wiedergeben. Zum ersten Mal zeigen sie ein *Noch-Nie-Gesehenes*, ein unbekanntes Bild: die Maschine des Grossen Glases, dieser neue Wahnsinn des Ungewöhnlichen.
Der Begriff *Totem* beinhaltet die Idee der Verwandtschaft. Am Eingang einiger ethnographischer Museen, insbesondere in Paris und London, steht ein grosser *Totem-Pfahl*. Dieser — eine Art Stammbaum — stellt die wirklichen und mythischen Vorfahren einer Familie dar. Der Junggesellencharakter der Mechanik des « Grossen Glases » weist auf die Abwesenheit von Nachkommen hin. Das « Grosse Glas » ersetzt mittels ready mades und anderen Mechanismen menschliche Verwandtschaft durch eine Totem-Verwandtschaft mit der Maschine. So wie das « Grosse Glas » mitten in einem Museumssaal steht, bedeutet es zugleich ein ausserordentliches Kunstwerk und etwas ganz anderes: Es ist der *Glas-Menhir* der modernen Welt. Es enthält ein Kryptogramm mit vielfältigem Sinn. Es erfüllt

La formation du mythe dans la conscience sous forme de représentations mentales n'est qu'une étape de son développement général sous forme d'événements extérieurs, notamment de représentations objectives (oeuvres d'art) et collectives (théâtre et autres spectacles).

Le mythe moderne des machines célibataires ne manque pas à cette tendance naturelle.

D'eux-mêmes, leurs créateurs ont eu une forte propension dans ce sens. On l'a vu avec *Ubu Roi* et les autres pièces de Jarry, *Les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire, *Poussière de Soleils* et l'*Etoile au Front* de Roussel, voire *Le Gardien du Tombeau* de Kafka.

On saisit alors la signification des mises en scène spectaculaires qui percent dans les épisodes que Kafka situe dans une salle d'audience parallèle ou une cathédrale (*Le Procès*), ou dans le grand cirque d'Oklahoma (L'Amérique) et dans les spectacles du *Champion de jeûne* ou ailleurs.

Mieux encore, dans *Le Puits et le Pendule*, comme dans la *Colonie*, la mise en scène judiciaire et pénale est centrée autour de ces machines de mort où nous avons déjà reconnu essentiellement des machines de théâtre.

Même présentation théâtrale chez Roussel, dans les *Impressions d'Afrique* et *Locus Solus*. Ces deux Luna-Park, Expositions des Arts et Métiers pataphysiques et célibataires, agrémentées de danses, de théâtre, d'opéras et même d'un sacre pataliturgique, avec éxécutions fantastiques et numéros de mimes posthumes.

Il en va pareillement de la scène de l'Opéra de Naples et de celles du château des Carpathes, où Jules Verne se souvint qu'il avait été vaudevilliste et secrétaire du Théâtre Lyrique. Non moins théâtrale, le spectacle offert par Maldoror dans son grand cirque de la Place Vendôme.

On pourrait supposer que le navigateur Faustroll et le Surmâle coureur cycliste échappent à ces vues. Pourtant, il n'y a pas de véritable navigation chez Faustroll, mais des changements de décors. Quant à la Course Paris-Paris par Irkoutsk, elle n'a pas de paysage, elle se déroule sur place comme dans la grande salle de théâtre du château de Laurance.

Il apparaît dans ces conditions que l'image des *témoins oculistes* partout présents, trahit directement les regards convergents des spectateurs et visiteurs.

Par une nouvelle coïncidence symptômatique, la progression des mythes vers le monde extérieur se manifeste d'une manière encore plus marquée. En 1910, à Florence, Chirico peint ses premiers « paysages métaphysiques » (Apollinaire) où les seuls protagonistes sont des *statues*, puis (en 1915) des *mannequins géants* sur d'immenses places désertes (sauf quelques lilliputiens et la fumée du train) devant de monumentales façades peintes comme des décors de théâtre. Mises en scène grandioses, qui annoncent les grandes intuitions d'Artaud, pour une tragédie muette et provisoirement incompréhensible.

Le même année 1910, parurent les *Impressions d'Afrique*. A l'automne 1911, elles sont représentées au théâtre. C'est le spectacle qu'a vu Duchamp: « *C'était formidable*, racontera-t-il plus tard. Il y avait sur la scène un *mannequin* et un *serpent* qui bougeait (ou bougeaient?) un petit peu. *C'était absolument la folie de l'insolite* » (*Entretiens*, p. 56).

S'il est certain qu'avec Eschyle, Sophocle, Euripide, la tragédie grecque est intervenue à un moment précis de l'histoire grecque, de la même façon les oeuvres de Jarry, Roussel, Duchamp, Kafka, Chirico... interviennent à un moment précis de notre histoire moderne. Mannequins, machines, automates, ordinateurs se fraient un chemin vers la scène, comme les nouveaux masques de nouvelles puissances qui tendent à asservir les hommes plutôt qu'à les servir.

Die Bildung von Mythen im Bewusstsein (als geistige Darstellungen) ist nur eine Stufe in der allgemeinen Entwicklung der Mythen als äusserliche Ereignisse, insbesondere als objektive (Kunstwerk) und kollektive Darstellungen (Theater und andere Schauspiele). Der moderne Mythos der Junggesellenmaschinen entgeht dieser natürlichen Tendenz der Mythenbildung nicht. Ihre Schöpfer haben aus eigenem Antrieb in diesem Sinn gewirkt. Das wird bestätigt von Werken wie *Ubu-Roi* und den anderen Theaterstücken von Jarry, von *Mammelles de Tirésias* von Apollinaire, von *Poussière de Soleils* und von *L'Etoile au Front* von Roussel, von *Der Gruftwächter* von Kafka. Kafka misst spektakulären Inszenierungen eine grosse Bedeutung bei. Dies wird deutlich in den Episoden, die sich in Gerichtssälen, in einer Kathedrale (*Der Prozess*), im grossen Zirkus von Oklahoma (*Amerika*), in den Vorstellungen des *Hungerkünstlers* oder anderswo abspielen. Die Inszenierung von Gerichts-und Urteilsszenen ist in *Der Schacht und das Pendel* und in der *Strafkolonie* um die Todesmaschinen angeordnet, die wir in ihrem Wesen als Theatermaschinen erkannt haben. Auch bei Roussel finden wir diese Theater-Anordnung, in den *Afrikanischen Impressionen* und *Locus Solus*, diesen beiden Luna-Parks, diesen Gewerbeausstellungen von pataphysischen- und Junggesellenprodukten, bereichert mit Tänzen, Theater, Opern und sogar mit einer pataliturgischen Weihe mit phantastischen Hinrichtungen und postumen Mimenspielen. Dasselbe gilt für die Szene in der Oper von Neapel und im *Karpathenschloss* von Jules Verne, ehemaliger Vaudeville-Dichter und Sekretär des Théâtre Lyrique. Auch Maldorors Spiel in seinem grossen Zirkus auf der Place Vendôme ist Theater.

Man könnte meinen, dass der Seefahrer Faustroll und der Radrennfahrer Supermann mit dieser Einteilung nicht erfasst werden können. Es gibt indessen im *Faustroll* keine wirkliche Seefahrt. Es gibt nur Änderungen des Bühnenbildes. Im Rennen Paris-Paris über Irkoutsk gibt es keine Landschaft. Es spielt sich an Ort ab, wie die Schlusszene im grossen Saal des Schlosses von Lurance. Aus diesen Beispielen geht hervor, dass die Vorstellung allgegenwärtiger *Augenzeugen* in den *konvergierenden* Blicken der Zuschauer und Besucher sich direkt wiederfindet.

Die Entwicklung der Mythen in Richtung einer Veräusserlichung wird noch deutlicher durch eine neue symptomatische Koinzidenz. 1910 malt Chirico seine ersten « metaphysischen Landschaften » (Apollinaire). Die Dargestellten sind *Statuen* und später (1915) *riesige Gliederpuppen* auf grossen verlassenen Plätzen vor monumentalen Fassaden. Diese sind wie Bühnenbilder gemalt. Diese grandiosen Inszenierungen künden die grossen Einsichten von Artaud und die stumme und vorerst unverständliche Tragödie an. Im gleichen Jahr (1910) erscheinen die *Afrikanischen Impressionen*. Im Herbst 1911 findet die Theateraufführung statt, von der Duchamp schreibt: « *Es war grossartig*. Auf der Bühne hatte es eine *Puppe* und eine *Schlange*, die sich ein wenig bewegte(n?). *Es war wirklich der Wahnsinn des Ungewöhnlichen* ».

So wie in Griechenland die Tragödie mit Aeschylos, Sophokles, Euripides zu einem ganz bestimmten Zeitpunkt der griechischen Geschichte aufgetreten ist, so treten die Werke von Jarry, Roussel, Duchamp, Kafka und Chirico ebenfalls in einem bestimmten Zeitpunkt der neuen Geschichte auf. Puppen, Maschinen, Automaten, Datenverarbeitungsanlagen bahnen sich eine Gasse zur Bühne — wie die neuen Masken der neuen Mächte, die den Menschen unterdrücken statt ihm zu dienen.

Le *mannequin* de Roussel est celui que Louise Montalescot avait fabriqué avec des baleines de corset pour rouler sur des rails en mou de veau. A dater de cette vue, Duchamp, dès la fin de 1911 franchit brusquement un seuil inconnu. A quoi bon s'attarder à reproduire la réalité déjà vue, même avec des variantes cubistes? Ce qui importe avant tout, c'est de produire une réalité jamais vue pour atteindre *la folie de l'insolite*. De là l'idée d'un art extra-rétinien.

La première voie qui s'ouvre est celle des *chronogrammes*. Nous retrouvons là une machine réelle, celle du Dr Marey, physiologiste et cinéaste qui filmait au ralenti le mécanisme du mouvement animal et humain (entre 1888 et 1904). Il montrait donc ce que la rétine ne perçoit jamais, la vision simultanée des mouvements successifs. En peignant les trois *toiles: Nu descendant un escalier* (1911-1912), Duchamp a réalisé d'authentiques chronogrammes rivalisant avec ceux du cinéma.

La seconde voie est celle des *objets*, lorsque Duchamp transmue la roue de bicyclette (1913) et le vide-bouteilles (dit porte-bouteilles) (1914) en objets d'art. L'opération peut sembler fictive. En fait Duchamp ne procède pas autrement que ceux qui avaient converti les ustensiles indigènes, vulgaires et méprisés, même les masques, en objets d'art nègre. C'était une opération d'optique mentale spontanée. L'audace de Duchamp est d'avoir appliqué la même métamorphose à des objets préfabriqués (ready made) méprisés, produits par l'industrie mécanique indigène en Europe. Il donnait à voir du déjà vu (mal vu) comme du jamais vu (mieux vu). L'amour-humour de Duchamp traitait les ready made comme les objets anciens ou exotiques. Il anticipait sur aujourd'hui.

La troisième voie est celle des *constructions d'objets*, où Duchamp s'inspire encore davantage de l'art nègre et de la machine, mais d'une manière tout à fait inattendue.

Pour situer exactement cette nouvelle recherche, il faut se souvenir qu'à la même époque, Picasso entreprit aussi des constructions. Les premières, en bois, représentaient des guitares ou des mandolines (1913-1914). Plus tard, vers 1929-1930, il fabrique les « grandes têtes » en fer forgé qui évoquaient avec un art exquis les masques nègres. On sait aussi quel chef-d'oeuvre Picasso réussit en représentant une « tête de taureau » avec deux ready made: un guidon et un selle de bicyclette (1949).

Cette fois encore, Duchamp a fait le contraire. Quand il reproduisait dans la Boîte Verte (1911-1915) ou sur le Grand Verre (1915-1923), des ready made ou des objets de hasard, il les représentait tels quels, sans aucun effet pictural, en tant qu'objets réels quelconques, hétéroclites, banals, méconnaissables, insignifiants. Mais *à l'échelle de l'ensemble*, au lieu de reproduire une image connue, ces objets produisent pour la première fois l'image inconnue, *jamais vue*, qu'est la machine du Grand Verre, cette nouvelle folie de l'insolite.

On sait que le mot *totem* signifie l'idée de parenté. A l'entrée de certains Musées d'Ethnographie, notamment à Paris et à Londres on peut voir quelque grand *mât totémique*, sorte d'arbre généalogique qui représente l'ascendance réelle et mythique d'une famille.

Par la signification célibataire de sa machinerie, le Grand Verre manifeste l'absence de descendance. Par les ready made et autres mécanismes dont il est composé, le Grand Verre remplace la parenté humaine par la parenté totémique avec la machine. Dressé au milieu d'une salle de Musée, le Grand Verre est à la fois une oeuvre d'art extraordinaire et tout autre chose. C'est le *Menhir de Verre* du monde moderne. Il est porteur d'un cryptogramme, aux sens multiples. Il remplit la fonction d'un sphynx, ou plus précisément d'un gardien du seuil,

Die *Puppe* bei Roussel ist die Puppe der Louise Montalescot: Sie besteht aus Korsettstäbchen und ist für die Fahrt auf Kalbslungenschienen bestimmt. Verglichen mit Roussels Sicht überschreitet Duchamp Ende 1911 plötzlich die Schwelle zum Unbekannten. Wozu sollte er sich damit aufhalten, eine mit den Augen wahrgenommene Wirklichkeit — selbst mit kubistischen Varianten — zu reproduzieren? Was zählt, ist eine noch nie mit den Augen wahrgenommene Realität zu schaffen und den *Wahnsinn des Ungewöhnlichen* zu erreichen. Von daher rührt die Idee einer netzhautfremden Kunst.

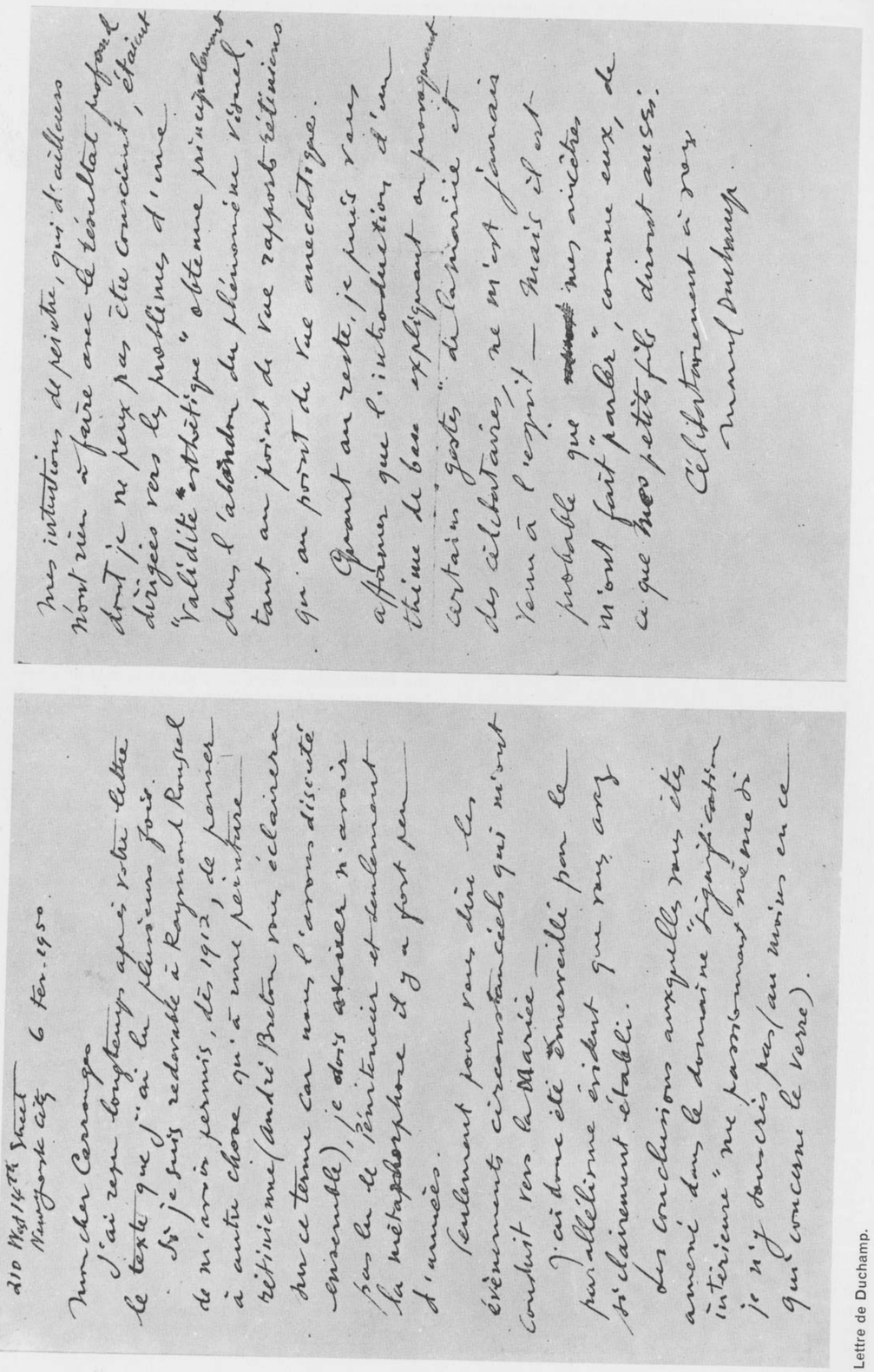
Die erste sich anbietende Möglichkeit sind die *Chronogramme*. Man begegnet einer wirklichen Maschine: der Maschine des Physiologen und Filmmachers Dr. Marey. Dieser filmte in Zeitlupe den Bewegungsmechanismus bei Mensch und Tier (zwischen 1888 und 1904). Er zeigte damit, was die Netzhaut nie erfassen konnte: die simultane Erscheinung aufeinanderfolgender Bewegungen. Als Duchamp die drei Bilder *Akt, die Treppe hinabsteigend* malte, schuf er echte Chronogramme, welche denjenigen des Films verwandt sind.

Eine zweite Möglichkeit sind *Objekte*. Duchamp macht aus einem Velo-Rad (1913) und einem Flaschentrockner (Flaschenständer genannt) (1914) Kunst-Objekte. Dieser Umwandlungsprozess scheint fiktiv zu sein. Duchamp geht aber nicht anders vor als diejenigen, die verachtete, alltägliche Eingeborenen-Werkzeuge — sogar Masken — zu schwarzafrikanischen Kunstobjekten erhoben. Es war ein spontaner Prozess geistiger Betrachtung. Duchamp verwendete von der einheimischen mechanischen Industrie in Europa serienmässig hergestellte verachtete Objekte (ready mades). Seine Kühnheit bestand darin, diese Objekte einer gleichen Umwandlung zu unterziehen. Er zeigte « Schon- Gesehenes » (schlecht gesehenes) als « Noch-Nie-Gesehenes » (besser gesehenes). Duchamps Liebe und Humor behandelte die ready mades wie alte oder exotische Objekte. Er antizipierte heute Bestehendes.

Die dritte Möglichkeit sind *Objekt-Konstruktionen*. Diese neuen Bestrebungen fallen in die Zeit, als Picasso ebenfalls Konstruktionen herstellte. Die ersten — aus Holz — stellten Gitarren und Mandolinen dar (1913-1914). Später (1929/1930) entstanden die *Grandes Têtes* aus Schmiedeeisen, die an Negermasken erinnern. Bekannt ist auch Picassos Stierkopf aus zwei « ready mades »: einem Lenker und einem Velosattel (1949).

Schon wieder machte Duchamp das Gegenteil: In der Grünen Schachtel (1911-1915) oder im Grossen Glas (1915-1923) reproduzierte er ready mades oder Zufallsobjekte. Er stellte sie ohne malerische Effekte, unverändert dar — als beliebige, wirkliche, seltsame, banale, unerkennbare und unbedeutende Objekte. Betrachtet man aber das *Ganze*, stellt man fest, dass diese Objekte nicht ein bekanntes Bild wiedergeben. Zum ersten Mal zeigen sie ein *Noch-Nie-Gesehenes*, ein unbekanntes Bild: die Maschine des Grossen Glases, dieser neue Wahnsinn des Ungewöhnlichen.

Der Begriff *Totem* beinhaltet die Idee der Verwandtschaft. Am Eingang einiger ethnographischer Museen, insbesondere in Paris und London, steht ein grosser *Totem-Pfahl*. Dieser — eine Art Stammbaum — stellt die wirklichen und mythischen Vorfahren einer Familie dar. Der Junggesellencharakter der Mechanik des « Grossen Glases » weist auf die Abwesenheit von Nachkommen hin. Das « Grosse Glas » ersetzt mittels ready mades und anderen Mechanismen menschliche Verwandtschaft durch eine Totem-Verwandtschaft mit der Maschine. So wie das « Grosse Glas » mitten in einem Museumssaal steht, bedeutet es zugleich ein ausserordentliches Kunstwerk und etwas ganz anderes: Es ist der *Glas-Menhir* der modernen Welt. Es enthält ein Kryptogramm mit vielfältigem Sinn. Es erfüllt



Lettre de Duchamp.

comme les statues géantes qui montent la garde à l'entrée d'Erewhon, la célèbre utopie australienne de Butler.
Le Grand Verre se dresse en effet à la frontière qui sépare EREWHON, le monde anti-mécanique, et le monde grandissant du LEVIATHAN de la mécanisation universelle prédite par Robida et Pawlowski.
[12-3-1975]
La première édition de nos « Machines Célibataires » parue en 1954 (Arcanes) étant depuis longtemps épuisée, une nouvelle édition revue et augmenté est sous presse aux Ed. du Chêne, Paris.

die Funktion einer Sphynx oder genauer eines Türhüters, wie die Wache haltenden Riesenstatuen von Erewhon, in der berühmten australischen Utopie von Butler.
Das Grosse Glas erhebt sich tatsächlich im Grenzbereich zwischen EREWHON — der antimechanischen Welt — und LEVIATHAN — der von Robida und Pawlowski prophezeiten universellen Mechanik.
Die erste 1954 (Arcanes Paris), erschienene Auflage der *Machines célibataires* ist seit langem vergriffen. Eine neue, revidierte und ergänzte Ausgabe erscheint demnächst in den Editions du Chêne.

---

210 West 14th Street
New York City
6 Fev. 1950

Mon cher Carrouges
J'ai reçu longtemps après votre lettre le texte que j'ai lu plusieurs fois.
Si je suis redevable à Raymond Roussel de m'avoir permis, dès 1912, de penser à autre chose qu'à une peinture rétinienne (André Breton vous éclairera sur ce terme car nous l'avons discuté ensemble), je dois avouer n'avoir pas lu le Pénitencier et seulement la Métamorphose il y a fort peu d'années.
Seulement pour vous dire les événements circonstaciels qui m'ont conduit vers la Mariée.
J'ai donc été émerveillé pour le parallélisme évident que vous avez si clairement établi.
Les conclusions auxquelles vous êtes amené dans le domaine « signification intérieure » me passionnent même si je n'y souscris pas (au moins en ce qui concerne le verre).
Mes intentions de peintre, qui d'ailleurs n'ont rien à faire avec le résultat profond dont je ne peux pas être conscient, étaient dirigées vers les problèmes d'une « validité esthétique » obtenue principalement dans l'abandon du phénomène visuel, tant au point de vue rapports rétiniens qu'au point de vue anecdotique.
Quant au reste, je puis vous affirmer que l'introduction d'un thème de base expliquant ou provoquant certains « gestes » de la Mariée et des célibataires, ne m'est jamais venu à l'esprit — mais il est probable que mes ancêtres m'ont fait « parler », comme eux, de ce que mes petits fils diront aussi.
Célibatairement à vous
Marcel Duchamp

210 West 14th Street
New York City, 6. Febr. 1950
Mein lieber Carrouges,
Lange nach Ihrem Brief erhielt ich den Text, den ich mehrere Male gelesen habe.
Wenn ich Raymond Roussel zu Dank verpflichtet bin, dass er mir, seit 1912, erlaubt hat, an andere Dinge zu denken als an eine « Netzhaut »-Malerei (André Breton wird Sie über diesen Begriff, über den wir zusammen gesprochen haben, aufklären), muss ich andererseits zugeben, dass ich die « Strafkolonie» nicht gelesen habe, nur die «Verwandlung» vor wenigen Jahren.
Ich sage Ihnen das nur, um die Umstände zu erwähnen, die zur « Braut » geführt haben.
Ich war deshalb voller Bewunderung für den Parallelismus, den Sie so klar hergestellt haben. Die Schlussfolgerungen, die sich für Sie im Bereiche der « inneren Bedeutungen » ergeben haben, begeistern mich, auch wenn ich ihnen (wenigstens was das « Glas » betrifft) nicht zustimmen kann.
Meine Absichten als Künstler, die übrigens mit dem Ergebnis in der Tiefe, dessen ich mir nicht bewusst, nichts zu tun haben, waren vor allem auf eine « ästhetische Gültigkeit » ausgerichtet, die ich hauptsächlich durch das Aufgeben des visuellen Phänomens, sei es bezüglich der Retinabezüge als auch der Anekdote, erhielt.
Was den Rest anbelangt, kann ich Sie versichern, dass die Einführung eines Grundthemas, das gewisse « Gesten » der Braut oder der Junggesellen erklären könnte, mir nie in den Sinn gekommen ist — Aber es ist wahrscheinlich, dass meine Ahnen mich zum « sprechen » brachten, was dann meine Enkelkinder auch wieder sagen werden.
Junggesellenhaft der Ihre
Marcel Duchamp

Cette lettre de Marcel Duchamp, datée du 6 février 1950, concerne l'article que j'avais écrit en février 1946 sur la machine célibataire, à partir d'une vue parallèle de la *Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, de Duchamp, de la *Métamorphose* et de la *Colonie Pénitentiaire* de Kafka.
Sur le conseil d'André Breton à qui j'avais communiqué ce texte au début de novembre 1949, je l'ai envoyé à Marcel Duchamp.
C'est ce même texte qui a été reproduit dans le *Mercure de France* du 1er janvier 1952, grâce à M.S. de Sacy, puis dans le premier chapitre des *Machines célibataires* (Ed. Arcanes, 1954). Il doit être reproduit avec quelques corrections et un supplément de commentaires dans la nouvelle édition des *Machines célibataires* aux Editions du Chêne.
Après vingt-cinq ans, ma reconnaissance demeure toujours aussi vive et aussi profonde envers Marcel Duchamp, pour son extrême bienveillance à mon égard, et parce qu'elle m'a apporté le plus grand des encouragements à poursuivre plus loin mes recherches. Je tiens aussi à dire toute ma reconnaissance envers Madame Alexina Duchamp qui a bien voulu me permettre de reproduire la correspondance de Marcel Duchamp avec moi, à l'occasion de la réédition de mon livre.
J'ajoute enfin que je suis pleinement d'accord avec la distinction capitale que Duchamp souligne dans sa lettre entre le parallélisme des structures et les divergences d'opinion toujours possibles sur les significations variables.
Paris, 5 mai 1975
Michel Carrouges

Dieser Brief von Marcel Duchamp, datiert vom 6. Februar 1950, bezieht sich auf einen Artikel, den ich im Februar 1946 über die Junggesellenmaschine geschrieben habe. Dieser Artikel basierte auf einer vergleichenden Studie der *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* von Duchamp mit der *Verwandlung* und der *Strafkolonie* von Kafka.
Dem Rat André Bretons, dem ich den Text anfangs November 1949 gesandt hatte, folgend, habe ich ihn auch Marcel Duchamp zukommen lassen.
Es ist derselbe Text, der am 1. Januar 1952, dank der Vermittlung von M.S. Sacy, im *Mercure de France*, dann im ersten Kapitel der *Machines célibataires* (Arcanes, 1954) erschienen ist. Er wird erneut, korrigiert und ergänzt, in der Neuausgabe der Editions du Chêne erscheinen.
Noch heute, nach fünfundzwanzig Jahren, erfüllt mich gegenüber Marcel Duchamp ein Gefühl tiefer Dankbarkeit für sein Wohlwollen mir gegenüber, das mich ermutigt hat, meine Untersuchungen fortzuführen. Ich möchte ebenfalls Frau Alexina Duchamp dafür danken, dass sie mir erlaubte, für die Neuauflage die Korrespondenz zwischen Marcel Duchamp und mir zu veröffentlichen.
Unnötig zu sagen, dass ich mit der grundlegenden Unterscheidung, die Marcel Duchamp in seinem Brief zwischen dem Parallelismus der Strukturen und den stets möglichen Meinungsverschiedenheiten über die Verschiedenartigkeit der Bedeutungen hervorhebt, voll und ganz einverstanden bin.
Paris, 5. Mai 1975
Michel Carrouges

GÜNTER METKEN

DE L'HOMME-MACHINE A LA MACHINE-HOMME

ANTHROPOMORPHIE DE LA MACHINE AU XIXe SIÈCLE

Quel fut le marteau? Quelle la chaine?
Dans quel brasier fut ton cerveau?
Sur quelle enclume? Et quelle terrible étreinte
Osa enclore tes mortelles terreurs?[1]
William Blake, *Tiger* (1794).

De même que depuis l'âge du baroque, la création était considérée comme un universel système d'horlogerie[2], l'homme et l'animal étaient considérés comme des machines. Dans son ouvrage *L'homme machine* de 1747-1748, La Mettrie a développé cette analogie pour les générations du Siècle des Lumières. La maladie et la mort ne représentaient alors que des accidents de parcours dans un système fonctionnant parfaitement et dont l'état idéal était le mouvement perpétuel. Avec son scientisme, le dix-neuvième siècle nourrit cette abstraction de ses connaissances physiologiques: le fonctionnement du corps correspondait bien à celui d'une machine[3], les coupes anatomiques ou vasculaires ressemblaient point pour point aux schémas de pièces mécaniques. On compara le système nerveux aux fils et aux claviers de morse de la télégraphie électrique (connue à partir de 1837) et on expliqua l'effet de l'influx nerveux comme suit: « Nous pouvons donc nous représenter les terminaisons centrales des fibres nerveuses motrices comme tout un clavier à l'intérieur du cerveau; abstraction faite de l'intensité, l'impulsion est toujours la même, il n'y a que les touches frappées qui diffèrent »[4]. Dans une conférence sur la loi de la conservation de l'énergie, en 1854, Hermann Helmholtz définit l'organisme très exactement comme un moteur qui transformerait de la matière en énergie de travail[5].
A la veille de la Révolution Industrielle, *L'Encyclopédie* de Diderot (publiée à partir de 1751) avait encore une fois dressé l'inventaire des moyens mécaniques dont disposait l'homme. La description du fonctionnement de ces appareils est d'une étonnante simplicité car elle repose sur des lois évidentes. Mais d'un autre côté, par la création des premières machines, on cherchait déjà à corriger l'imperfection humaine. Elles furent conçues comme le prolongement des membres qui purent ainsi travailler avec plus de souplesse et davantage de rendement[6]. Même le *Métier à tisser* de Nuenen que peint Van Gogh est plus vivant, en tant qu'organisme, que l'homme qui le sert. En avril 1884, Van Gogh écrit à Van Rappard[7]: « Pourtant, si j'y ai campé la silhouette du tisserand, c'est simplement pour dire ceci: voyez comme cette masse noire de bois de chêne sali avec toutes ses lattes se détache sur la grisaille qui l'environne et dites vous bien qu'il y a là, dans cette ambiance, un singe noir, ou un gnome, ou un spectre qui fait claquer ces lattes du matin au soir (...). Lorsque j'eus assez soigneusement mis la dernière main au dessin, je trouvai si insupportable de ne pas entendre claquer les lattes que j'y ai mis le spectre. Bon. Je veux bien, c'est le dessin d'une machine, mais veuillez vous donner la peine de le mettre à côté de l'épure du métier, le mien aura davantage l'air d'un dessin hanté, je vous assure (...). Ce fatras de lattes doit pousser de temps à autre une sorte de soupir ou de plainte »[8].
Dès que la mécanique humaine dut assurer un travail divisé rationnellement, c'est-à-dire dès la deuxième moitié du dix-huitième siècle, lorsqu'ap-

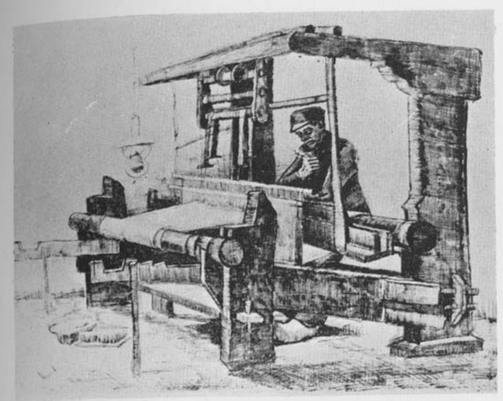
GÜNTER METKEN

VOM MENSCHEN/MASCHINE ZUR MASCHINE/MENSCH

ANTHROPOMORPHIE DER MASCHINE IM 19. JAHRHUNDERT

Wo der Hammer, wo sein Klirren?
Wo der Ofen für dein Hirn?
Welcher Amboss fürchterlich
Durfte, Schrecken, bilden dich?
William Blake, *Tiger* (1794)

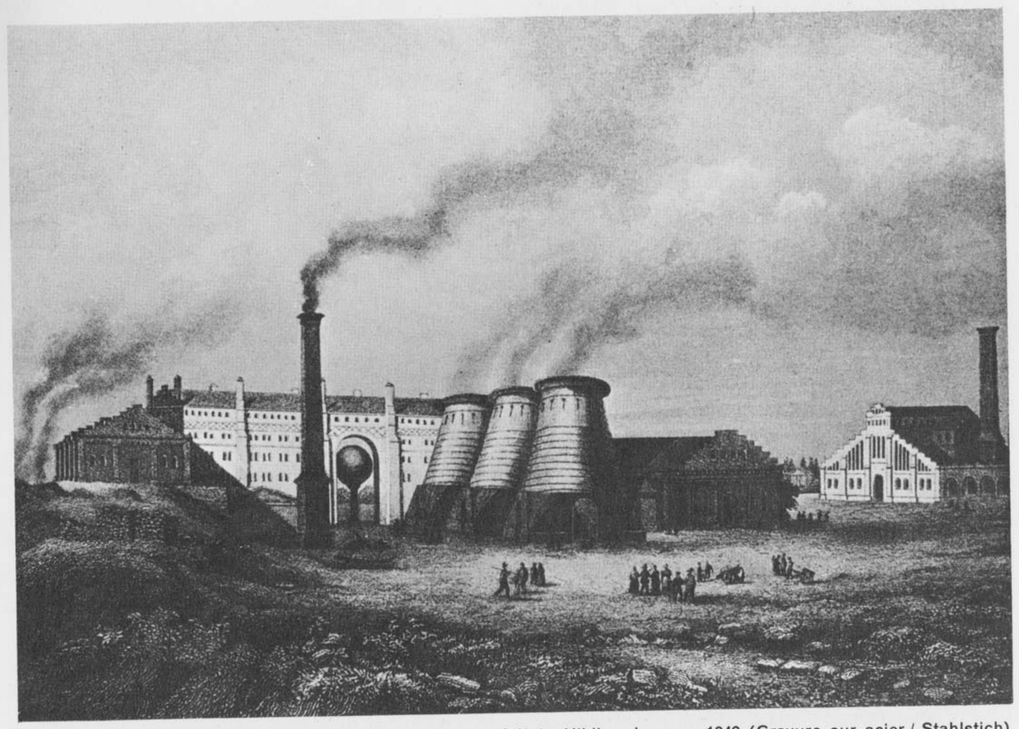
Wie die Schöpfung seit dem Barock als Uhrwerk galt[1], so Mensch und Tier als Maschine. La Mettrie hat diese Analogie 1747/48 in seinem Buch *L'homme-machine* für die Generation der Aufklärung formuliert. Krankheit und Tod waren nur Betriebsunfälle in einem perfekt laufenden System, dessen Idealzustand das Perpetuum mobile bildete. Das 19. Jahrhundert, soweit es szientistisch orientiert war, füllte dann diese Abstraktion mit seinen physiologischen Erkenntnissen auf: das Funktionieren des Körpers entsprach dem der Maschine[2], anatomische oder Gefässchnitte glichen Planzeichnungen maschineller Aggregate aufs Haar. Das Nervensystem wurde mit den Drähten und Morsetasten der elektrischen Telegraphie (seit 1837) verglichen und die Wirkung der Willensimpulse so erläutert: « Wir können uns also die centralen Endigungsstellen der motorischen Nervenfasern gleichsam als eine Claviatur im Gehirn denken; der Anschlag ist, abgesehen von der Stärke, immer derselbe, nur die angeschlagenen Tasten sind verschieden »[3]. In einem Vortrag über das Gesetz von der Erhaltung der Energie bezeichnete Hermann Helmholtz 1854 den Organismus geradezu als Kraftmaschine, welcher Stoff in Arbeitsenergie umwandle[4].
Diderots *Enzyklopädie* hatte (ab 1751) die mechanischen Hilfsmittel des Menschen am Vorabend der industriellen Revolution noch einmal inventarisiert. Die Stichdarstellungen dieser Apparaturen sind von funktionaler Einfachheit — Anwendungen einleuchtender Gesetze. Dagegen wollten gleich die ersten Maschinen die unvollkommene Mechanik Mensch gründlich verbessern. Sie wurden als Verlängerungen der Gliedmassen konzipiert, die nun weit gelenkiger und ergiebiger arbeiteten[5]. Noch Van Goghs *Webstuhl* aus Nuenen ist als Organismus lebendiger als der Mann, der ihn bedient. Im April 1884 schreibt Vincent an Van Rappard[6]: «Wenn ich den Weber als Silhouette gezeigt habe, so einfach deshalb, um zu sagen: seht, wie sich diese schwarze Masse schmutzigen Eichenholzes mit allen Schäften von der umgebenden Grisaille abhebt, und macht euch klar, dass darin ein schwarzer Affe, ein Gnom oder ein Gespenst sitzt, das diese Schäfte von morgens bis abends klappern lässt ... Nachdem ich die Zeichnung sorgfältig beendet hatte, fand ich es so unerträglich, die Schäfte nicht klappern zu hören, dass ich das Gespenst hineinsetzte. Gut, ich gebe zu, es ist die Zeichnung einer Maschine. Aber machen Sie sich die Mühe, meine Zeichnung neben den Plan eines Webstuhls zu halten. Sie wird dann eher wie eine besessene Zeichnung aussehen ... Das Holzwerk müsste von Zeit zu Zeit eine Art Seufzer oder Klage ausstossen »[7].
Sobald die Menschenmechanik rational eingeteilte Arbeit zu leisten hatte, also seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als es in England und Frankreich schon grosse Fabriken gab, wurde ihre Unangepasstheit offenkundig. Die Maschine trat als Vampir auf, der sich Fleisch und Blut der sie Bedienenden aneignete. Sie wurde deshalb sofort personalisiert. Jene mechanische Spinnvorrichtung, mit der die Rationalisierung in der englischen Baumwollindustrie begann, hiess nach der Tochter ihres



Vincent van Gogh, *Le Tisserand* / *Der Weber*, 1884 (Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam).

parurent de grandes usines en Angleterre et en France, ses insuffisances devinrent manifestes. La machine prit figure de vampire qui dévorait la chair et le sang de ceux qui la servaient. De ce fait, elle fut immédiatement personnalisée. La machine à filer qui marqua le début de la rationalisation du travail dans l'industrie du coton en Angleterre s'appelait, du nom de la fille de son inventeur, la *Jenny:* « Comme la première machine inventée, la Jenny, actionnée par un seul ouvrier, fournissait déjà au moins six fois plus de travail que le rouet dans le même laps de temps, chaque fois qu'une nouvelle Jenny était mise en service, cinq ouvriers se retrouvaient sans travail. La *Throstle* qui avait un rendement nettement supérieur à celui de la Jenny et n'était, elle aussi, actionnée que par un seul ouvrier, fit encore plus de chômeurs. La *Mule* qui nécessitait encore moins d'ouvriers pour un même volume de production, eut exactement le même effet... »[9].
On considéra les machines responsables de ce

Erfinders *Jenny:* « Da gleich die erste Erfindung, die Jenny, von *einem* Arbeiter getrieben, wenigstens das Sechsfache von dem lieferte, was das Spinnrad in gleicher Zeit machen konnte, so wurden durch jede neue Jenny fünf Spinner brotlos. Die *Throstle*, die wiederum bedeutend mehr lieferte als die Jenny und ebenfalls nur einen Arbeiter brauchte, machte noch mehr brotlos. Die *Mule*, die wieder weniger Arbeiter im Verhältnis zum Produkt nötig hatte, hatte dieselbe Wirkung... »[9].
Für diese Arbeitslosigkeit und das daraus erwachsende Elend machte man die Maschinen wie persönliche Feinde verantwortlich. Sie wurden bei sozialen Unruhen in England mehrfach zerstört, desgleichen im schlesischen Weberaufstand von 1844, den ein zeitgenössisches Gedicht von Heinrich Heine, ein im gleichen Jahr gemaltes Bild des Düsseldorfers Karl Hübner und Gerhart Hauptmanns Drama *Die Weber* (1892) behandeln. In Ernst Tollers expressionistischem Schauspiel *Die Maschinenstürmer* (1920/21) wird die Spinnereimaschine, welche die aufständischen Ludditen 1815 in Nottingham zerschlagen, zum aussaugenden, seelentötenden Ungeheuer dämonisiert (V, 2): « Ich aber sage euch, die Maschine ist nicht tot / Sie lebt! Sie lebt! Ausstreckt sie die Pranken / Menschen umklammernd... krallend die zackigen Finger / Ins blutende Herz / Gen die umfriedeten Dörfer wälzen sich stampfende Heere / Hindorren die Gärten, verpestet vom schwefligen Hauch / Und es wachsen die steinernen Wüsten, die Kindermordenden / Und es leitet ein grausames Uhrwerk die Menschen / In freudlosem Takte / Ticktack der Morgen, ticktack der Mittag ... ticktack der Abend / Einer ist Arm, einer ist Bein, einer ist Hirn / Und die Seele, die Seele ... ist tot »[9].
In diesem Zeitalter stürmischer Industrialisierung wurde die Mensch-Maschinengleichung fast zum Gemeinplatz. 1829 veröffentlichte Thomas Carlyle in der « Edinburgh Review » seinen Essay *Signs of the Times*, mit dem die später von Ruskin und William Morris orchestrierten Zweifel an der Maschine einsetzen. Carlyles Kritik war moralisch begründet: « Nicht allein das Äussere und Physische wird jetzt von der Maschine beherrscht, sondern auch das

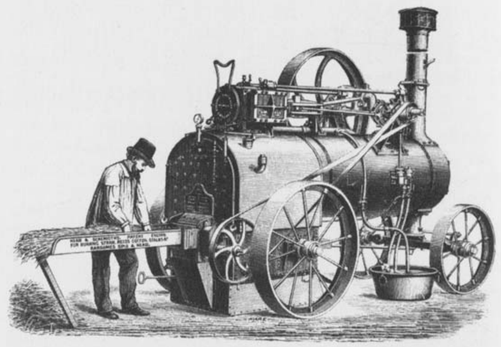


C. Reiss, *Die Königshütte in Schlesien* / *Hauts-fourneaux en Silésie*, Hildburghausen, 1842 (Gravure sur acier / Stahlstich).

chômage et de la misère qui en résultait comme de véritables ennemis personnels. Elles furent maintes fois détruites lors des révoltes sociales en Angleterre; la même chose se produisit lors de la révolte des tisserands de Silésie, en 1844, qu'illustrent un poème de Heinrich Heine de la même époque, un tableau d'un peintre de Düsseldorf, Karl Hübner et la pièce de Gerhart Hauptmann *Les Tisserands* (1892). Dans la pièce expressionniste de Ernst Toller, *Die Maschinenstürmer* (Les briseurs de machines) de 1920-1921, la machine à filer détruite lors des révoltes de Nottingham en 1814 est présentée comme un véritable monstre suceur de sang et assassin des âmes: « Mais je vous le dis, la machine n'est pas morte, / elle vit, elle vit! Elle ouvre les griffes / et y enserre les hommes... ses doigts crochus / se plantent dans les coeurs en sang. / Le grondement d'une armée assaille les villages clos, / dessèche les jardins de vapeurs empestées de soufre, / et l'on voit s'étendre des déserts de pierres, / et les enfants meurent et une horrible horloge mène les hommes / à un rythme triste, / tic tac du matin, tic tac de midi ... tic tac du soir, / l'un est le bras, l'autre la jambe, un autre le cerveau, / mais l'âme, l'âme... est morte »[10].
A cette époque d'industrialisation effrénée, la comparaison homme-machine devint presque un lieu commun. En 1829, Thomas Carlyle publiait dans la « Edinburgh Review » son essai *Signs of the Times* où il commençait à exprimer sur la machine quelques doutes qui devaient être repris plus tard par Ruskin et William Morris. La critique de Carlyle était de nature morale: « Désormais, la machine domine non seulement la vie extérieure, physique, mais également la vie intérieure, spirituelle... Une seule et même accoutumance régit aussi bien nos modes de comportement que nos modes de pensée et de sensibilité. Les hommes sont devenus tout aussi mécanisés dans leur coeur et dans leur esprit que dans leurs mains... Tous leurs efforts, tous leurs penchants et toutes leurs pensées tournent autour de la mécanique et ont un caractère mécanique »[11].
Au début, dans sa lutte contre les « intellectuels de la machine à vapeur », Carlyle avait une position bien difficile à défendre. Même Robert Owens, qui possèdait à New Lamark la première usine organisée assez humainement, justifiait le traitement excellent et la parfaite formation dont jouissaient là ses ouvriers avec une optique strictement mécaniste: « Sachant que l'on obtient de si bons résultats de vos machines inanimées, que ne sera-t-on pas en droit d'attendre de vos machines humaines, vivantes, qui sont bien plus merveilleusement conçues, si seulement vous leur accordez la même attention?... On pourrait sans doute améliorer de la même manière le mécanisme vivant bien plus complexe et bien plus subtil par un entrainement adéquat... En outre, il se révèlerait sans doute rentable d'assurer la santé et l'hygiène de l'organisme et de le bien traiter de manière à ce que les mouvements de son esprit ne subissent pas de trop rudes frottements »[12].

Jusqu'ici, on a décrit la machine spécialisée dans l'accomplissement de certains processus de travail du point de vue du travailleur, comme une concurrente supérieure qui tenait du vampire comme le laissaient entendre les connotations sous-jacentes. Elle conduisait soit à l'élimination du travailleur, soit à la division du travail. En fait, il s'agissait d'ailleurs bien plus, comme le dit Ruskin dans son ouvrage *Les pierres de Venise* (1853), de la division de l'homme que de celle du travail! A ce niveau, la comparaison de l'homme et de la machine restait une abstraction et une construction intellectuelle.
Seule la machine à vapeur avec ses pistons — images phalliques —, ses brides, ses soupapes suintantes, permit à l'homme de se projeter physiquement en elle, de s'identifier à elle au sens le plus propre du terme. La transformation d'énergie en

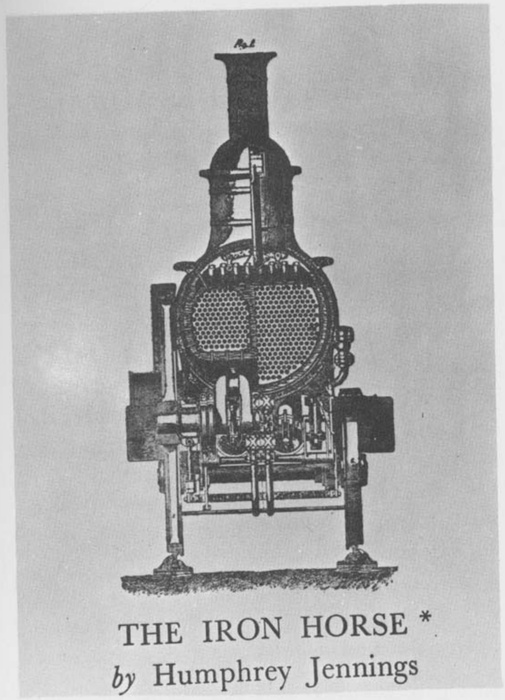
Innere, Spirituelle ... Ein und dieselbe Gewohnheit reguliert unsere Handlungsweise wie unsere Denk- und Fühlweise. Die Menschen sind in ihren Herzen und Köpfen ebenso mechanisch geworden wie in ihren Händen ... Alle ihre Anstrengungen, Zuneigungen und Meinungen drehen sich um Mechanik und besitzen einen mechanischen Charakter »[10]. Anfangs hatte Carlyle in seinem Kampf gegen die « Dampfmaschinen-Intellektuellen » einen schweren Stand. Selbst Robert Owens, der in New Lamark die erste human geführte Fabrik betrieb, begründete ja die vorzügliche Ausbildung und Behandlung, welche seine Arbeiter dort genossen, noch ganz mechanistisch: « Was mag man, wenn man schon dank der Wartung Eurer unbelebten Maschinen so wohltuende Ergebnisse erzielen kann, nicht alles von Euren lebenden Maschinen erwarten, wenn Ihr ihnen nur gleiche Aufmerksamkeit widmet, wo sie doch weitaus wundervoller konstruiert sind? ... Der feinere und komplexere Lebensmechanismus würde gleichermassen durch Kraft- und Aktivitätstraining verbessert werden ... Es würde ferner wahrhaft ökonomisch sein, ihn sauber und rein zu halten, ihn mit Freundlichkeit zu behandeln, damit seine geistigen Bewegungen nicht allzu irritierende Reibungen erfahren müssen »[11].
Bisher wurde aus der Sicht der Werktätigen die spezialisierte, bestimmte Arbeitsgänge ausführende Maschine beschrieben, die als überlegene Konkurrentin mit unterschwelliger Vampir-Konnotation auftrat. Sie verdrängte den Arbeiter oder führte zur Arbeitsteilung. Dabei hat man allerdings, wie Ruskin im zweiten Band seiner *Steine von Venedig* (1853) erkannte, weniger die Arbeit als den sie ausführenden Menschen zerstückelt. Die Gleichsetzung von Mensch und Maschine war auf dieser Ebene eher abstrakt und konstruktionshaft.



Machine agricole / *Landwirtschaftliche Maschine*, Ipswich GB, 1878.

Körperliche Einfühlung, ja Identifikation im eigentlichen Sinn provozierte nur die Dampfmaschine mit ihren — auch phallisch — stossenden Kolben und Flanschen, den schwitzenden Ventilen, der als physiologische Anstrengung erkennbaren und mit menschlichen oder tierischen Geräuschen[12] verbundenen Umsetzung von Kraft in Bewegung. Die Kopulation von 'natürlich' und 'künstlich' geriet hier zur Allegorie, wenn von der stürmischen Ehe zwischen der « Gattin Maschine » und dem « Gatten Dampf » gesprochen wurde. Dieses Wesen, das feste und flüssige Nahrung — Kohle und Wasser — zu sich nahm, Temperament zeigte und durch Dampfablassen Leidenschaften kundzutun schien, kam den Zeitgenossen wie ein übermenschlich gesteigerter Organismus vor, « mit fast gespenstischem Leben, heissem Odem und unbegrenzter Kraft ausgerüstet », wie sich der Ingenieur-Schriftsteller Max Maria von Weber, ein Verwandter des Komponisten, 1880 in einer Ehrung James Watts ausdrückt: « Kein Land hat es weiter in der Beherrschung und Zähmung dieser künstlichen Thiere gebracht, die, mit Feuer und Wasser gefüttert, zu

mouvement s'accompagnait de bruits semblables à des cris animaux ou humains qui évoquaient un véritable effort physiologique[13]. L'accouplement du « naturel » et de « l'artificiel » devint allégorie dans les évocations des noces du « moteur » et de la « vapeur ». Cet être qui engloutissait de la matière solide et liquide — du charbon et de l'eau — qui avait son caractère et semblait proclamer les plus grandes passions en laissant échapper de la vapeur apparut aux yeux des contemporains comme un organisme surhumain doté « d'une vie presque fantasmagorique, d'une haleine chaude et d'une puissance quasiment illimitée », pour reprendre les paroles de Max Maria von Weber, écrivain et ingénieur, parent du compositeur du même nom, dans un hommage à James Watt, en 1880. « Nul pays n'est allé plus loin que l'Angleterre dans la domination et la domestication de ces animaux artificiels nourris de feu et d'eau et susceptibles d'être utilisés dans n'importe quel travail »[14]. On attribua, bien sûr, immédiatement aux locomotives en tant que véhicules autonomes des caractères organiques, ainsi qu'en font foi les noms de « fire horse » (cheval de feu) ou de « Dampfross » (coursier à vapeur) et l'unité même de « cheval-vapeur »[15]. On leur prêta même la faculté de voler (« Rapide comme l'aigle, avec la vapeur! ») et la Deutsche Reichsbahn (Chemins de fer du Reich) prit pour emblème une roue ailée! Comme la locomotive prenait la place du cheval, on lui en attribua les caractères. Nulle part cela n'apparait plus clairement que dans la lettre où Fanny Kemble fait part, en 1835, de ses impressions sur son premier voyage avec le constructeur de locomotives Robert Stephenson:



Humphrey Jennings, *The Iron Horse*, 1871.

« On nous conduisit à la petite machine qui devait nous emmener sur les rails. Elle — puisqu'on a fait de ce curieux petit coursier de feu un être féminin — se composait d'une chaudière, d'un foyer, d'une petite plate-forme, d'un banc et d'un réservoir placé derrière le banc et contenant assez d'eau pour qu'elle puisse parcourir vingt kilomètres sans réclamer à boire. Le tout ne fait pas plus de volume qu'une machine à vapeur ordinaire. Elle a dix roues, ses pieds, actionnés par de brillantes

jeder erdenklichen Arbeit abgerichtet werden, als England »[13]. Dort wurden natürlich sofort die Lokomotiven als selbständig laufende Gebilde mit organischen Anmutungsqualitäten besetzt, wie die Umschreibungen « fire horse » und « Dampfross » oder die Masseinheit « Pferdekraft » bezeugen[14]. Auch Flugeigenschaften — der « adlerschnell dahinführende Dampf » — wurden ihr zugeschrieben und das Flügelrad z.B. als Emblem der Deutschen Reichsbahn angenommen.
Da die Lokomotive das Pferd ablöste, erhielt sie dessen Merkmale übertragen. Nirgendwo sprechender als in jenem Brief, in dem Fanny Kemble um 1835 die Eindrücke ihrer ersten Fahrt mit dem Lokomotivbauer Robert Stephenson wiedergibt: « Wir wurden zu der kleinen Maschine geführt, die uns über die Schienen ziehn sollte. Sie — denn man macht diese merkwürdigen kleinen Feuerrösser alle weiblich — bestand aus einem Kessel, einem Ofen, einer kleinen Plattform, einer Bank, und hinter der Bank einem Fass mit genügend Wasser, um sie fünfzehn Meilen lang nicht durstig werden zu lassen. Das Ganze ist nicht grösser als eine der üblichen Dampfmaschinen. Sie läuft auf zehn Rädern, ihren Füssen, die über glänzende Beine, genannt Kolbenstangen, bewegt werden ... Diese sind dampfgetrieben, und je mehr Dampf auf die oberen Teile der Stangen (die Hüftgelenke, denke ich) gelassen wird, desto rascher bewegen sich die Räder ... Zügel und Zaum dieses wunderbaren Tiers bestehen aus einem kleinen Stahlgriff, mit dem man den Kolbenstangen oder Beinen Dampf gibt oder wegnimmt, sodass ein Kind damit fertig würde... ».
« Dies schnaubende kleine Tier, das ich am liebsten getätschelt hätte », konnte in der Vorstellung phantasiebegabter Reisender aber auch zum Raubtier oder Schlimmerem werden[15], das etwa auf der Steigstrecke zwischen Liverpool und Manchester wütende Laute ausstösst: « Während dem Anstieg erfolgen sie immer stossweiser, bis der Automat durch die fürchterliche Anstrengung, den höchsten Punkt zu erklimmen, wie ein ausser Atem geratenes Tier arbeitet... Mit der langsamen Bewegung der mächtigen, bewegten Maschine werden ihre Atemzüge mühsamer, das Knurren deutlicher, bis das Tier schliesslich erschöpft scheint und wie der Tiger stöhnt, wenn ihn der Büffel im Kampf überwältigt hat ».
Alle englischen Lokomotiven waren individualisiert und trugen Namen[16]. Die erste Generation war nach antiken Göttern benannt: Äolus, Apoll, Bacchus, Neptun, Vulkan; die zweite nach Sternen, die dritte nach romantischen Helden von Walter Scott. Erst nach 1850 setzten sich sachlichere Bezeichnungen durch[17]. Die Beseelung der Lok, die man als Reittier ansah, mit der man zentaurisch verwuchs, wenn man sie nicht zur Ersatzgeliebten machte, schlägt noch in Zolas Roman *La bête humaine* (1890), vor allem in der Verfilmung von Jean Renoir (1938), und in Buster Keatons Film *The General* (1927) durch. Alfred Hitchcock hat den in einen Tunnel einfahrenden Zug häufig als sexuelle Metapher benutzt.
Wo man sich konservativ gegen den Fortschritt stemmte[18], sind Lokomotiven als Feinde aufgefasst worden, gegen die man zum Zweikampf antrat, zum Beispiel in Erckmann-Chatrians Erzählung *Maître Daniel Rock* (1861) und in *The Iron Horse* von R.M. Ballantine (1871). Vampirähnlich verleibt sich die Lokomotive ihr Personal ein, wie aus diesem selbstverfassten Grabspruch eines verunglückten amerikanischen Eisenbahners hervorgeht, der ein Paradigma der Selbstentfremdung durch die Maschine ist[19]: « Nun steht meine Maschine still und kalt, / Kein Wasser mehr im Kessel wallt, / Meine Ventile sind alle geweitet, / Von meinen Flanschen keine mehr gleitet, / Obschon einst so stark, mein Ventilverschluss / versagt mir den Dienst im geschäftigen Muss. / Nie mehr spür ich den treibenden Wind, / Dampf und Rauch im Tode abgekühlt sind, / Vorbei die Lebens-Bahn, vorbei jeder Halt, / Der Tod hält mich endlich an mit Gewalt ».

tiges de piston, ses jambes. Ces dernières sont mues par la vapeur: plus il arrive de vapeur sur la partie supérieure (l'articulation de la hanche dirais-je), plus les roues tournent rapidement... La bride et les rênes de ce bizarre animal consistent en un petite manette d'acier à l'aide de laquelle on envoie plus ou moins de vapeur sur les tiges de piston, de telle sorte qu'un enfant pourrait le conduire... ».

Mais « ce petit animal renâclant, que l'on avait plutôt envie de caresser » se muait aussi, dans l'esprit de certains voyageurs pleins d'imagination, en une bête féroce ou en quelque chose d'encore pire[16] poussant de furieux cris entre Liverpool et Manchester:

« Pendant la montée, les cris deviennent de plus en plus pénibles jusqu'à ce qu'au terme de son terrible effort, l'automate atteigne le sommet comme un animal hors d'haleine... Au fur et à mesure que les mouvements de la puissante machine deviennent plus lents, sa respiration devient plus difficile, son grondement plus profond jusqu'à ce que l'animal, apparemment épuisé, rugisse comme un tigre qui, dans un combat avec un buffle, viendrait à être vaincu »[17].

Toutes les locomotives anglaises étaient personnalisées et portaient un nom. La première génération avait reçu des noms tirés de la mythologie antique: Eole, Apollon, Bacchus, Neptune, Vulcain; la seconde avait des noms de constellations; la troisième de héros romantiques tirés des oeuvres de Walter Scott. Ce n'est qu'à partir de 1850 que l'on eut recours à des dénominations moins poétiques[18]. La locomotive que l'on croyait animée d'une vie propre, que l'on voyait comme une monture ou comme un centaure, quand on n'en faisait pas un substitut d'objet de passion amoureuse, apparaît encore dans le roman de Zola *La bête humaine* (1890), et surtout dans le film qu'en a tiré Jean Renoir en 1938 et dans le film de Buster Keaton *Le mécano de la Générale* (1927). Dans son oeuvre cinématographique, Alfred Hitchcock utilise fréquemment l'image du train entrant dans un tunnel comme métaphore sexuelle.

Partout où des tendances conservatrices s'élevaient contre le progrès[19], les locomotives apparaissaient comme des ennemis contre lesquels il fallait engager un duel, comme dans le conte d'Erckmann-Chatrian, *Maître Daniel Rock* (1851) et dans *The Iron Horse* de R.M. Ballantine (1871). Comme un vampire, la locomotive dévore son personnel ainsi qu'en témoigne cette épitaphe d'un employé de chemin de fer américain, mort accidentellement, qu'il composa lui-même et qui représente le paradigme de l'aliénation de l'homme par la machine[20]:

« Voici ma machine froide et silencieuse; / Mes soupapes sont grandes ouvertes; / Mes brides ne coulissent plus; / Plus d'obturateur, jadis si puissant, / Tout m'abandonne dans le service. /
Plus jamais je ne sentirai le vent me pousser; /
Vapeur et fumée se sont refroidies dans la mort, /
Finis les rails, finies les haltes, /
La mort a fini par m'attraper et me tient de toutes ses forces ».

Tout comme les animaux, on classa les machines à vapeur en « bonnes » et « mauvaises ». Des locomotives prises de folie jetaient leur cavalier à terre, à demi-mort, comme Mazeppa. Leur force débridée pouvait provoquer comme les forces de la nature, de grandes catastrophes. On les vit ensuite pareilles aux démons; dans ses illustrations de Milton, John Martin représente l'enfer comme une mine de fer et William Howitt voyait les cheminées d'usines comme des esprits vomissant des flammes et de la fumée[21]. Les adversaires du machinisme voyaient dans le Satan de Milton le symbole de l'âge nouveau et de la technique. Dans la lutte pour se rendre maître du ciel, il s'était montré plein d'intelligence et d'esprit d'invention, mais il incarnait aussi l'auto-distruction de l'homme et sa chute:

« O Satan, my youngest born, art thou not Prince of the Starry Hosts / And of the Wheels of Heaven, to turn the Mills day and night? / Get to thy Labours at the Mills and leave me to my wrath / Thy work is Eternal Death with Mills and Ovens and Cauldrons ».

William Blake, *Milton* (1804-1808)

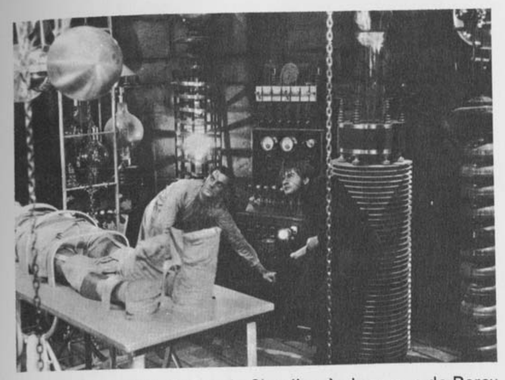
Ähnlich den grossen Tieren, unterlegte man auch der Dampfmaschine die Dialektik gutmütig-bösartig. Tollwütig gewordene Lokomotiven schleiften ihren Reiter, wie Mazeppa, halb zu Tode. Ihre entfesselten Kräfte konnten ähnlich den Naturgewalten zu Katastrophen führen. Man setzte sie dann dem Dämon gleich, so wie John Martin in seinen Milton-Illustrationen den Höllengrund nach dem Vorbild eines Eisenbergwerks stach oder William Howitt Fabrikschornsteine als stöhnende, Rauch und Feuer ausspeiende Geister erlebte[20]. Kritiker des Maschinismus sahen in Miltons Satan das Symbol des technischen Zeitalters. Im Kampf um den Himmel hatte er Intelligenz und Erfindungsgeist bewiesen. Zugleich war er aber auch die Verkörperung menschlicher Selbstzerstörung und des Falls: « O Satan, my youngest born, art thou not Prince of the Starry Hosts / And of the Wheels of Heaven, to turn the Mills day and night? / Get to thy Labours at the Mills and leave me to my wrath / Thy work is Eternal Death with Mills and Ovens and Cauldrons » (William Blake, *Milton*, 1804-08).

Illustration pour / für *Maitre Daniel Rock*, par / von Erckmann-Chatrian, 1861.

Mit ihrem *Frankenstein* gab Mary Shelley schon 1816 der Furcht Ausdruck, die vom Menschen als neuem Prometheus gemachte Maschine werde sich schliesslich gegen ihn wenden und ihn vernichten[21]. Der Karikaturist George Cruikshank hat dies Schreckensbild visualisiert. Zunächst verteilt sein Eisenbahndämon Seifenblasen wie Guttaten; dann zerreisst eine Explosion des Kessels alles in Stücke. Seit dem mittleren 19. Jahrhundert wurden die Weltausstellungen zur Schaubühne der Maschine. Von vielen gesehen und durch die Massenmedien verbreitet, wird sie zum Helden der technischen Ära, während ihr Personal zum Riesenspielzeug degradiert ist: Fritz Langs *Metropolis* kündigt sich an. Die Maschine tritt, der opernhaften Selbstdarstellung der Epoche gemäss, in Pose auf. Der Katalog der Crystal Palace Exhibition von 1851 in London reproduziert erst eine Maschine (S. 312), die zudem ihrer « gelungenen » stilistischen Einkleidung wegen gewählt wurde[22]. Doch rasch fällt die Vermummung. Darunter werden riesige Dienstgeister sichtbar, die auf den folgenden Veranstaltungen rasch in den Vordergrund rücken und bald zu Herren avancieren. Schon die Pariser Weltausstellung von 1855 gilt als « Louvre industriel ». Ihr wird ein 1,2 km langer Maschinentrakt angeschlossen, der von nun an fester Bestandteil ist und 1889, im Jahr des Eiffelturms, zum Bau der berühmten Galerie des Machines durch Dutert und Contamin führt, einer 420 m langen Glashalle, deren Breite von 115 m stützenlos mit Stahlbindern überspannt wurde.

In diesen Galerien war alles in Bewegung. Man sah Fahrstühle auf- und niederschweben und hörte die Dampfaggregate stampfen. Die Maschinen besassen mehr Vitalität als die Menschen. Alles ist ins Heroische, Atemraubende gesteigert. Reproduktionen bereiten das Erlebnis der Weltausstellungen für die Massen auf; hier liebt man das sprechende, dicht ans Auge gerückte, « lebende » Bild. Der Holzstich begünstigt diesen Animismus durch hochgezüchtete Melodramatik. Er zeigt die Maschine als autonomes Lebewesen. Zunächst noch anheimelnd, wenn 1851 der Vakuum-Kocher für eine Zuckerfabrik von C. Heckmann in Berlin als gemütlicher Schmerbauch auf Beinen mit langem Halsstück auftritt. Gefährlicher wirken die Näh- und Werkzeugmaschinen, die das Anthropomorphe auch im « Denken » betonen. Sie bilden einen regelrechten « Kopf », worin die Steuermechanismen untergebracht sind[23]. Während Dampfmaschinen, die in der Landwirtschaft eingesetzt werden, grosse Stalltiere nachäffen, wirken Fräsen und Spinnmaschinen « stymphalisch » und haben klauenartige Glieder aus Eisen[24]. Und die Hobelmaschine ist für Marx « ein eiserner Zimmermann, der mit denselben Werkzeugen in Eisen arbeitet, womit der Zimmermann in Holz »[25].

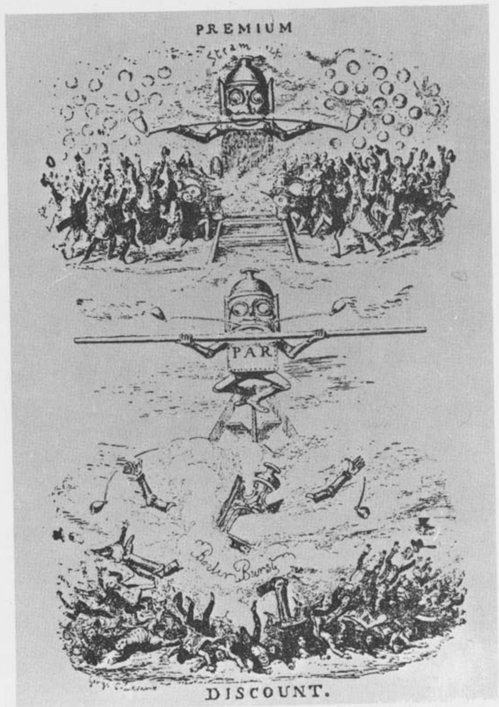
Mit der Grossindustrie tritt eine neue Generation von Riesen auf den Plan. 1876 in Philadelphia versorgt die Corliss'sche Dampfmaschine eine ganze Halle mit Energie: « Wie das Spielzeug eines Titanengeschlechts ruht der Koloss auf der braunen Platte und während seine Riesenarme durch die Luft fahren und das gewaltige Rad fast geräuschlos an uns vorübersaust, verspürt man dicht am Rand der Unterlage kaum ein Leben »[26]. Ensprechend wird das Doppelwesen auf Holzstichen den Mem-



Frankenstein, 1931, Scène du film d'après le roman de Percy B. Shelley / Szene aus dem Film, der nach dem Roman von Mary Shelley (1816) gedreht wurde.

Dans son *Frankenstein* de 1816, Mary Shelley exprimait déjà la crainte de voir la machine créée par l'homme, dans son rôle de Prométhée des temps nouveaux, se retourner contre lui et l'anéantir[22]. Le caricaturiste George Cruikshank illustra cette idée par un dessin qui montre d'abord une locomotive-démon distribuant de bulles de savon comme des bienfaits, puis une explosion de la chaudière qui détruit tout autour d'elle. A partir du milieu du dix-neuvième siècle, la machine devint le thème principal des expositions universelles. Admirées par de nombreux visiteurs, reproduites par les mass-media, elles devinrent les véritables héros de l'ère technique tandis que ceux qui les commandaient n'étaient plus que des jouets géants: la *Metropolis* de Fritz Lang s'annonçait déjà. Conformément au goût théâtral de l'époque, on représentait la machine en train de poser. Le catalogue de la Crystal Palace Exhibition de 1851 à Londres ne donne qu'une seule reproduction de machine (p. 312) et celle-ci fut choisie pour la « réussite » de sa présentation extérieure[23]. Mais le masque tombe vite. On aperçoit déjà les gigantesques esprits domestiques qui dès les manifestations suivantes passent au premier plan et deviennent vite les seigneurs du spectacle. L'exposition universelle de Paris en 1855 passe déjà pour un « Louvre industriel ». On lui ajoute une aile de 1,2 km de long qui, à partir de ce moment là, sera inamovible et conduira en 1889, l'année de la Tour Eiffel, à la construction par Dutert et Contamin de la célèbre Galerie des Machines, une salle de verre de 420m de long sur 115m de large soutenue uniquement par des arcs d'acier.

Dans cette galerie, tout était en mouvement. On voyait des ascenseurs monter et descendre inlassablement, on entendait le bruit des pistons des machines à vapeur. Les machines montraient plus de vitalité que les hommes! Tout était poussé au grandiose et à l'extraordinaire. Des reproduction préparent les masses à vivre l'événement: on aime l'image, l'image qui parle, qui « saute aux yeux, l'image vivante! Par son caractère expressionniste, la gravure sur bois vient encore souligner cet animisme. Elle permet de donner de la machine la vision d'un être vivant, autonome. En un premier temps, c'est sous une forme familière, lorsque par exemple en 1851 l'évaporateur sous vide pour une fabrique de sucre de C. Heckmann à Berlin est montré à comme une espèce de gros ven-

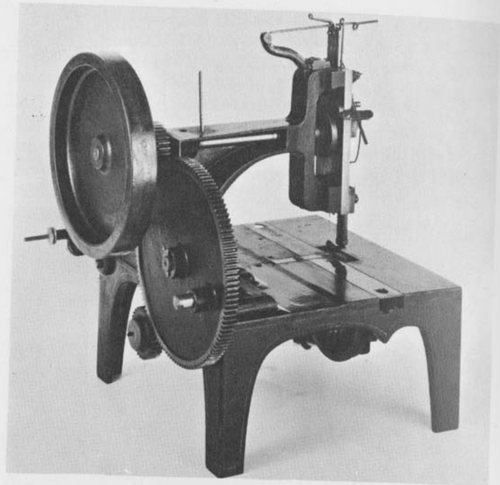


George Cruikshank, *Premium Discount.*

tre avec des jambes et un long cou. Les machines à coudre et les machines-outils ne sont pas aussi rassurantes parce qu'elles imitent l'homme jusque dans sa « pensée ». Elles constituent des espèces de « têtes » parfaites qui abritent des mécanismes de commande[24]. Tandis que les machines à vapeur qui servent dans l'agriculture ont des formes imitant de gros animaux de ferme, les fraiseuses et les machines à filer ont des bras de fer et des mains pareilles à des serres de rapaces. Pour Marx, la machine à raboter « est un charpentier mécanique qui travaille le Fer avec les outils dont se sert le charpentier pour travailler le bois »[25].

Avec la grande industrie, une nouvelle génération de géants apparait. En 1876 à Philadelphie, la machine à vapeur de Corliss fournit de l'énergie à tout un atelier: « Pareil au jouet d'un titan, le colosse repose sur la plate-forme brune et tandis que ses bras géants s'agitent dans l'espace et que la puissante roue tourne devant nous presque sans bruit, tout près du bord du support, on ne sent pratiquement rien »[26]. C'est ainsi que la représentation de cet être double sur les gravures sur bois évoque les gigantesques statues de Memnon. A partir de 1840 environ, on voit aussi des marteaux-pilons, solidement campés sur leurs énormes pattes, dont les pilons retentissent comme des coups de tonnerre. Ils sont contemporains des géants Fafner et Fasolt qui, dans l'opéra de Wagner *L'Or du Rhin* (1854) ont construit pour les dieux le château de Walhalla et dont l'entrée en scène est accompagnée à l'orchestre par des coups de marteau. Sur les reproductions, on montre volontiers les « machines cyclopéennes » (Marx) dans un demi-jour, pour accentuer encore leur aspect menaçant. Par leur position érigée, elles inspirent un peu le même culte que les monuments!

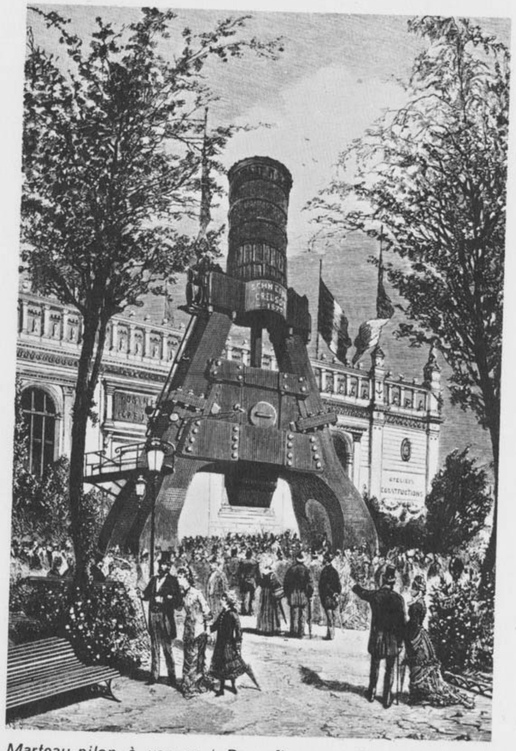
Bien évidemment, la machine est « servie » par des hommes; mais dans le cirque de l'industrie, ces dompteurs associés aux machines n'ont qu'un rôle subalterne, celui de les alimenter. L'homme n'est plus « qu'un simple accessoire de la machine » écrit Marx dans le *Manifeste du Parti Com-*



Machine à coudre Singer / *Singer-Nähmaschine*, Fer / Eisen, USA, ca. 1855 (Deutsches Museum, München).

nonskolossen in Theben angenähert. Seit ca. 1840 lassen auch Dampfhämmer, breitbeinig dastehend, ihre Rammen gleich Donnerschlägen niedersausen. Sie sind zeitgleich mit den Riesen Fafner und Fasolt in Richard Wagners Oper *Das Rheingold* (1854), die den Göttern Walhall erbaut haben. Ihr Auftreten wird im Orchester von dumpfen Hammerschlägen begleitet. Auf den Reproduktionen sind die « zyklopischen Maschinen » (Marx) gern in Untersicht gezeigt, um ihre dräuende Präsenz zu steigern. Ein Gutteil des Denkmalkult verlagert sich in ihre aufgereckte Darstellung.

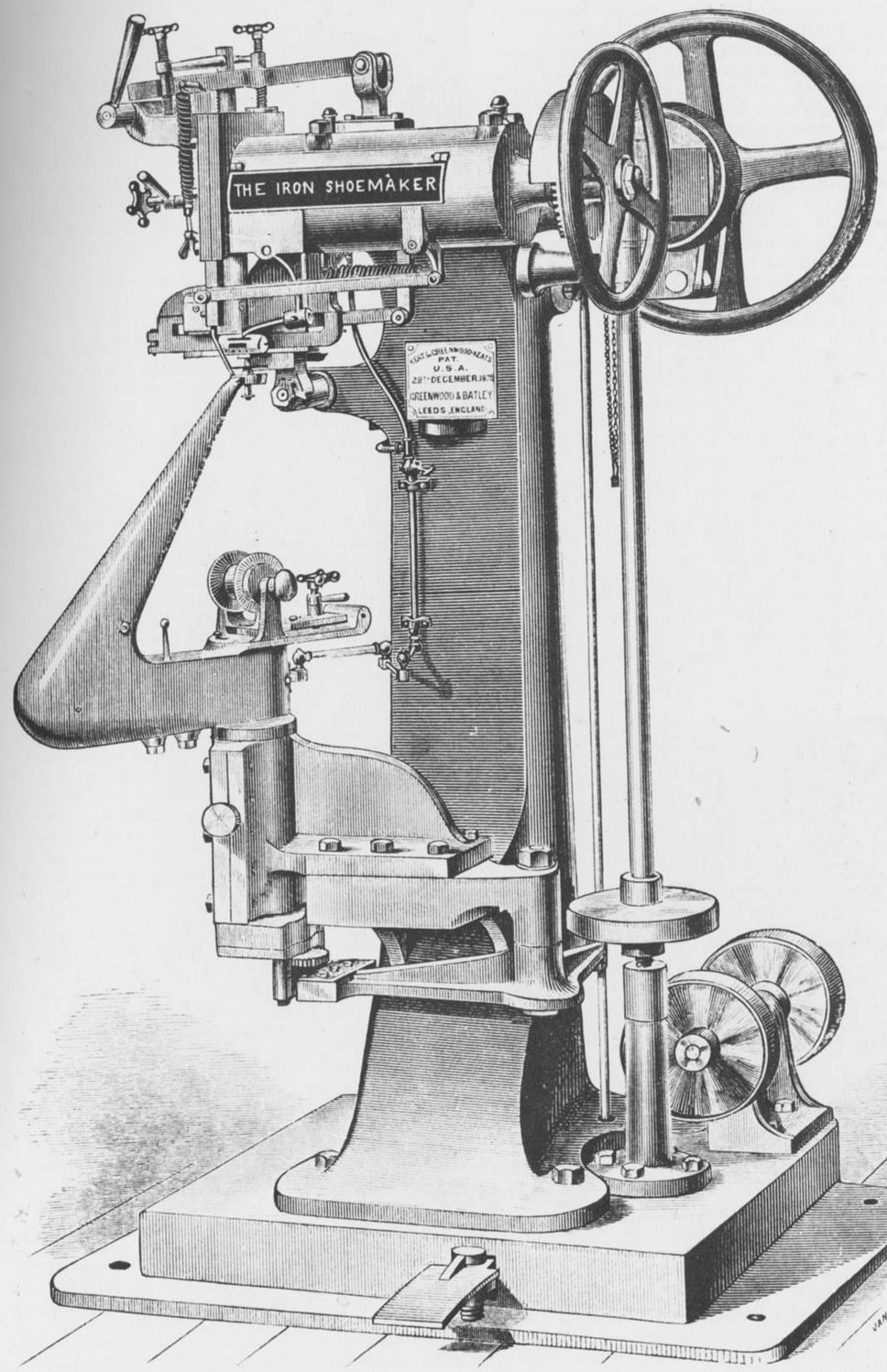
Ganz selbstverständlich wird die Maschine vom Menschen « bedient ». Im Industriezirkus kommt dem beigegebenen Dompteur lediglich untergeordnete, fütternde Funktion zu. « Er wird ein blosses Zubehör der Maschine », schreibt Marx im *Manifest der Kommunistischen Partei* (1848). In *Erewhon*[27]



Marteau-pilon à vapeur / *Dampfhammer*, Exposition Universelle / Weltausstellung, Paris, 1878, Le Creusot.

Gulliver als Koloß. 93×79

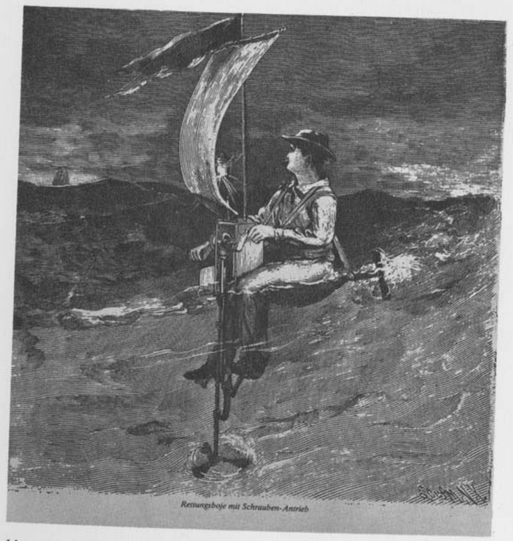
J.J. Grandville, Illustration pour / für Jonathan Swift, *Les Voyages de Gulliver* / *Gullivers Reisen*.



Machine à coudre les chaussures / *Schuh-Nähmaschine*, Leeds GB, 1876.

muniste de 1848. Dans *Erewhon*[27] (1872), l'utopie négatrice de Samuel Butler tirée du sarcasme de Swift, cette idée conduit en définitive à la destruction de toutes les machines. Car la machine accèdera vite à la conscience et elle fera tomber les hommes au rang de parasites[28]: « Même l'âme humaine est fabriquée mécaniquement. Tout ce que l'homme pense et ressent est fonction de l'influence que les machines ont eue sur lui; leur existence est aussi vitale pour lui que la sienne pour elles... Combien d'hommes vivent dès aujourd'hui dans la dépendance totale de la machine? Combien passent toute leur vie, du berceau à la tombe, à la veiller jour et nuit? N'est-il pas évident que les machines gagnent du terrain sur nous, si l'on pense au nombre croissant de ceux d'entre nous qui les servent et de ceux qui vouent leur âme au progrès du royaume de la mécanique? La machine à vapeur doit être alimentée, elle assimile ses aliments par une combustion, comme l'homme. Elle entretient la combustion, comme lui. Elle a un pouls et un système circulatoire, comme lui. Certes, le corps humain est encore le plus adroit des deux, mais c'est aussi le plus vieux. Que l'on donne seulement à la machine à vapeur la moitié du temps dont a disposé l'homme: que ne deviendra-t-elle pas sous peu, si notre aveuglement actuel se perpétue?... Dans certaines limites, les machines peuvent elles-mêmes produire des machines de toutes sortes. Peu à peu, nous serons supplantés par nos propres créations... Elles nous mettront sous une férule d'airain mais elles ne nous élimineront pas... Elles utiliseront nos services non seulement pour produire et élever leurs rejetons, mais aussi pour les soigner et beaucoup d'hommes maudiront le sort de ne pas les avoir fait naître machines à vapeur ».

C'est dans ses inventions que l'idéal de l'ère de la machine se matérialise le mieux[29]. Au-delà des possibilités de réalisations pratiques, l'homme et la machine ont en ce domaine des rapports assez ambigus. L'éternel désir d'être moitié poisson — moitié oiseau, se réalise sur la base de la roue à pédale! En actionnant la pédale, on peut se doucher diriger un canot de sauvetage sur l'océan, plonger,



L'engin de sauvetage idéal / Das Doppelschrauben-Seenotvelociped, Inv. François Barathon, Paris, 1895.

nager sous l'eau comme un sous-marin et même voler. Le masculin et la mécanique se réunissent en une entité autarcique sous la forme de la bicyclette. Leurs rapports empreints d'érotisme rendent superflus d'autres contacts. Les revues de vulgarisation scientifique telles que *La Nature*, *Scienti-*

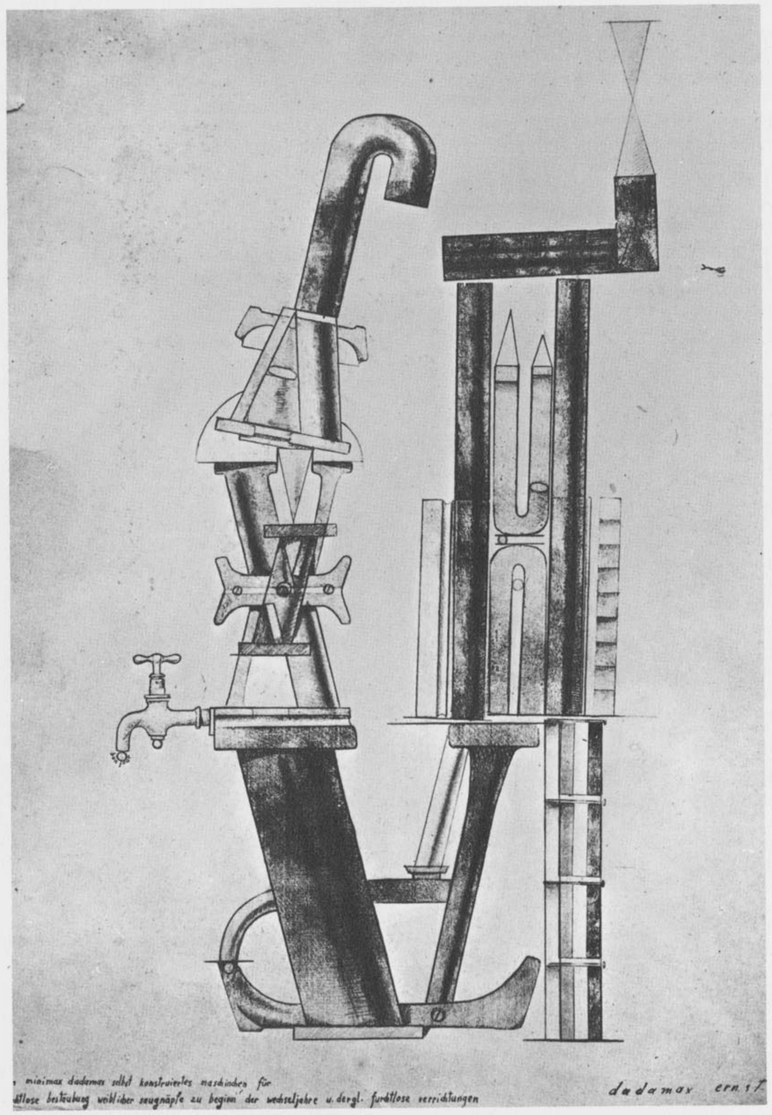
Douche vélocipédique / Radfahrdusche, GB, 1897.

(1872), der negativen, aus Swiftschem Sarkasmus hervorgegangenen Utopie von Samuel Butler, führt diese Einsicht schliesslich zur Zerstörung aller Maschinen. Die Maschine wird rasch zu Bewusstsein gelangen und den Menschen zum Parasiten degradieren[28]: « Sogar die Seele des Menschen ist maschinengemacht. Er denkt und fühlt gemäss der Einwirkung, die Maschinen auf ihn gehabt haben; ihre Existenz ist ebensosehr Lebensbedingung für ihn wie die seine für sie ... Wie viele Menschen leben heute schon in völliger Abhängigkeit von der Maschine? Wie viele verbringen ihr ganzes Leben von der Wiege bis zum Grabe damit, sie Tag und Nacht zu warten? Ist es nicht klar, dass sie uns gegenüber an Terrain gewinnen, wenn wir an die wachsende Zahl derer denken, die ihnen als Sklaven dienen, und jener, die ihre Seele dem Fortschritt des Königreichs der Mechanik weihen? Die Dampfmaschine muss mit Nahrung versorgt werden und diese durch Feuer verzehren wie der Mensch. Sie unterstützt die Verbrennung, wie der Mensch. Sie hat einen Puls und einen Blutkreislauf wie der Mensch. Gewiss, noch ist der menschliche Leib der gewandtere von beiden, aber er ist auch älter. Gebt der Dampfmaschine nur die Hälfte der Zeit, die der Mensch hatte: was wird sie nicht binnen kurzem, wenn unsere derzeitige Verblendung anhält, erreichen? ... Maschinen können in gewissen Grenzen Maschinen jeder Art hervorbringen. Allmählich werden wir durch unsere eigenen Geschöpfe verdrängt ... Sie werden uns mit eiserner Rute regieren, aber uns nicht auffressen ... Sie werden unsere Dienste nicht nur zur Erzeugung und Erziehung ihrer Jungen benötigen, sondern auch als Personal zu deren Pflege » — und viele Menschen werden ihr Geschick verfluchen, nicht als Dampfmaschine geboren zu sein.
Am deutlichsten materialisiert sich das Wunschdenken der Maschinenzeit in ihren Erfindungen[29]. Jenseits der praktischen Durchführbarkeit gehen Mann und Maschine hier zwittrige Verbindungen ein. Das alte Verlangen, zur Hälfte Fisch oder Vogel zu sein, realisiert sich auf der Basis des Tretrads. Durch Betätigung der Pedale kann man duschen, eine Rettungsboje durch den Ozean steuern, tauchen, unter Wasser schwimmen wie ein U-Boot, sogar fliegen. Das Maskuline und die Mechanik bilden eine autarke Einheit durch das Fahrrad. Ihre erotisch erfüllte Beziehung zueinander erübrigt weitere Kontakte. Die populärwissenschaftlichen Zeitschriften *La Nature*, *Scientific American*, *Le Magasin pittoresque* sind mit solchen Junggesellenträumen angefüllt. Zur Hoch-Zeit der bürgerlichen Familie manifestiert sich die Selbstgenügsamkeit der Erfinder, wie wir sie naiv bei den Forschungs-

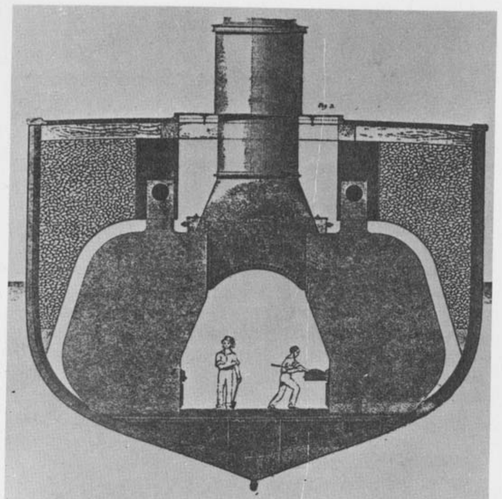
fic american ou *Le Magasin pittoresque* sont encombrés de tels rêves de célibataires. A l'apogée du règne de la famille bourgeoise se manifeste l'autosuffisance de l'inventeur telle que nous l'avons vue dépeinte assez naïvement dans les romans d'aventure de Jules Verne et humoristiquement dans les films de Georges Méliès.
Dada-Max Ernst parodie en 1919 les machines érotiques dans toute une série d'oeuvres. Les motifs sont imprimés sur le papier ou reproduits par frottage. Titres et légendes parlent d'eux-mêmes: *erectio sine qua non*, « Petites machines pour la fécondation inoffensive des têtons féminins et autres dispositifs également inoffensifs pour le début de la ménopause construits par minimax dadamax en personne », et enfin *La grande roue orthochromatique qui fait l'amour sur mesure*; n'est-ce pas une bonne évocation de l'érotisme des machines? Pour notre vingtième siècle, ce problème est dépassé! Le surréalisme se retire totalement du monde de la technique parce que, dans la lancée de Freud, il pense remplacer la révolution industrielle par la quête anthropologique de la vie intérieure.

reisenden Jules Vernes und humorvoll in den Filmen von Georges Méliès verkörpert finden.

Dada- Max Ernst parodiert 1919 die erotischen Maschinen in einer Reihe von Arbeiten. Druckstöcke werden auf das Blatt gepresst oder mit Bleistift durchgerieben. Titel und Texte sprechen für sich: *erectio sine qua non*, « Von minimax dadamax selbst konstruiertes maschinchen für furchtlose bestäubung weiblicher saugnäpfe zu beginn der wechseljahre und dergleichen furchtlose verrichtungen », endlich *la grande roue orthochromatique qui fait l'amour sur mesure*, auch formal eine gültige Darstellung der Maschinenerotik und ihrer Aufhebung durch Ironie. Für das 20. Jahrhundert ist dies Problem antiquiert. Der Surrealismus wird sich vollends aus der technischen Welt zurückziehen, weil er im Fahrwasser Freuds die industrielle Revolution durch die anthropologische Erforschung des Innenlebens ersetzen will.



Max Ernst, *von minimax dadamax selbst konstruiertes maschinchen... / petites machines pour la fécondation inoffensive...*, 1920.

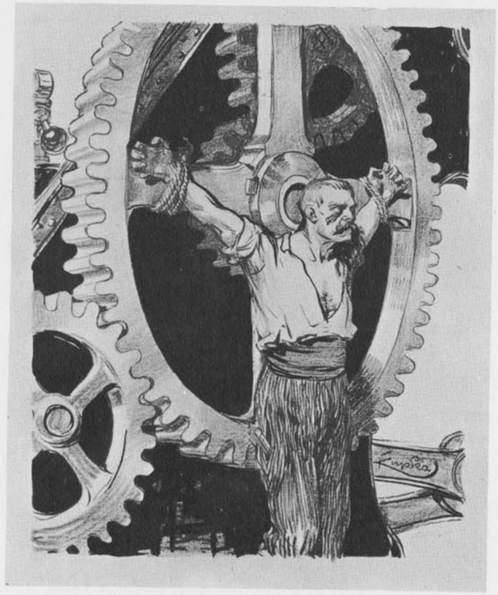


POEM

by CHARLES MADGE

1. Oeuvres de William Blake — Traduction de P. Leyris. Tome I; Aubier-Flammarion.
2. Dieu passait pour le premier grand mécanicien et l'univers pour une mécanique parfaite dont aurait été issu l'art de la mécanique. Il suffit pour s'en convaincre de lire la conversation entre une ingénieur et un « Mechanicus » dans le traité d'Andreas Jungnickel paru en 1661 sous le titre *Schlüssen zur Mechanica. Das ist: Gründliche Beschreibung der Vier Haupt Instrumente der Machination* (Clés pour la mécanique, ou description des quatre instruments fondamentaux de l'art de la mécanique): Ing.: Je voudrais surtout m'instruire sur l'origine de l'art de la mécanique et sur ses premiers inventeurs.
Mech.: Sur ce point, je répondrai qu'il est issu, comme tous les autres arts, de l'auteur de la création. Il suffit pour s'en rendre compte de se reporter au livre de Moïse, premier livre, premier chapitre car on y découvre que Dieu a créé la grande machine du ciel et de la terre avant l'homme lui-même et que celui-ci s'est inspiré ensuite de ces inventions, c'est ce qui nous est dit dans le premier chapitre du dixième livre de Vitruve qui écrit: de telles armes et de tels appareils descendent originellement de toute l'organisation de la sphère céleste que les savants nomment une prodigieuse machine... ».
3. Dans son ouvrage *Die Seele im technischen Zeitalter* (L'âme au temps de la technique), Reinbek 1964, Arnold Gehlen tente une interprétation anthropologique du problème:
« Préoccupé par le mystère de son destin et de son propre être, l'homme en est remis à chercher son propre sens à travers un non-moi... Mais de par sa nature même l'homme *est* essentiellement automatisme... Il est donc fasciné par « l'écho » que lui renvoient les phénomènes analogues du monde extérieur... Et si, encore aujourd'hui, nous parlons de la « marche » des étoiles comme de la « marche » d'une machine, ce n'est pas un rapprochement superficiel mais le reflet objectivé de la conception qu'a l'homme de certaines caractéristiques de son propre être — car il interprête le monde d'après sa propre image et vice versa... L'explication du développement de la technique par une volonté de puissance propre à l'homme, si répandue et si justifiée qu'elle soit, est insuffisante. L'homme cherche, avec la même énergie aveugle qui fait progresser son esprit, à s'objectiver lui-même: il trouve dans le monde extérieur des modèles et des images de lui-même, de son propre

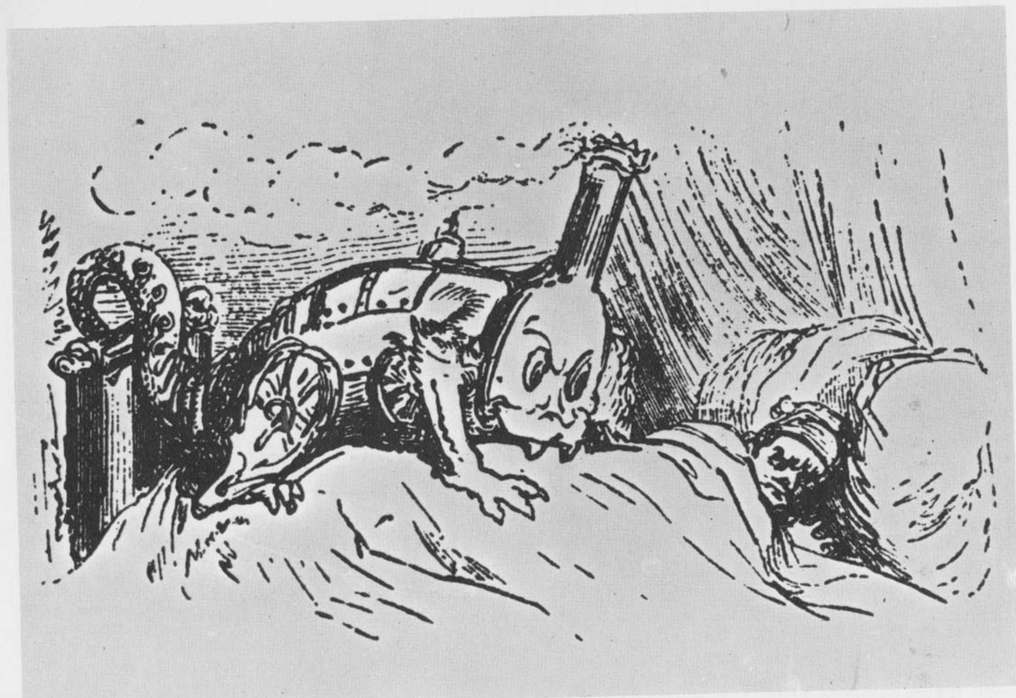
1. Gott galt als der erste Maschinist, das Universum als perfekt laufende Mechanik, von der sich die Maschinenkunst herleitet. Nachzulesen im Lehrgespräch, das ein Ingenieur und ein Mechanicus in dem 1661 erschienenen Traktat von Andreas Jungnickel mit dem Titel *Schlüssel zur Mechanica / Das ist: Gründliche Beschreibung der Vier Haupt Instrumente der Machination* führen: « Ing: Ich möchte vor allen Dingen gerne Nachricht haben / von dem Ursprung der Kunst der Machination, und wer ihre Erfinder und Anheber gewesen wären? Mech: Was dieses anlanget / so rühret beydes / gleich wie alle andre Künste / von dem Schöpffer der Creaturen her. Diss zu beweisen / so lese man dess ersten Buchs Mose / erstes Capitel / so wird man befinden / dass er die grosse Machinam Himmels und der Erden / ehe geschaffen hat / als den Menschen / und dass die Menschen erst hernach / die Erfindungen aus derselbigen genommen / dieses wird bewiesen aus dem ersten Capitel dess zehenden Buchs Vitruvii, der also sagt: Solche künstliche Rüstzeuge / und Machinatio, haben ihren ersten Ursprung hergenommen / von der gantzen Rüstung der himmelischen Sphaera, so von den Gelehrten eine herrliche Machina genennet wird... ».
2. In seinem Buch *Die Seele im technischen Zeitalter*, Reinbek 1964, dreht Arnold Gehlen die Problemstellung um und versucht eine anthropologische Interpretation: « Bedrängt von der Rätselhaftigkeit seines Daseins und seines eigenen Wesens ist der Mensch schlechthin darauf angewiesen, seine Selbstdeutung über ein Nicht-Ich heranzuholen ... Nun *ist* aber der Mensch in der Tat in ganz zentralen Bereichen seiner Natur Automatismus ... So faszinieren ihn die analogen Vorgänge der Aussenwelt kraft einer 'Resonanz' ... und wenn wir heute noch vom 'Gang' der Gestirne, vom 'Gang' der Maschine reden, so sind das keine oberflächlichen Vergleiche, sondern aus der Resonanz heraus objektivierte Selbstauffassungen bestimmter Wesenszüge des Menschen — der die Welt nach seinem Bilde interpretiert und umgekehrt sich nach Weltbildern ... Die Erklärung der Technik aus einem wesenseigenen Machtstreben des Menschen, so populär und auch richtig sie ist, reicht doch nicht aus. Mit derselben blinden, seinen Geist vorwärtstreibenden Energie sucht der Mensch sich selbst zu objektivieren: er findet in der Aussenwelt die Modelle und Bilder seines eigenen, rätselhaften Wesens, und mit derselben Fähigkeit der 'Selbstverfremdung' schlägt er sein eigenes Handeln der Aussenwelt zu, lässt es von ihr übernehmen und weitertragen » (16 f., 23).



Frank Kupka, *Civilisation*, ca. 1901.

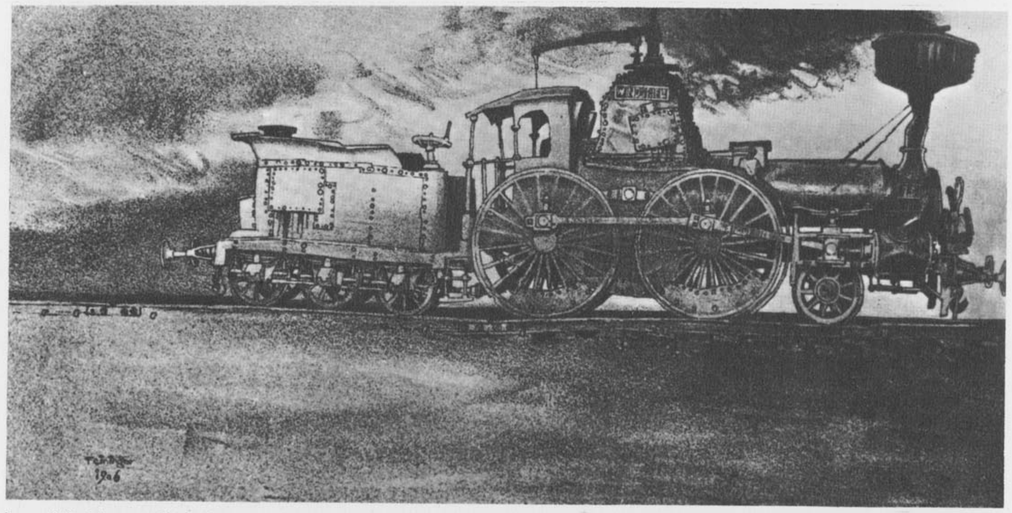
être énigmatique et avec la même faculté de « détachement de lui-même », il situe sa propre action dans le monde extérieur, la lui confie et la lui abandonne ».
4. Eduard von Hartmann, *Philosophie des Unbewussten* (Philosophie de l'inconscient), Berlin 1969, p. 63.
5. Cité d'après Dolf Sternberger: *Panorama oder Ansichten vom* 19. *Jahrhundert*, Hambourg 1955, p. 44.
6. « Observons un homme qui creuse avec une pelle; son avant-bras est prolongé artificiellement et sa main n'est plus qu'un pas de vis. La poignée de la pelle est comme le coude, le manche forme un os supplémentaire et la plaque métallique rectangulaire à son extrémité est une nouvelle main qui permet à l'homme de retourner la terre d'une façon dont il était incapable avec sa main nue » — Samuel Butler: *Erewhon* (1872) Chap. 25, *The Book of the Machines*.
7. Correspondance complète de Vincent van Gogh, Lettre R 44, Paris 1960, Gallimard-Grasset, p. 337.
8. Le tableau de Max Liebermann, *Die Weber* (Les Tisserands) 1890, Francfort Städelsches Kunstinstitut. précédé en 1883 d'une eau-forte, montre une situation similaire.
9. Friedrich Engels, *La situation de la classe laborieuse en Angleterre*, Ed. Sociales - Traduction G. Badia.
10. Cf. Marx, *Le Capital*, dans la section « Machinisme et Grande Industrie »; « Le système de machines-outils automatiques recevant leur mouvement par transmission d'un automate central est la forme la plus développée du machinisme productif. La machine isolée a été remplacée par un monstre mécanique qui, de sa gigantesque membrure, emplit des bâtiments entiers; sa force démoniaque, dissimulée d'abord par le mouvement cadencé et presque solennel de ses énormes membres, éclate dans la danse fiévreuse et vertigineuse de ses innombrables organes d'opération » (Marx, vol I, La Pléïade, p. 926).
11. Cité d'après Raymond Williams, *Gesellschaftstheorie als Begriffsgeschichte* (Münich, 1972).
12. Ibid., p. 52.
13. Cf. la description du mécanicien Emile Lan-

3. Eduard von Hartmann, *Philosophie des Unbewussten*, Berlin 1969, S. 63.
4. Zitiert nach: Dolf Sternberger, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, Hamburg 1955[3], S. 44.
5. « Beobachtet einen Mann, der mit dem Spaten gräbt; sein rechter Vorderarm ist künstlich verlängert und seine Hand ein Gewinde geworden. Der Spatengriff ist wie der Knopf am Ellenbogen, der Stiel ein zusätzlicher Knochen und das rechteckige Eisenblatt ist die neue Form der Hand, die es ihrem Besitzer ermöglicht, die Erde in einer Weise aufzuwühlen, zu der seine ursprüngliche Hand unfähig war ». Samuel Butler: *Erewhon* (1872), Kap. 25, *The Book of the Machines*.
6. *Correspondance complète de Vincent van Gogh*, Paris 1960, Lettre R 44, avril 1884.
7. Max Liebermanns Gemälde *Der Weber* (um 1890, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut), dem 1883 eine Radierung vorausging, zeigt eine ähnliche Situation.
8. Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, dtv-text-bibliothek, München 1973, S. 21/22.
9. Diese Vision geht auf *Das Kapital* von Karl Marx zurück. Im Abschnitt « Maschinerie und grosse Industrie » (I, IV, 13) evoziert er ebenfalls ein « mechanisches Ungeheuer »: « Als gegliedertes System von Arbeitsmaschinen, die ihre Bewegung nur vermittelst der Transmissionsmaschinerie von einem zentralen Automaten empfangen, besitzt der Maschinenbetrieb seine entwickeltste Gestalt. An die Stelle der einzelnen Maschine tritt hier ein mechanisches Ungeheuer, dessen Leib ganze Fabrikgebäude füllt und dessen dämonische Kraft, erst versteckt durch die fast feierlich gemessne Bewegung seiner Riesenglieder, im fieberhaft tollen Wirbeltanz seiner zahllosen eigentlichen Arbeitsorgane ausbricht » (S. 402).
10. Zitiert nach Raymond Williams, *Gesellschaftstheorie als Begriffsgeschichte*, München 1972, S. 102.
11. R. Williams, op. cit., S. 52.
12. Vgl. die Beschreibung des Maschinisten Etienne Lantier in Emile Zolas Bergwerksroman *Germinal* (1885): « Er erklärte sich jetzt alles, selbst das Dampfen der Pumpe, diese laute, lange, unablässige Respiration, die gleichsam der verschleimte Atem des Ungeheuers war ».
13. Lothar Bucher, *Kulturhistorische Skizzen aus*



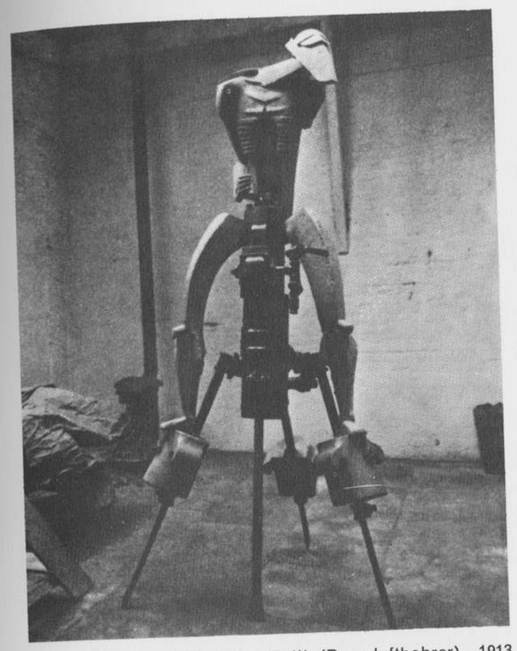
Gustave Doré, Illustration pour / für *Le chemin des écoliers*, Saintine, 1861.

tier dans *Germinal* (Zola). « Il s'expliquait jusqu'à l'échappement de la pompe, cette respiration grosse et longue, soufflant sans relâche, qui était comme l'haleine engorgée du monstre ».
14. Lothar Bucher, *Kulturhistorische Skizzen aus der Industrie-Ausstellung aller Völker*, Londres 1851 (Notations sur l'exposition industrielle internationale) publiées dans le catalogue de l'exposition « Die verborgene Vernuft, funktionale Gestaltung im 19. Jahrhundert », Munich, Die Neue Samlung 1971, pp. 52/53.
15. Marx rappelle que « l'une des premières locomotives essayées avait deux pieds qu'elle levait l'un après l'autre, comme un cheval », Vol. I, La Pléïade, p. 297.
16. Le poète Justinus Kerner en donne une vision mystique dans *Im Eisenbahnhofe:*
« Écoutez le sifflement perçant, sauvage, / L'animal grogne, il se prépare, / Et c'est un train qui se précipite / Hurlant, grondant comme le tonnerre. /
Dans ses entrailles brûle un feu / Qui jette au ciel la fumée noire, / On dirait véritablement l'image / Du monstre de l'apocalypse ».
17. Stuart Legg, *A note on locomotive names*, *London Bulletin* 4-5, juillet 1938, p. 20 ss.
18. Lyonel Feininger, né à New York en 1871, se souvint toute sa vie des trains et des bateaux à vapeur de son enfance. Cette nostalgie s'exprime dans la lithographie *Alte lokomotive* (Berlin 1906) qui montre un vieil animal familier; même les bateaux de Feininger (Voir par ex. *Odin I*) ressemblent un peu à de fidèles compagnons. Reproductions et textes à ce propos dans le catalogue de l'exposition « The machine as seen at the end of the mechanical age » de K.G. Pontus Hulten, New York, The Museum of Modern Art, 1968, pp. 47-50 et 73.
19. Dans *L'Education sentimentale*, Flaubert prête au peintre Pellerin une idée de tableau qui traduit tout son pessimisme sur le progrès: « Cela représenterait la République, ou le Progrès, ou la Civilisation, sous la figure de Jésus-Christ conduisant une locomotive, laquelle traverserait une forêt vierge ».
20. *London Bulletin*, 1938, p. 10.
21. Voir Francis D. Klingender, *Art and the Industrial Revolution*, Chatham 1968, p. 122-27.
22. C'est dans le même esprit que Jacob Epstein conçoit en 1913-1914 sa sculpture *The Rock Drill*. Dans son autobiographie, il écrit avec un peu de recul: « Tout à la joie de l'expérience dans ces jours d'avant-guerre de 1913, je me sentis poussé à faire le *Rock Drill*. Ma passion (qui ne fut qu'un feu de paille) pour les machines alla jusqu'à l'achat d'une foreuse. Je montai sur cette machine une sorte de robot avec une visière qui tenait et protégeait sa progéniture. Telle est la triste forme blindée du présent et de l'avenir. Elle n'a plus rien d'humain, c'est le monstre, le Frankenstein que nous avons fait de nous-mêmes ». A l'origine, Epstein voulait effectivement introduire de l'air comprimé dans sa sculpture pour la mettre en mouvement, mais entre-temps, il perdit tout intérêt pour la machine et se contenta de faire couler la partie supérieure en bronze.
23. Dans son étude « Hochviktorianisches Kunstgewerbe », Pevsner présente des machines de style « classique », « égyptien » et « gothique »! — *Architektur und Design*, Munich 1971, p. 262.
24. Il est très compréhensible que les surréalistes, de Cornell à Dalì, aient interprété la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection dans l'oeuvre de Lautréamont, comme l'accouplement érotique de deux êtres vivants!
25. *Le Capital*, I.XV, (I).
26. Catalogue des expositions universelles au dix-neuvième siècle, Munich, Die Neue Samlung, 1973, p. 95.
27. Erewhon = anagramme de Nowhere. William Morris adopte ce titre en 1890 dans son utopie *News from Nowhere* dont la machine est bannie.
28. Cité d'après S. Butler, *Erewhon or Over the Range*, Jonathan Cape, Londres 1970, pp. 198, 200, 204, 214. *The Book of the Machines*, germe de l'oeuvre, vit le jour dès 1859 par réaction au traité de Darwin sur l'origine des espèces.
29. Exemples dans Léonard de Vries, *Les Folles inventions du XIXe siècle*, Paris, 1972.

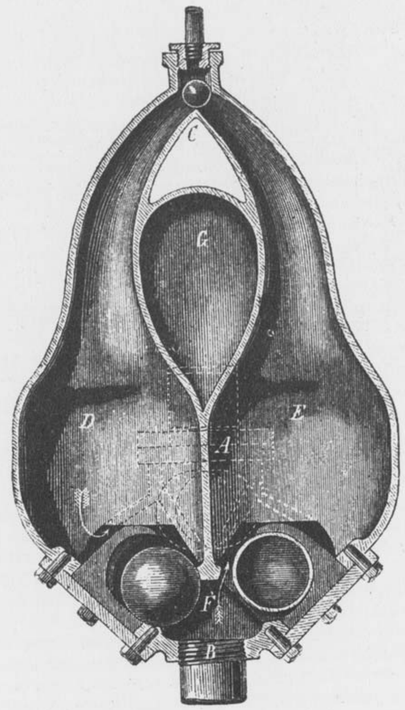


Lyonel Feininger, *Alte Lokomotive (Windspiel) / Vieille locomotive (Levrette)*, Lithographie, 1906.

18. In seinem Roman *L'éducation sentimentale* lässt Flaubert den Maler Pellerin eine Bildidee entwickeln, die seinen Fortschrittspessimismus unterstreicht: « Cela représentait la République, ou le Progrès, ou la Civilisation, sous la figure de Jésus-Christ conduisant une locomotive, laquelle traversait une forêt vierge ».
19. *London Bulletin*, 1938, S. 10.
20. Vgl. Francis D. Klingender, *Art and the industrial Revolution*, Chatham 1968, S. 122-27.
21. Aus dem gleichen Geist konzipierte Jacob Epstein noch 1913/14 seine Plastik *The Rock Drill*. In seiner Autobiographie schrieb er aus dem Abstand: « In den experimentierfreudigen Vorkriegstagen von 1913 sah ich mich getrieben, den *Rock Drill* (Pressluftbohrer) zu machen. Mein (kurzlebiger) Eifer für Maschinen ging bis zum Kauf eines gebrauchten Pressluftbohrers. Auf diesen montierte ich einen maschinenartigen, bedrohlichen Roboter mit Visier, der seine Brut im schützenden Versteck mit sich trägt. Dies ist die gepanzerte, finstere Gestalt von heute und morgen. Nichts Menschliches, nur das schreckliche Frankenstein-Ungeheuer, das wir aus uns gemacht haben ».
Ursprünglich wollte Epstein die Plastik an Druckluft anschliessen und in Bewegung setzen. Dann verlor er das Interesse an Maschinen und liess nur den oberen Teil in Bronze giessen.
Abb. der ganzen Figur und Zitat im Kat. *The machine*, New York 1968, S. 65.
22. Nikolaus Pevsner zählt in seinem Aufsatz « Hochviktorianisches Kunstgewerbe » Maschinen in klassizistischem, ägyptisierendem und gotischem Gewand auf. N. Pevsner, *Architektur und Design*, München 1971, S. 262.
23. Begreiflich, dass die Surrealisten, von Cornell bis Dalì, Lautréamonts zufällige Begegnung eines Regenschirms mit einer Nähmaschine auf einem Seziertisch als erotische Kopulation von Lebewesen aufgefasst haben.
24. Dolf Sternberger hat in seinem *Panorama* (S. 33) nachgewiesen, wie das Adjektiv « eisern » damals zur Charakterisierung takträftiger und unbeirrbarer Männer aufkommt.
25. *Das Kapital*, I, IV, 13, S. 406.
26. Kat. *Weltausstellungen im 19. Jahrhundert*, München, Die Neue Sammlung 1973, S. 95.
27. Erewhon — Umkehrung von Nowhere. William Morris greift den Titel 1890 in seiner Reform-Utopie *News from Nowhere* auf, aus der die Maschine verbannt ist.
28. Zitiert nach S. Butler, *Erewhon or Over the Range*, Jonathan Cape, London 1970, S. 198, 200, 204, 214. Das « Buch von den Maschinen », Keimzelle des Werkes, entstand schon 1859 als Reaktion auf Darwins *Entstehung der Arten*.
29. Beispiele bei Leonard de Vries, *Victorian Inventions*, London 1971.



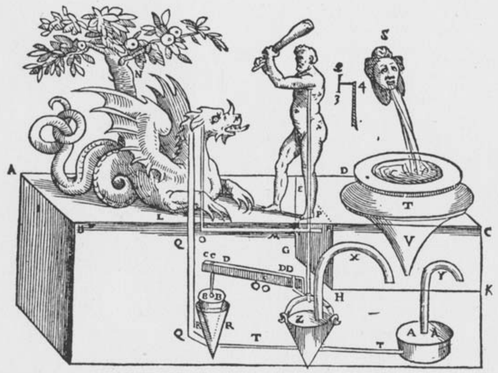
Jacob Epstein, *The Rock Drill* (Pressluftbohrer), 1913 (The Museum of Modern Art, New York).



Henry Hall, *Pulsomètre / Pulsometer*, 1872.

CÉTAIT AVANT L'EXPOSITION (UNIVERSELLE)

La construction de machines, au delà des outils ou des instruments, l'idée modèle de la machine et la théorie des machines, sont des performances classiques, produites, autour du dix-septième siècle, à la suite d'un héritage inextricable et lointain, arabe, hellène, médiéval, renaissant. *Les Mille et une nuits* décrivent des équipages hydrauliques parlants, fiables et sophistiqués, les *Règles* cartésiennes font mention virtuelle de la colombe d'Archytas. C'est la mode des automates, des statues animées aux jardins des Rois, des Tantales de pierre et des boîtes à musique. Huyghens rend possible l'horloge, Leibniz, après Pascal, construit une machine à calculer. Par delà les travaux des mécaniciens grecs, l'âge classique fait théorie des machines simples. Dans tous les cas de figures et de mouvements, même les plus complexes, les appareillages construits sont des extensions ou des combinaisons d'éléments affichés par cette théorie: leviers, poulies ou treuils, cordes et contrepoids. Qu'on y ajoute des ressorts, hélicoïdes, spiralés, des équilibres de liqueurs, voire l'échappement à ancre, cela ne change pas grand chose à l'affaire, les machines simples font à peu près le tour de la question.



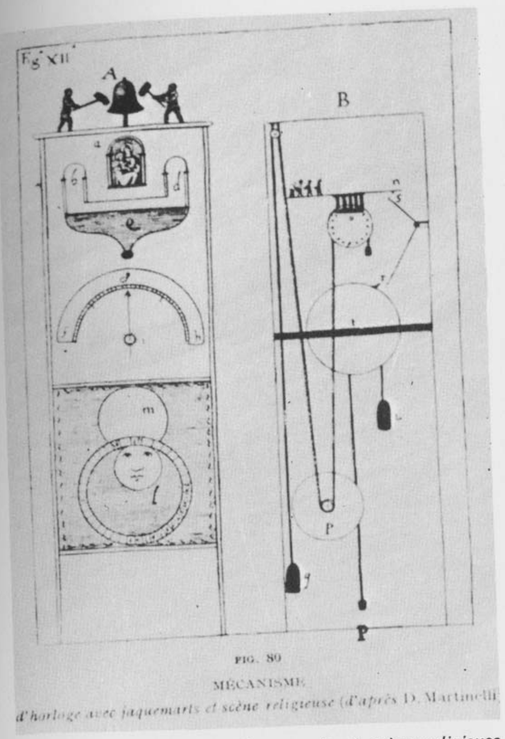
Théorème I d'Héron d'Alexandrie d'après Gio-Battista Aleotti d'Argenta / Theorem (Lehrsatz I) des Heron von Alexandrien nach des Gio-Battista Aleotti Darstellung, 1589.

Toutes variations ou évolutions se distribuent dans un bloc assez bien défini qui se projette sur la mécanique du temps. Théorie qui est adjective de ces artefacts que travailleurs, artisans et, déjà, ingénieurs, savent construire de leurs mains: les machines. L'adjectif et le substantif disent le mouvement. Mais ni la chose, ni le théorème ne le font. Celui-ci le décrit, celle-là le transmet, ni l'un ni l'autre ne le produisent. Et c'est presque une emphase de les nommer machine ou mécanique. Le mouvement leur est, d'une certaine manière, étranger, comme surajouté. La théorie est avant tout une statique et l'objet n'est qu'une statue. Meuble ou immeuble, il fonctionne par ou vers le repos, la stabilité, l'équilibre, l'assiette, c'est un stateur. Dès lors la dynamique n'est qu'une phoronomie, une cinématique, sauf exceptions.
Cela demeure vrai des treuils et des horloges, comme des édifices, des portiques, des temples, comme des automates et des calculatrices, des instruments de musique et des oiseaux parleurs. Ils transmettent le mouvement, le propagent, l'inversent, le dupliquent, l'exposent, le transforment, l'*annulent*. Ils sont chemins du mouvement vers le repos, quelle que soit la complexité de la carte. Réseau toujours décomposable en droit dans les machines

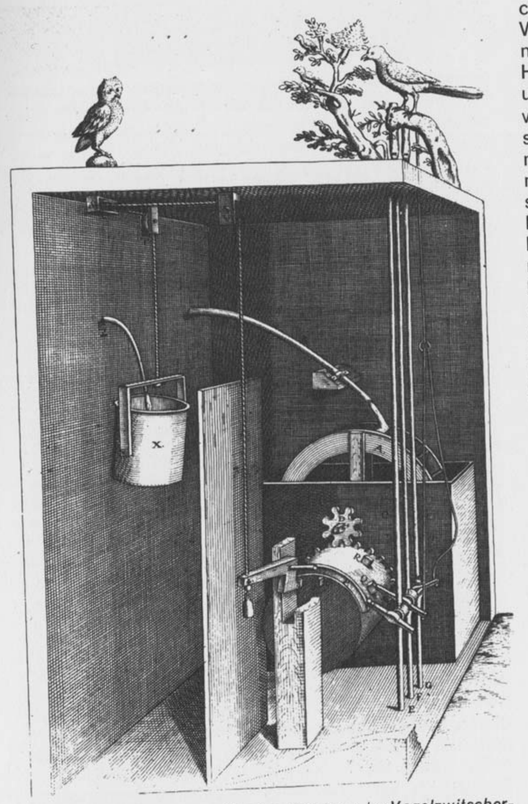
ES WAR VOR DER (WELT-)AUSSTELLUNG

Die Konstruktion von Maschinen, die Grundidee der Maschine und die Theorie der Maschinen sind (wenn wir von den Werkzeugen und Instrumenten absehen) klassische Leistungen, die in Weiterführung eines unentwirrbaren und fernen arabischen, hellenistischen, mittelalterlichen und Renaissance-Erbes ungefähr im 17. Jahrhundert entstanden sind. Die *Geschichten aus 1001 Nacht* beschreiben hydraulische und sprechende, zuverlässige und ausgeklügelte Geräte. Die kartesischen *Regeln* erwähnen schon die Taube des Archytas. Es war die Blütezeit der Automaten, der bewegten Statuen in den königlichen Gärten, der Musikautomaten. Huygens schafft die Voraussetzungen für die Uhr, Leibniz baut — wie vorher Pascal — eine Rechenmaschine. Nach den Arbeiten der griechischen Mechaniker wird im klassischen Zeitalter die Theorie der einfachen Maschinen entwickelt. Alle damals gebauten Apparate — sogar die kompliziertesten Figuren und Bewegungen — sind Erweiterungen oder Kombinationen von Elementen, die in dieser Theorie eine Rolle spielen: Hebel, Rollen oder Wellen, Stränge und Gegengewichte. Auch wenn dann Sprungfedern, Schrauben, Spiralen, hydraulische Gegengewichte und sogar die Ankerhemmung hinzukommen, ändert das nichts an der Tatsache, dass die einfachen Maschinen schon fast alles enthalten.

Alle Variationen oder Evolutionen verteilen sich auf ein ziemlich genau definiertes einheitliches System, das sich auf die Mechanik der Zeit projiziert. Die Theorie gehört (wie das Adjektiv zum Substantiv) zu diesen Artefakten, die Arbeiter, Handwerker und bereits die ersten Ingenieure mit ihren eigenen Händen bauen können: den Maschinen. Adjektiv und Substantiv ordnen Bewegung an. Aber weder der Gegenstand noch der Lehrsatz führen sie aus. Der Lehrsatz beschreibt sie, der Gegenstand überträgt sie, aber weder der eine noch der andere können sie erzeugen. Diese Artefakte als Maschine oder Mechanik zu bezeichnen, ist fast emphatisch. Die Bewegung ist ihnen gewissermassen fremd, wie hinzugefügt. Ihre Theorie ist in erster Linie Statik, der Gegenstand Statue. Egal, ob leicht oder schwer zu bewegen, er funktioniert durch und auf die Untätigkeit, Stabilität, das Gleichgewicht, die Ruhelage hin. Er ist ein Stator. Von da weg ist Dynamik, von Ausnahmen abgesehen, nur eine Phoronomie, eine Kinematik.
Dies trifft sowohl auf die Winden und Uhren zu, wie auch auf Gebäude, Säulenhallen, Tempel, wie auch auf Automaten, Rechenmaschinen, Musikinstrumente und sprechende Vögel. Sie alle übertragen Bewegung, vermehren sie, kehren sie um, verstärken sie, machen sie sichtbar, transformieren sie, *heben sie auf*. Für die Bewegung sind sie Wege zur Ruhe, wie kompliziert das Programm auch sein mag — ein bei einfachen und elementaren Maschinen stets linear auflösbares Netz. Von dieser Voraussetzung geht noch Lagrange aus, wenn er kurz vor der Industriellen Revolution das klassische Zeitalter mit seiner *Analytischen Mechanik* abschliesst und vollendet.
Aus diesen stichwortartigen Ausführungen lässt sich zumindest eine Schlussfolgerung ziehen. Diese ist vorläufig — und wahrscheinlich noch lange — Hypothese, aber nichtsdestoweniger ergiebig. Nehmen wir an, wir hätten kulturelle Hervorbringungen (Formationen) zu betrachten, die uns fern-, eigentlich aber nahestehen, die aber wegen unserer Vorurteile als verschiedenartig empfunden werden, und die Teil dieses Ensembles aus Konstruierbarem oder Gebautem und in Form von Plänen, Berechnungen, Schemata, Lehrsätzen und Diagrammen



Mécanisme d'horloge avec jaquemarts et scène religieuse (d'après D. Martinelli) / *Uhrwerk mit Stundenschlägern und religiöser Szene.*



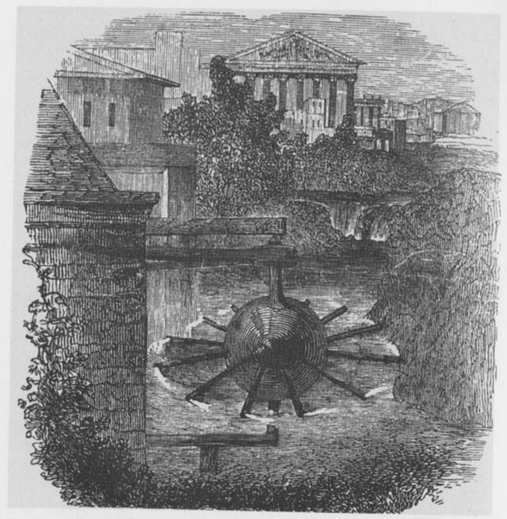
« *Machine à faire gazouiller les oiseaux* » / « *Vogelzwitschermaschine* », in: Salomon de Caus, *Beschreibung etlicher nützlicher und lustiger Maschinen* / (Description de quelques machines utiles et amusantes), Frankfurt 1615.

Wiedergegebenen sind: Kunst (im Sinne bildender Kunst), Texte, Erzählungen, Voträge (Literatur), Lehren oder Philosophien, was weiss ich. Eine Grosszahl von Theorien, Darstellungen, Aussagefolgen (alle?) sind zu der Zeit statische Maschinen, Statuen. Oder zumindest modellhafte Zustandsbilder dessen, was ich einen Stator nannte. In diesem Zusammenhang hat Modell eine klar umrissene Bedeutung. Es existiert und wird konstruiert. In den Modell-Zuständen wird die Bewegung durch eine zeitliche Abweichung vom Gleichgewichtszustand bewirkt. Die Reduktion der Abweichung hebt die Bewegung auf. Die Wege sind so vorgezeichnet, dass der Ruhezustand nie verlassen wird. Wieviele Erzählungen sind in der Weise programmiert? Dieser Sachverhalt wird im allgemeinen sehr deutlich mit dem Begriff « System » ausgedrückt. Ein System ist eine Gruppe von beliebigen Feststellungen, die einer globalen Stabilität eingeschrieben und durch sie bestimmt sind, die eine Gleichgewichtslage bilden und jede Bewegung dem Zustand der Ruhe zuführen. Spinoza denkt systematisch, wenn er von dem den Berg herunterrollenden Felsen spricht. Leibniz denkt systematisch, wenn er die göttliche Schöpfung mit dem kürzesten Weg der schweren Körper in Verbindung bringt. Wie wenn die Philosophie das Modell zeigen würde, das die andern Diskurse zu verbergen trachten. Eine Statue, die in ihren Armen eine andere Statue trägt, Einheit, Untereinheit, vorschriftsgemäss, öffentlich, als Gattung. Die schwangere *Goldwägerin* wird von Vermeer in einem mehrfach kartesischen Raum dargestellt: dem Raum der punktuellen Beziehungen, in dem alle Linien im Nullpunkt, dem Raum des Hebels, in dem die Vektoren im Lastangriffspunkte zusammenkommen. Von daher dieser allgemeine Hinweis auf diesen Fixpunkt, die Wissenschaft von Pascal und ihre Rechtfertigung, daher diese Grosszahl von brauchbaren Abweichungen, ausgehend von einem Pol[1]. Bis und mit Laplace ist die Welt ein System und die Vision der Welt eine systematische, weil ihr Modell eine Uhr ist, die von Huygens, Malebranche, von Voltaire, oder — von Gott — bei Newton. Wir verlassen den Bereich der statischen Maschinen eigentlich nie, selbst wenn die musikalische Harmonie oder die Melodie den stabilen Punkt umschreiben und sich für die Dauer ihrer Existenz vom Gleichgewichtspunkt entfernen. Ich bin nicht sicher, ob die optischen Modelle oder Deduktionsmodelle diesem Sachverhalt viel hinzufügen können. Deduktive Modelle sind Ableitungen des Besonderen vom Allgemeinen, werden oft auf eine Reihe zurückgeführt und suchen ihr Fundament. Ist der ursprüngliche, konkrete Sinn von deduktiv nicht « hinabsteigen(d) »? Die optischen Modelle können auf eine Geometrie der Ähnlichkeit mit einer Unveränderlichen als Fixpunkt zurückgeführt werden. Es ist selbstverständlich unmöglich, alle Beispiele einzeln und erschöpfend zu behandeln. Mein Vorschlag bleibt deshalb offene Hypothese, ist aber gerade deshalb wirksam, durchführbar und methodisch. Nun, die bis zum heutigen Tag zusammengetragenen Indizien ergeben im allgemeinen: die Erzeugnisse des klassischen Zeitalters sind wie die Maschinen der Zeit programmiert.
Bei Anbruch der Industriellen Revolution ändert sich alles. Im Gegensatz zur landläufigen Auffassung tritt die Maschine seit Sadi Carnot in den Hintergrund. Man kann sogar behaupten, dass die Maschine, die eine Bewegung überträgt, transformiert und letztlich aufhebt, und deren Quelle oder Anstoss der Bewegung von aussen erfolgt, verschwindet. Oder besser und mit andern Worten: wenn sie weiterbesteht und sich sogar in der Welt, oder besser gesagt in der Gesamtheit unserer Artefakte vermehrt, dann nur als Fortsetzung oder Zusatz von etwas Angetriebenem, eigentlich Passivem. Die Koppelung von Einzelmaschinen, ja sogar das Fliessband sind Überbleibsel des klassischen Zeitalters. Sie sind in keiner Weise moderne Erfindungen. Denn von nun an gehört der Vorrang dem Erzeuger von Bewegung, von Kraft, dem *Motor*.

simples élémentaires. Et c'est d'elles que part Lagrange, une fois encore, lorsqu'il achève et parfait l'âge classique par la *Mécanique Analytique*, au plus près voisinage de la révolution industrielle. De tout cela, trop vite dit, on peut tirer au moins une proposition. Encore à l'état d'hypothèse et sans doute promise à y rester longtemps, mais déjà féconde. Soit à considérer des formations culturelles, réputées lointaines, mais peut-être voisines, en tout cas différenciées par nous, j'entends nos préjugés, de cet ensemble constructible et construit, et reproduit, sur plan, par calculs et schémas, par théorèmes et graphiques: arts, au sens des beaux-arts, textes, récits, discours, de littérature, d'institutions ou de philosophie, que sais-je. Nombre de théories, de représentations, de suites d'énoncés (toutes?) sont, en ces mêmes temps, des machines statiques, des statues. Ou du moins des états modélisées ou modélisables par ce que je viens de nommer un stateur. Ici, modèle a un sens clair et distinct, il existe et il est construit. Etats où le mouvement est donné par un écart temporaire à l'équilibre, puis annulé par sa réduction; où les chemins sont tracés pour ne jamais quitter le repos. Combien de récits ainsi programmés? Ces choses sont dites, en général et très expressément, par le terme: système. Ensemble d'établissements quelconques ferme et fixé en leur stabilité globale, formant assiette et dirigeant tout mouvement vers le repos. Spinoza est systématique pour tenir le discours du rocher qui roule au bas de la montagne et Leibniz l'est encore pour lier la création divine au chemin le plus court des graves. Comme si la philosophie exhibait le modèle que les autres discours tendent à cacher. Une statue portant une autre statue dans ses bras, l'ensemble et son sous-ensemble, canonique, affiché, générique. La *Peseuse d'or*, enceinte, est exposée ou représentée par Vermeer dans un espace plusieurs fois cartésien: celui de la référence ponctuelle où tout chemin converge vers zéro et celui du levier où les vecteurs se nouent au point d'application. D'où le référentiel général du point fixe, la science de Pascal et son Apologie, l'immense variation praticable autour de ce pôle[1]. De même et jusqu'à Laplace y compris, le monde est un système et la vision du monde systématique, parce que son modèle est l'horloge, celle de Huyghens, de Malebranche, de Voltaire, ou celle de Dieu, chez Newton. Nous ne quittons jamais vraiment les machines statiques, même quand l'harmonie ou la mélodie musicale écrivent leur tracé tout autour d'un point stable, en s'écartant de l'équilibre, le temps d'exister. Je ne suis pas très sûr que les modèles déductifs ou optiques ajoutent beaucoup à cet état de choses. Les premiers sont ramenés souvent à des chaînes, et recherchent leur fondation; le sens premier, concret, de déduction, n'est-il pas, justement, descendre? Et les seconds sont réductibles à une géométrie de la similitude, où l'invariant est le point fixe. Il est impossible, bien sûr, d'épuiser les exemples et d'accéder à l'exhaustif. D'où ma proposition: elle reste à l'état d'hypothèse ouverte, mais, pour cette raison, est efficace, opératoire et méthodique. Elle n'atteint pas la vérité sans exception, elle explore une aire inépuisable. Or, les indications recueillies jusqu'à l'heure présente viennent généralement au concours: les productions de l'âge classique sont programmées sur des machines.

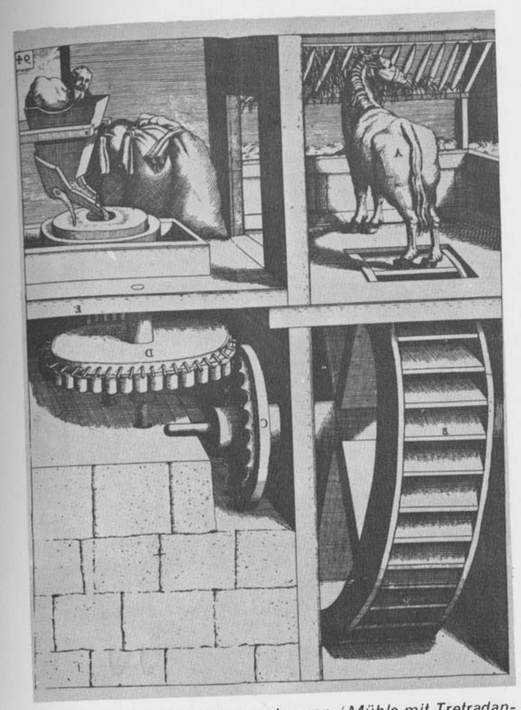
Tout change à la Révolution Industrielle. Contrairement au langage ordinaire, la machine, à partir de Sadi Carnot, passe au deuxième rang. En tant qu'elle transmet, transforme, annule enfin un mouvement dont la source ou la production lui sont étrangères, on peut, à la rigueur, dire qu'elle disparaît. Ou plutôt, si elle demeure et même prolifère dans le monde ou l'ensemble de nos artefacts, ce n'est que comme suite ou comme adjuvant, ce qui est entraîné ou passif. La chaîne de machines, voire la chaîne de production, figurent ce qui reste

Der Kolben treibt nun die Maschine an. In der Fliessbandproduktion ist die Produktion ein altes Erbe, der Antrieb des Fliessbandes ist die neue Erfindung.
Von den griechischen Mechanikern bis zu Lagrange und Monge ist der Motor nicht konstruierbar, nicht Teil der Maschine, er ist ausserhalb dieser. Er ist der Mechanik überlegen, entzieht sich ihrer Kontrolle, und ist der Physik überlegen. Aristoteles behandelt diesen Motor zu Recht in seiner *Metaphysik*. Die Theoretiker der klassischen Zeit schreiben mit Recht Kraft und Macht Gott zu; Gott hat diese Macht auf einmal erhalten, durch die Erschaffung der Welt, oder sie ist im Laufe der Geschichte gewachsen. Zwar ist die Kraft des Menschen, des Pferdes oder des Windes Erzeuger der Bewegung im



Le tourniquet à vapeur d'Heron d'Alexandrie / Die Dampfkugel Heros von Alexandrien, ca. 150 av. J.C. v. Chr.

Falle eines Flaschenzuges, eines Wasserhebewerkes oder eines so extravaganten Stators, wie das Segelschiff einer ist. Aber wer produziert die Kraft, wenn der Organismus seinerseits eine Maschine und die Welt eine Uhr ist? Nur eine ausserweltliche Kraftreserve, als Gegenstück zum Angetriebenen und Passiven hienieden? Das Zentrum dieser Kraft liegt ausserhalb der Mechanik, jenseits der Physik. Die zur Zeit der Industriellen Revolution erlangte Beherrschung des Antriebes markiert das Ende der Metaphysik oder ihren plötzlichen Übergang in das von der Physik beherrschte Feld. Und genau zu diesem Zeitpunkt kommt die Physik zur Welt, und nicht vorher, und sie beschränkt sich nicht mehr auf die Mechanik. Sie ist ganz da an dem Tag, an dem Fourier seine *Analytische Wärmetheorie* publiziert.
Früher hatte man die Fähigkeit von der Bewegung auf die antreibenden Kräfte zurückzugehen; jetzt kann man von diesen zur Energie, zur Kraft zurückgehen. Zur Wärme. An diesem Akt ist der Positivismus, kaum geboren, schon wieder gestorben: Er war der letzte Stator, das letzte klassische System, die letzte statische Maschine. Der erste Motor, mit der unpassenden Bezeichnung « Feuermaschine », produziert Bewegung, weil er so gebaut ist, dass er Kraft erzeugt. Die frühere Maschine bildete lediglich die Kräfteverhältnisse ab, der Motor jedoch nimmt sie, das heisst die Quelle der Kraft, in Betrieb. Er ist das vollkommene Zusammenspiel von drei grundlegenden Operationen, die in drei Teilen konstruierbar sind: Differenz, Speicher, Zirkulation. Sadi Carnots erste Entdeckung kann mit



Moulin-treuil à tambour avec tympan / Mühle mit Tretradantrieb.

de l'âge classique. Elles ne sont, ni de près ni de loin, des inventions modernes. Ce qui passe au premier rang, désormais, c'est le producteur de mouvement, le producteur de forces, le *moteur*. C'est bien le piston qui fait marcher la machine. Dans une production à la chaîne, celle-ci est un vieil héritage, celle-là seule est invention nouvelle. Des mécaniciens grecs à Lagrange ou à Monge, le moteur n'est pas constructible, il est hors la machine, il dépasse la mécanique, il échappe à la maîtrise ou au contrôle, et demeure très au delà de la physique, Aristote a raison de le placer dans son livre de *Métaphysique*. Et les théoriciens classiques n'ont pas tort de mettre l'efficace ou la puissance en Dieu, soit d'un bloc au *fiat* originaire, soit le long du temps historique. Ce qui produit le mouvement et qui le donne à la machine, c'est la force de l'homme, du cheval ou du vent, quand il s'agit de moufles, de norias ou du stateur extravagant qu'est un vaisseau sous voiles. Mais qui peut produire la force si l'organisme est machinal et le monde une horloge? Qui, sinon le complément de cet ensemble passif et entraîné, la réserve hors le monde? Lieu qui est hors la mécanique, donc au delà de la physique. La maîtrise motrice conquise à la Révolution Industrielle marque la fin de la métaphysique ou son passage brusque dans l'aire dominée de la physique même. Et celle-ci naît ce jour-là et pas avant, elle ne se réduit plus à une mécanique, elle commence absolument lorsque Fourier publie la *Théorie analytique de la chaleur*.
Du mouvement, on savait remonter aux forces productrices. On peut maintenant remonter de celles-ci à l'énergie, à la puissance. A la chaleur. C'est de cet acte-là que le positivisme est mort, à peine né: il était le dernier stateur, le dernier système classique, la dernière machine statique. Le premier moteur, mal nommé la machine à feu, produit du mouvement parce qu'il est construit pour produire des forces. La vieille machine ne dessinait que leurs rapports, et le moteur met en fonction les rapports de leur production, c'est à dire les sources. Il est le jeu complet de trois opérations fondamentales constructibles en trois éléments. La différence, le réservoir et la circu-

wenigen Worten zusammengefasst werden: wo eine Temperaturdifferenz besteht, kann motorische Kraft erzeugt werden. Die beiden Quellen sind hier Warm und Kalt. Es gibt keinen Grund, keine Ursache, keine vorgängige Instanz, die so oder anders benannt werden könnte, nein: es gibt zwei Kräfte, und es geht um die Differenz zwischen ihnen. Die Differenz beinhaltet: zwei Höhen, zwei Ebenen, zwei Temperaturen, zwei Spannungen, ein Kräftepaar in einem präzisen Komplex.
Sadi Carnots zweite Entdeckung findet in einem Wort statt: Reservoir/Speicher. Die Natur, dieses riesige Kräftereservoir, das alles liefert, was wir benötigen, enthält den Brennstoff: Erde und Vulkane, Luft und Wind, Wasser, Wolken und Regen, und hinter ihnen als treibende Kraft Feuer und Wärme.
Die dritte Entdeckung ist die Zirkulation, der Kreislauf, der famose Zyklus und seine Prinzipien. Die Verallgemeinerung liegt nahe: jeder beliebige Motor funktioniert und bewegt sich durch das Zusammenspiel von Differenz, Reservoir und Zirkulation. Diese Bedingung ist notwendig und genügt. Sie wird erstmals erfüllt und erscheint somit zu Beginn der Industriellen Revolution.
Aus diesen stichwortartigen Ausführungen lässt sich zumindest eine Schlussfolgerung ziehen. Diese ist vorläufig — und wahrscheinlich noch lange — Hypothese, aber nichtsdestoweniger ergiebig. Es gilt, kulturelle Hervorbringungen (Formationen) zu betrachten, die durch unsere Vorurteile von der Gesamtheit von Artefakten, Lehrsätzen, Prinzipien, konstruierbaren Objekten unterschieden werden: um Kunst (im Sinne der bildenden Kunst), Texte, Erzählungen, Vorträge, was weiss ich. Viele Theorien, Darstellungen, Aussageformen sind, von diesem Zeitpunkt an, Motoren. Als Modelle oder potentielle Modelle (und infolgedessen konstruierbar) funktionieren sie wie ein Motor. Stellen Sie diesen kulturellen Produkten eine Serie von Fragen, unterziehen Sie sie einem Test: Wo befindet sich der Speicher und was enthält er? Wo ist die Differenz, und worauf bezieht sie sich? Welches ist die Bahn des Kreislaufs, welches sind die beweglichen Elemente dieser Graphe? Ist das Schema in sich geschlossen, oder gerät es in Unordnung, gipfelt es in Chaos, löst es sich auf, zerfällt es in Staub? Welches ist seine globale, welches seine lokale, begrenzte Form? Weist es gewisse Stel-

Jaquet-Droz, *L'écrivain / Der Schriftsteller*, Automate, 1770 (Musée d'Histoire de Neuchâtel).

Otto Spamer, James Watt observant la vapeur s'échappant de la bouilloire à thé / James Watt, den entweichenden Dampf des Teekessels beobachtend (ca. 1746).

lation. La première découverte de Sadi Carnot tient en quelques mots: partout où il existe une différence de température, il peut y avoir production de puissance motrice. Ce sont les deux sources, chaude et froide. Il n'y a pas de raison, ou de cause, ou d'instance préalable, dénommée ainsi ou ainsi, non, il y a deux puissances, il y va de leur différence. Et celle-ci sépare deux hauteurs, deux niveaux, deux températures, deux potentiels, un couple de choses à choisir dans un ensemble très précis. La deuxième découverte de Sadi Carnot tient en un seul mot: le réservoir. C'est dans cet immense réservoir que nous pouvons puiser la force mouvante nécessaire à nos besoins: la nature nous offre, de toutes parts, le combustible. Terre et volcans, air et souffles du vent, eau, nuages et pluies, mais derrière eux, le feu et la chaleur. Et la troisième est la circulation, le fameux cycle et ses principes. Dès lors, la généralisation est en vue: tout moteur, quel qu'il soit, fonctionne et se meut, par différence, réservoir et circulation. Cela est nécessaire et cela suffit. Et apparaît, nouveau, à la Révolution Industrielle.

De tout cela, trop vite dit, on peut tirer au moins une proposition. Encore à l'état d'hypothèse, et sans doute promise à y rester longtemps, mais déjà féconde. Soit à considérer des formations culturelles, différenciées par nos préjugés de ce bloc d'artéfacts et de théorèmes, de principes et d'objets construits: arts, au sens des beaux-arts, textes, récits, discours, que sais-je encore. Nombre de théories, de représentations, de suites d'énoncés, sont, à partir de ce temps, des moteurs. Ou modélisés ou modélisables à partir de ceci, constructible, qui fonctionne comme un moteur. A ces formations culturelles, posez une série de questions, comme une batterie de tests. Où est le réservoir et qu'y a-t-il dedans? Où est la différence et sur quoi porte-t-elle? Quel est le dessin de la circulation et quelles sont les choses mobiles sur ce graphe? Et le schéma se boucle-t-il ou parvient-il au désordre, au chaos, à la poussière de déchets? Quelle est sa forme globale, locale, montre-t-il des points singuliers où la circulation se transforme, s'arrête, reprend, ou accélère ou tombe? Je soumets depuis quelque temps bien des formations à ce test. Et les choses viennent

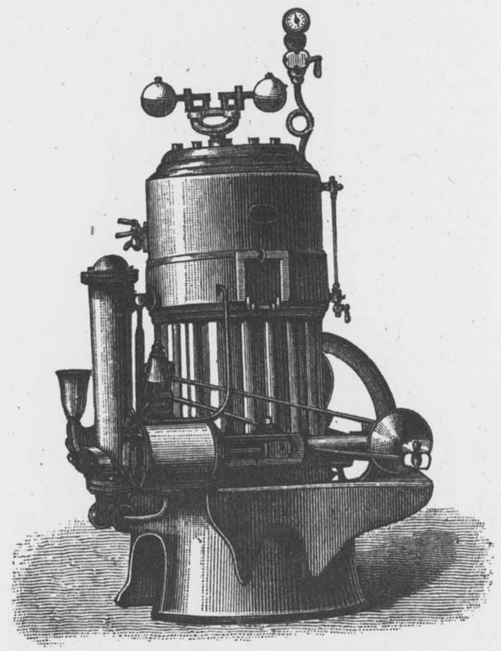
len auf, an welchen sich der Kreisprozess verändert, zum Stillstand kommt, neubeginnt, sich beschleunigt oder abnimmt? Seit einiger Zeit unterziehe ich viele Formationen, Hervorbringungen, Werke diesem Test. Und die Antworten fügen sich ziemlich selbstverständlich zu einem Verständnisganzen. Turners Gemälde sind eine genaue Darstellung dieser neuen Verhältnisse, dieser neuen Welt: sie stellen nicht mehr den Raum der Statuen dar, sondern die Motor-Funktion. Dieselbe Feststellung trifft auch für Formationen zu, die man mit dem schlimmsten aller Worte bezeichnet, für die Systeme. Weder Lamarck, noch Darwin, weder Hegel noch Marx noch Freud, nicht einmal Nietzsche haben ein System geschaffen, konstruiert oder — in kritischer Intention — zerstört. Sie haben alle, ohne Ausnahme, Motoren montiert. Es ist leicht, in diesen Motoren die Differenz, die beiden Pole und den Abstand, der sie trennt, die Situierung der Pole in einem leicht zu umreissenden Ganzen, auszumachen. Man erkennt auch das Reservoir, den allgegenwärtigen Speicher, in Form einer grossen Bevölkerung, als Kapital, als Unbewusstsein. Auch der Kreislauf, langsam oder beschleunigt, vibrierend oder linear, zyklisch oder monodrom, selten stetig, sondern meist in Katastrophenfolge verlaufend, wird sichtbar. Wenige Wissenschaften (Wissen) weichen von diesem globalen Schema ab, viele lassen sich darauf zurückführen. Die Naturgeschichte des 19. Jahrhunderts ist ein einziger aus Katastrophen zusammengesetzter Kreislauf. Wenige Philosophien weichen davon ab, viele führen darauf hin, bis hin zu Bergson mit seinen beiden Quellen, seiner von Flüssigkeitseigenschaften geprägten Metaphorik, seiner Doppeltobsucht und seiner Verschlusskonditioniertheit. Dies gilt bis heute: die Begriffe des geschlossenen Raumes, der Differenz der Streuung aus dem Zusammenhang gelöster Elemente, reflektieren die lange (im Sinne einer Verzögerung) Reflektion der Denker über das Funktionieren der im industriellen Zeitalter auftretenden Motoren. Und weil von nun an lediglich von Text oder Sprache, Institution oder Wunsch/Begierde die Rede sein wird, übernehmen wir den Transformationsmotor unserer Väter als Informationsmotor. Genau so wie die Thermodynamik zur Informationstheorie wurde. Deren Funktionsbedingungen bleiben die Geschlossenheit, die Differenz, der Kreislauf; ihr vom zweiten Prinzip vorgesehenes Ende jedoch ist Chaos, Auflösung, Unordnung. Die Neuzeit schreibt, unbewusst Lalandes Werk neu, doch heute geht es nicht mehr um die Natur, sondern um Texte, Pulsionen, sozio-politische Formationen.
Die Versuchung liegt nahe, den Test an sogenannt literarischen Texten zu erproben. Zum Beispiel an der Natur- und Sozialgeschichte einer Familie im

L'inflammation de l'esprit-de-vin au moyen de l'étincelle électrique / Entzündung von Weingeist durch den elektrischen Funken.

assez naturellement au concours. Les toiles de Turner exposent ou représentent avec fidélité ce nouveau monde: non plus l'espace des statues, mais le fonctionnement moteur. Mais aussi ce qu'on appelle du pire des mots: les systèmes. Ni Lamark, ni Darwin, ni Hegel, ni Marx, ni Freud, ni même Nietzsche, n'ont proprement écrit, construit, ni défait, si leur but était de critique un système, au sens obvie, c'est à dire classique, du mot. Ils ont tous monté un moteur. Dans le fonctionnement duquel il est aisé de repérer la différence, le double pôle et son écart, choisis dans un ensemble facile à dessiner, le réservoir, toujours présent, comme grande population, capital, inconscient, et ainsi de suite, et la circulation, lente ou rapide, vibrante ou munie d'un sens, cyclique ou monodrome, rarement continue, souvent à catastrophes. Peu de sciences s'éloignent de ce schéma global et beaucoup s'y ramènent. L'histoire naturelle au dix-neuvième siècle est une immense circulation à catastrophes. Peu de philosophies s'en éloignent et beaucoup y ramènent. Jusqu'à Bergson et ses deux sources, sa métaphorique liquide, sa double frénésie et ses conditions de clôture. Jusqu'à nos jours encore où les notions d'un espace fermé, de la différence et de la dispersion d'éléments découpés, reflètent la longue reflexivité, longue au sens du retard, des penseurs sur le fonctionnement des moteurs installés au siècle industriel. Et comme il n'est plus question que de texte ou de langue, d'institutions ou de désir, le moteur transformationnel de nos pères est simplement passé à l'état informationnel. Comme la thermodynamique était passée à la théorie de l'information. Dont les conditions de fonctionnement restent la clôture, la différence, et la circulation, et dont la fin, prévue par le second principe, est le chaos, la dissolution, le désordre. Sans s'en apercevoir, la modernité réécrit Lalande, non plus dans le discours de la nature, mais dans celui du texte, de la pulsion, ou des formations socio-politiques.

Il devenait intéressant de vérifier le test sur des écrits dits littéraires. Exemple: histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. Rien ne manque, aux *Rougon-Macquart*, à la batterie des réponses. Rien, le hasard y compris. Le récit est, dans son ensemble, une immense circulation à catastrophes, théorisée dans *Le docteur Pascal*, par un texte moteur. Elle montre, si elle montre quelque chose, qu'il est vain d'expliquer ce texte (ou un texte du temps?) par l'un quelconque des moteurs généraux qui nous servent communément d'organe explicateur. Vain, inutile et peut-être sot. Pour cette raison simple que ces systèmes, comme on dit, sont des moteurs au même titre que lui. A la rigueur s'appliquent-ils sur lui. Mais par le processus d'application, il devient clair que les *Rougon-Macquart*, pourquoi pas, pourraient, tout aussi bien, expliquer, comme on dit, les organons de référence. Voilà: ils sont tous isomorphes.
Il faut lire dans l'expression: circulation à catastrophes, une formulation extrêmement générale. Sur un schéma quelconque, variant du simple au très complexe, et du clos à l'ouvert, du cyclique parfait à l'éparpillement possible, un flux variationnel est mobile. Ce flux charrie du sang, ou des liquides en général, de l'eau, de la sève, du vin, de l'alcool ou du vitriol, des fluides, mais aussi de l'or, de l'argent ou des marchandises, des objets en nombre, des virus, premiers êtres vivants, une foule d'hommes, une classe sociale, et ainsi de suite. La catastrophe y est alors une coupure de circuit, un arrêt total de la circulation, perte ou fuite du flux, mais y peut être aussi un changement de phase. Le fluide alors se transforme, le vin en vitriol, le sang lui-même en pourriture ou en sanie, l'or en billets ou les marchandises en or, et ainsi de suite. Métamorphoses, transsubstantiations, changements d'état.

Second Empire. Im Roman *Rougon-Macquart* (von Zola) fehlt in der Batterie von Antworten auf den Test nichts, nicht einmal die Rolle des Zufalls. Die Erzählung ist in ihrer Gesamtheit ein einziger grosser Kreislauf mit Katastrophenfolge, deren Theorie in der Person des *Docteur Pascal* Gestalt annimmt, deren Motor der Text ist. Die Summe der Testergebnisse zeigt, wenigstens das, dass es vergebliche Mühe ist, diesen Text (oder einen Text dieser Zeit?) mit einem der allgemeinen Motoren zu erklären, die wir gewöhnlich zur Interpretation heranziehen. Zwecklos, unnütz und möglicherweise einfältig. Aus dem einfachen Grunde, weil diese Interpretationssysteme — wie man sie zu nennen pflegt — in eben demselben Masse Motoren sind wie der Text.
Allenfalls ist eine Anwendung möglich. Aber durch diesen Prozess der Anwendung wird klar, dass die *Rougon-Macquart* ebenso gut, und warum auch



Moteur Simplex, machine à vapeur / Simplexmotor, kleine Dampfmaschine, ca. 1890.

nicht, die Bezugssysteme erklären könnten. Sie alle sind isomorph.
Der Ausdruck Katastrophenfolge (Kreislauf, der von Katastrophe zu Katastrophe sich konstituiert) ist möglichst allgemein zu nehmen. In einem beliebigen Schema, das vom Einfachsten zum Komplexesten, vom Geschlossenen zum Offenen, vom vollkommen Zyklischen zur Zersplitterung variiert, ist ein variabler Strom in Bewegung. Dieser Strom führt Blut, oder ganz allgemein Flüssigkeiten mit sich: Wasser, Säfte, Wein, Alkohol, oder Vitriol, flüssige Körper, aber auch Gold, Silber oder Waren, Objekte in grosser Zahl, Viren als lebende Urzellen, Menschen, eine soziale Klasse und so weiter und so fort. Die Katastrophe fungiert als Stromunterbruch, bedeutet Stillstand des Kreislaufs, « Rohrbruch und Überschwemmung », aber vielleicht auch nur einen Phasenwechsel. Dann verwandelt sich Flüssiges, Wein in Vitriol, Blut in Fäulnis und Eiter, Gold in Noten, Waren in Gold. Metamorphosen, Transsubstantiationen, Zustandsveränderungen. Wechselstrom mit Phasenwechsel.
So allgemein betrachtet, klärt der Ausdruck Katastrophenfolge den ihm innewohnenden Wider-

Flot variationnel à changements de phase.
A cette condition de généralité, l'expression résoud sa contradition apparente. On disait volontiers que les naturalistes, par exemple, ont pour thèse la circulation *ou* la catastrophe. Ou Darwin ou Cuvier. Ainsi des philosophes ou des théoriciens de l'histoire. Or il y a toujours un temps irréversible qui survit au Déluge, et Weissmann a dû introduire la mutation pour que l'évolutionnisme survive. Le texte est diluvien *et* darwinien.

La joie de vivre, du même Zola, met en action un certain Lazare. Médecin, chimiste, ingénieur, écrivain et compositeur. Bon à tout, propre à rien. Il habite au bord de la mer. Celle-ci, aux hautes marées, dévore le village. Lazare construit une digue de protection. Voilà une machine, un stateur au sens de plus haut. Elle est bâtie sur le plan ou l'idée, le modèle réduit, hérité, justement, d'un aïeul, et trônant, depuis lors, sur la cheminée du salon. Un pont superbe de charpente: compliqué, sophistiqué, luxueux. Digue ou pont, machines statiques. La Manche, en quelques syzygies vigoureuses, emporte les épis comme des allumettes. Entendez: le stateur est mort ou, mieux encore, le système. Lazare, maintenant, projette une industrie. Collecter, dans l'immense réservoir de la mer, une énorme quantité d'algues, les chauffer, les brûler, faire circuler leurs débris ou leurs cendres dans un appareillage fort complexe, dessiné à Paris, chez un savant notoire. Et voilà le moteur, et thermique et chimique. Son rendement est dérisoire: l'ingénieur fait faillite, mais son associé fait fortune. Entendez: le moteur fonctionne, mais il n'est pas sûr, il est soumis à des conditions de contrôle, de régulation, de prudence. Le moteur peut conduire à des catastrophes, parce qu'il devient rapidement un multiplicateur. Il travaille, bien sûr, à la croissance, mais de n'importe quoi. La dette croît aussi, le risque monte. Peut-on imaginer une machine supérieure? Mais si l'avoir qui est produit peut être énorme, le débit peut le devenir aussi bien. La fortune d'Octave ou la misère de Gervaise. Peut-on réguler le moteur?
Et donc voici la mer. Immense réservoir, grandes circulations, sous la différence effacée rarement les jours de syzygie. Elle croît formidablement, et détruit tout sur son passage, c'est la crue, la débâcle, la curée, le galop de la bête; elle baisse dès le point haut, et se retire, concentrée, derrière les rochers aux algues. Son fonctionnement obéit, comme à un rhéostat, et dans une fenêtre calculable, un intervalle prévisible. Et donc voici Pauline. Son sang circule, elle est la vie. La chaleur et le stock d'argent. Va de la jalousie aux conduites les plus généreuses. Elle est, elle aussi, en quelque façon, un moteur. Or, son affaire propre est la menstruation. Le sang circule dans son corps de catastrophe en catastrophe, de débâcle en débâcle, de lune en lune, de haute mer à haute mer; de pertes en relais, de chutes en relances, ou d'éparpillements gaspillés en promesses. Circuit cyclique mais cassé, rompu mais continu, mourant mais resurgi. Stable non plus dans le système clos de la circulation intérieure, du milieu intérieur, mais stable par ses ouvertures. Invariance nouvelle d'une fluctuation qui perd. Mer de sang, la Manche Pauline. La machine naturelle, construite ou donnée, inerte ou organique, et le texte qui la décrit, ne sont plus des stateurs, balayés par la mer, sont des moteurs, en première version, mais à des conditions à prescrire. Des conditions d'autorégulation, par exemple. La femme rouge et la marée, destructrices, fécondes, sont des moteurs parfaits qui laissent loin la digue et l'industrie. Elles ont acclimaté la mort, la catastrophe terminale, ou le déluge, débâcle maximale. Continuent leur chemin au delà de la perte ou perpétuent leur mouvement au delà des épuisements d'énergie. D'un mot, elles sont *homéorrhétiques*. Rien ne cesse de circuler, mais les flux

spruch. Man hört oft, die Naturalisten zum Beispiel akzeptierten als These entweder den Kreislauf *oder* die Katastrophe. Entweder Darwin oder Cuvier. Dasselbe gelte für die Philosophen und die Geschichtstheoretiker. Es gibt indessen immer eine irreversible Zeit, die die Sintflut, die Katastrophe überlebt. Weissmann musste, um die Evolutionstheorie aufrecht zu erhalten, aus diesem Grunde die Mutation einführen. Der Text (von Zola) ist diluvianisch *und* darwinistisch zugleich.

In *La joie de vivre* von Zola spielt ein gewisser Lazare eine Rolle. Er ist Arzt, Chemiker, Ingenieur, Schriftsteller, Komponist, ein Alles- und Nichtskönner. Er lebt am Meer, das bei Springflut das Dorf überschwemmt. Lazare baut einen Schutzdamm. Dieser ist eine Maschine, ein Stator im weiter vorne erwähnten Sinn. Der Plan und die Konstruktion zu diesem Damm folgt einem Modell, das Lazare von einem Vorfahren geerbt hat und das auf dem Kaminsims im Salon steht. Das Modell zeigt ein wunderbares Gerüst: kompliziert, sophisticated, kostbar. Damm und Brükkengerüst, beide sind statische Maschinen. Das Meer reisst in Zeiten der Syzygie die Pfosten wie Streichhölzer um. Der Stator, das System, das alte, ist gestorben. Lazare plant nun ein industrielles Unternehmen. Er will im Reservoir (das den Stator ad absurdum führte), dem Meer, diesem riesigen Speicher, eine ungeheure Menge Algen entnehmen, dann erhitzen, verbrennen, die Rückstände oder die Asche in einem ausserordentlich komplizierten Verfahren und Apparat zirkulieren lassen. Der Apparat wurde von einem bekannten Wissenschaftler in Paris erfunden. Der thermisch-chemische Motor funktioniert zwar, aber der Ertrag ist lächerlich gering. Der Ingenieur geht pleite, sein Teilhaber jedoch wird dabei reich. Nun wird der Apparat überholt, reguliert, ständig kontrolliert. Doch der Motor kann eben auch zu Katastrophen führen, obwohl er im Dienste des Wachstums steht. Aber eben irgend eines Wachstums. Er ist ein Multiplikator, der auch die Schulden vermehrt und das Risiko vergrössert. Kann man sich etwas Überlegeneres an Maschine vorstellen? Aber eben, genau so wie der Ertrag/Gewinn riesengross sein kann, so kann auch der Verlust es sein. Das Vermögen von Octave oder das Elend von Gervaise. Lässt sich der Motor regulieren? Doch zurück zum Meer. Riesenspeicher, Grosskreisläufe, eine Differenz, die nur selten abgebaut wird. Das Meer wächst unheimlich an, zerstört alles auf seinem Weg, Hochwasser, Zusammenbrüche bewirkend, Beute machend, Galopp des Tieres. Nach dem höchsten Stand zieht es sich, konzentriert, hinter die Felsen mit den Algen zurück. Das Meer reagiert wie ein Rheostat, innerhalb eines berechenbaren Bereichs, in voraussehbaren Intervallen. Betrachten wir nun Pauline. Ihr Blut zirkuliert. Sie ist Leben, Wärme und Geld. Sie ist eifersüchtig, aber sie kann auch ausserordentlich grosszügig sein. Auch sie ist in gewisser Beziehung ein Motor. Ihr Kreislauf ist die Menstruation. Das Blut zirkuliert in ihrem Körper von einer Katastrophe zur andern, von einem Zusammenbruch zum andern, von Mond zu Mond, von Flut zu Flut, von Verlust zu Erneuerung, von Fall zu Neubeginn, von Unordnung zu Verheissung. Ein zyklischer Kreislauf, aber unterbrochen; arretiert, aber stetig; sterbend, aber neu erstehend; unstabil im geschlossenen System des internen Kreislaufes, stabil in den Öffnungen. Fluktuation in sich erneuernder Unveränderlichkeit mit Verlust. Ein Meer von Blut. Pauline als Meerenge (Ärmelkanal). Die Maschine, die aus der Natur hervorgeht, sei sie konstruiert oder gegeben, träge oder organisch, und der Text, der sie evoziiert, sind keine Statoren mehr, die das Meer hinwegfegt, sondern Motoren in Urfassung, deren Funktionsbedingungen noch vorgeschrieben werden müssen. Zum Beispiel die Bedingungen der Selbstregulierung. Die Frau in der Menstruation und die Springflut, beide zerstörerisch und fruchtbar, sind vollkom-

L. Benett, La mer / Das Meer, Illustration zu Jules Verne, *Keraban le têtu*.

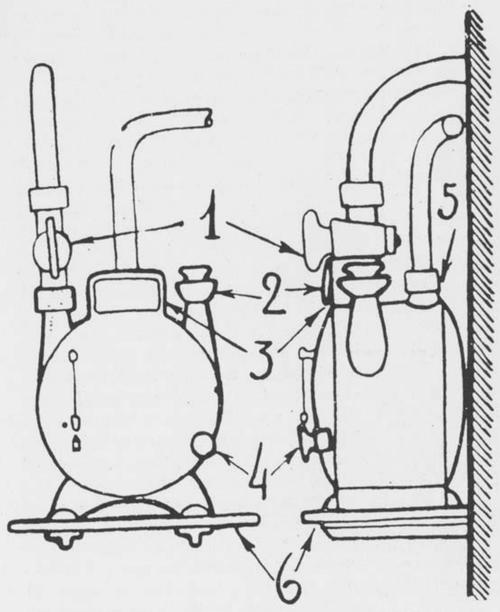
y demeurent stables, en cela même qu'ils circulent, et par les limites extrêmes de leur croissance et de leur décroissance, l'ultime crue, la mise à sec. D'où la thèse définitive, en matière sociale. L'assignation d'une machine socio-politique fonctionnant sur ce modèle naturel, repéré sur terre et sur mer, dans l'organisation vivante, au lieu de tangence de l'ontogenèse et de la lignée phylogénétique. L'histoire humaine est homéorrhétique au même titre que l'histoire naturelle. Et la nation française passera le Déluge. La guerre et la Commune, débâcles de morts, de brouillard et de feu, sont isomorphes aux Déluges bibliques ou à ceux de Cuvier.

Cette solution est originale. Et c'est pourquoi elle déroute. On a pu lire tout autant au cycle des *Rougon-Macquart* une profession de foi socialiste et une idéologie puritaine et conservatrice. L'une et l'autre sont fausses et vraies, texte en main, démontrablement. Pascal est médecin des insurgés, Bakounine et Marx sont traités de rêveurs. L'Empire est condamné, mais pour des raisons de morale. Et cependant la thèse n'est pas indécidable. A force de dauber sur la science naturaliste, on manquait d'être au clair sur l'enjeu scientifique. Le texte, expressément, y puise, ou tente d'y puiser, un troisième discours. Le modèle statique est là, conservé pieusement de l'aïeul, sur le marbre; ce n'est qu'une relique: il est emporté par la mer dès qu'on le reconstruit, même avec variation, dès qu'on le répète. Le stateur travaille à la chute, l'histoire ne se répète pas, sauf au rêve des revenants, et le conservatisme est mort. Le moteur, quant à lui, travaille à la croissance, mais aussi à l'épuisement. Au meurtre et au progrès. Il multiplie ses productions et détruit la réserve. La locomotive est lancée, à toute vapeur, au carnage. La machine à feu est à deux valeurs. Elle ruine Lazare, c'est à dire Pauline, enrichit l'associé, qui la régule prudemment. Elle promeut Octave roi, précipite Gervaise et les buveurs de gouttes d'or à la misère et à la mort. Elle abonde, elle exploite. Elle foisonne et paupérise. Et fait passer Saccard de la gloire à la déchéance ou du ruisseau à la puissance. Et vibre intensément de la curée à la débâcle, de l'anéantissement à la crue, du minimum au maximum de performance. Il s'agit là de son fonctionnement, de son halètement furieux entre deux instances contradictoires, d'une circulation qui devient lutte et guerre, d'un réservoir ou stock, saturé ou vidé.
Le texte, alors, change de sens, d'intention, de visée. Il ne fonctionne plus au plus près du moteur, mais tente de couvrir l'espace total des conditions aux résultats. Il ne s'agit plus de passer de transformations en métamorphoses, ou de catastrophes en résurrections, mais d'évaluer un bilan global. Non plus de se plonger dans le cours ou les sauts de ses révolutions, mais de compter le rendement. Non plus d'être intégré aux changements de phase, à la production efficace, effective, du mouvement, mais de marquer la définition du procès. D'où la généralisation théorique, la nouvelle machine. D'où d'abord, et *a minimo*, le moteur parfait, projeté par le docteur Pascal dans un système clos. Egalité totale des flux à l'émission et des flux à la réception. Idéalisme du moteur idéal, proposé comme paradigme optimal: machine isorrhétique, impossible à construire, puisqu'elle suppose le Retour Eternel, et l'immortalité. Or, la difficulté réside en ceci que l'espèce ignore la mort. Que l'arbre génétique est emblème vivant d'une sorte d'éternité. Il doit exister de l'isorrhésis quelque part. Mais l'histoire vécue dit le contraire ou à peu près. Loin de jouer, dans la rigueur, l'égalité des flux, elle joue, *au hasard*, leur disparité folle. Les rendements concrets sont dérisoires. Ainsi le flot de la croissance atteint des hauteurs dangereuses, la débâcle à la cote d'alerte, venue des excès du Second Empire; et le jusant atteint l'étiage mini-

mene Motoren, die den Damm und die Industrie weit hinter sich lassen, sie haben den Tod, die endgültige Katastrophe oder die Sintflut, den totalen Zusammenbruch integriert. Sie funktionieren trotz Verlust weiter, sie perpetuieren die Bewegung über die Erschöpfung der Kraftreserven hinaus. Mit einem Wort: sie sind *homöorrhitisch*. Die Zirkulation geht weiter, aber die Ströme bleiben stabil, gerade weil sie zirkulieren, mit der Differenz zwischen den extremen Polen von Wachstum und Abnahme, von Flut und Trockenlegung. Von daher stammt auf sozialem Gebiet die These des Definitiven. Sie besteht in der Zuweisung einer sozio-politischen Maschine, die nach diesem zu Lande und zu Wasser vorgefundenen, natürlichen Modell in einer Gemeinschaft von Lebenden funktioniert, an den Berührungspunkt zwischen Ontogenese und Phylogenese. Die Geschichte der Menschheit ist ebenso homöorrhitisch wie die Naturgeschichte. Die französische Nation wird die Sintflut überleben. Krieg und « Commune », Zusammenbruch mit Tod, Nebel und Feuer sind zu den Weltuntergängen in der Bibel und bei Cuvier isomorph.

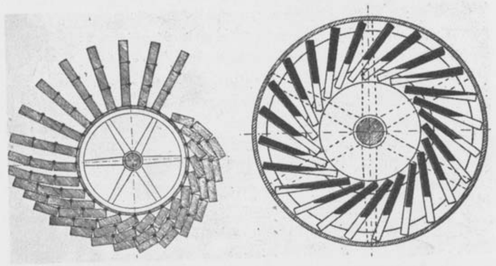
Diese Lösung ist originell und wirkt daher verirrlich. Aus dem Zyklus der *Rougon-Macquart* lässt sich ebenso ein Glaubensbekenntnis wie auch eine puritanische und konservative Ideologie herauslesen. Beide Interpretationen sind zugleich falsch und richtig. Dies lässt sich anhand des Textes beweisen. Pascal ist Arzt der Aufständischen. Bakunin und Marx werden als Träumer bezeichnet. Das Second Empire wird verurteilt, aber aus moralischen Gründen. Und doch ist die These nicht undeutlich. Vor lauter Angriffen auf die Naturwissenschaften unterliess man es, sich über den wissenschaftlichen Beitrag Klarheit zu verschaffen. Der Text bezieht oder versucht wenigstens, daraus ein drittes Thema zu schöpfen. Das statische Modell ist da, ehrfürchtig konserviert, auf dem Marmorsims. Es ist eine Reliquie. Kaum baut man das Modell wieder nach — sogar mit Abänderungen —, kaum wird die Vergangenheit Wirklichkeit, wird es vom Meer fortgerissen. Der Stator arbeitet auf den Fall hin; die Geschichte wiederholt sich nicht — ausser im Traum der Gespenster. Der Konservatismus ist tot. Der Motor dagegen arbeitet für das Wachstum, aber auch für die Auszehrung. Für Mord und Fortschritt. Er vervielfacht die Produktion, aber er verzehrt das Gespeicherte. Mit Volldampf fährt die Lokomotive dem Blutbad entgegen. Die Feuermaschine ist doppelwertig. Sie ruiniert Lazare, mit ihm Pauline, sie macht den Teilhaber, der die Maschine sorgfältig reguliert hat, reich. Sie macht Octave zum König und stürzt Gervaise und die Goldtropfentrinker in Elend und Tod. Sie bringt Überfluss, sie beutet aus; sie macht reich und arm; sie befördert Saccard vom Ruhm zum Verfall, von der Gosse an die Macht. Sie vibriert zwischen Gewinn und Pleite, zwischen minimaler und maximaler Leistung. So funktioniert sie, als wütendes Schnauben zwischen zwei sich widersprechenden Instanzen, im Kreislauf, der Kampf und Krieg wird, mit einem vollen oder geleerten Speicher.
So betrachtet ändert der Text seinen Sinn, seine Absicht, sein Ziel. Er funktioniert nicht mehr in unmittelbarer Nähe des Motors, sondern sucht den gesamten Bereich zwischen Vorbedingungen und Ergebnissen abzudecken. Es geht nicht mehr darum von Transformationen zu Metamorphosen oder von Katastrophen zu Auferstehungen überzugehen, sondern eine Gesamtbilanz zu ziehen. Es geht auch nicht darum, sich in den Lauf oder die Abweichungen und Sprünge der Kreisläufe zu versenken, sondern den Ertrag zu verbuchen. Ferner geht es auch nicht mehr darum, in die Phasenwechsel oder in die wirksame, tatsächliche Produktion der Bewegung integriert zu sein, sondern eine Definition des Prozesses zu geben. Von daher rührt die theoretische Verallgemeinerung, die neue Maschine.

mal: épuisement du sang pour le pseudo-roi Charles, dissémination des cendres de l'oncle Macquart, condamnation à mort sans appel des damnés de la terre. L'ensemble du cycle, fonctionnant, lieu par lieu, comme un ensemble de moteurs, finit par définir une fenêtre, l'intervalle extrémal à ne pas dépasser. La plus grande marge tolérable au delà de laquelle il ne peut plus y avoir d'histoire, de société, de politique, tout simplement parce qu'il n'y a plus de vie. La haute et basse mer le jour de syzygie équinoxiale totale. Tout comme si l'histoire naturelle était l'équipement machinal régulateur en dernière instance des moteurs historiques. La machine est deux fois modèle: et de fonctionnement et de régulation. La mer détruit la digue, certes, mais elle peut éteindre l'industrie, dès le moment où elle ne fournit plus d'algues.
La petite fenêtre, l'intervalle minimal de l'isorrhésis, sont théoriques et idéaux. L'utopique bonheur. L'ouverture de la débâcle à l'épuisement, du Déluge au néant est la fenêtre aux conditions limites. L'histoire n'est possible comme mouvement général et les révolutions ne sont efficaces, comme renversements complets de phase, qu'à l'intérieur d'un intervalle découpé entre la plus haute et la plus basse fenêtre. Dès lors, tout système est homéorrhétique. Aussi bien les grands ensembles naturels, terre et mer, que les organismes vivants, Pauline la régulière et l'Arbre irrépressible, et les groupes socio-politiques. Le geste de Lazare et Pauline ensemble, celui de Sandoz et celui de Pascal, consiste à projeter une machine auto-régulatrice. Par quoi les emballements des moteurs et les épuisements de ressources ne soient plus fatalement incontrôlables. Une locomotive qui s'arrêterait au voisinage du carnage. Or, voici: cette machine existe. C'est la vie. Toute bonne et seule bonne, pour cette raison-là. Cela chante comme un panthéisme, cela est structuré comme une homéorrhésis. Cela dit, le programme concret d'une politique reste à écrire, il n'est qu'un espoir modelé. Il n'est encore qu'une philosophie globale de l'histoire.



Compteur à volant / Volumenwasserzähler

Von daher kommt der von Doktor Pascal — a minimo — in ein geschlossenes System projizierte perfekte Motor. Es herrscht absolute Gleichheit der Ströme der Emission und Rezeption. Der Wunschtraum eines idealen Motors wird als optimales Paradigma angeboten: die isorrhitische Maschine, die unkonstruierbar bleibt, weil sie die Ewige Wiederkehr und die Unsterblichkeit voraussetzt. Die Schwierigkeit besteht indessen darin, dass diese Gattung den Tod nicht kennt, dass der Baum der Zeugung das lebendige Sinnbild einer Art Ewigkeit ist. Irgendwo muss es Isorrhachien geben. Aber die bisherige Geschichte behauptet das Gegenteil, mehr oder weniger. Weit davon entfernt, kontrolliert das Spiel der Gleichheit der Strömungen zu vollziehen, spielt sie *aufs Geratewohl* deren verrückte Ungleichheit aus. Der wirkliche Ertrag ist lächerlich. So nimmt die anschwellende Flut gefährliche Ausmasse an, der Zusammenbruch ist alarmierend nahe, es sind die Folgen der Ausschweifungen im Second Empire. Die Ebbe führt zum niedrigsten Wasserstand: Erschöpfung der Blutbestände für den Pseudokönig Charles, Zerstreuung der Asche des Onkels Macquart, die Verdammten dieser Erde werden ohne Berufungsmöglichkeit zum Tode verurteilt. Der gesamte Zyklus, der Stück für Stück wie ein Ensemble von Motoren funktioniert, zeichnet schliesslich ein Fenster, einen Bereich, das äusserste, nicht zu verlassende Intervall; jenseits dieser Grenzen gibt es keine Geschichte, keine Gesellschaft, keine Poli-



Perpetuum mobile, 16e siècle.

tik mehr — weil es kein Leben mehr gibt: Ebbe und Flut am Tage der äquinoktialen Syzygie — wie wenn die Naturgeschichte die letztinstanzliche regulierende mechanische Ausrüstung für die historischen Motoren wäre. Die Maschine ist im doppelten Sinne Modell: für das Funktionieren und die Regulierung. Das Meer zerstört zwar den Damm, aber es kann die Industrie erst dann vernichten, wenn es keine Algen mehr liefert.
Das kleine Fenster, das minimale Intervall der Isorrhachien, ist theoretisch und idealistisch das utopische Glück. Die Öffnung, begrenzt durch Zusammenbruch und Erschöpfung, durch Sintflut und Nichts, ist das Fenster mit den Grenzbedingungen. Geschichte ist nur möglich als allgemeine Bewegung, und Revolutionen sind als vollständige Phasenwechsel nur wirksam innerhalb eines Intervallausschnittes zwischen dem höchsten und dem tiefsten Punkt des Fensters. Von da aus betrachtet ist jedes System homöorrhitisch: die grossen Einheiten wie Erde und Meer, die lebenden Organismen, die « regelmässige » Pauline, der nicht zu unterdrückende Typenbaum der Geschlechter, die soziopolitischen Gruppen. Die gemeinsame Geste von Lazare und Pauline, diejenige von Sandoz und von Pascal, besteht darin, eine selbstregulierende Maschine zu entwerfen. Dadurch würde vermieden, dass die Ausbrüche der Motoren und die Erschöpfung der Mittel nicht mehr schicksalshaft-unvermeidlich der Kontrolle sich entziehen. Diese Maschine existiert: es ist das Leben. Das deshalb ganz und allein gut ist. Das klingt wie Pantheismus und ist wie eine Homöorrhizie strukturiert. Nach Gesagtem ist klar: Das konkrete Programm einer Politik muss noch geschrieben werden. Noch ist es nur der modellhafte Zustand der

Le texte qui précède tromperait qui le lit, s'il induisait chez lui l'idée ou l'impression d'une quelconque loi des trois états. D'abord les propylées aux statues, ensuite la chambre aux moteurs, enfin la piscine à l'homéorrhèse. Le beau spectacle, en vérité. Grosse villa de parvenu, en bord de mer. Ceci ne serait possible qu'à la condition d'en rester à l'un des états. Toute loi des états n'est valable que dans la statique: loi d'état, *status*, loi de système, au premier sens. Et toute loi stadiale n'est vraie que pour un stade ou un sous-ensemble de stades, pour le fonctionnement d'un moteur. Toute régulation globale que pour l'installation d'une homéostase. Et donc, en général, toute loi n'est valable, énonçable, inscriptible que dans un système, pris en général, et déjà construit. Toute phrase légale est programmée par la machine.
Il n'y a pas de loi. Il ne s'agit jamais que d'hypothèse ouverte. Dans l'innombrable du réel et la distribution de l'aléa.

Tout ça, c'était avant les machines célibataires, aux temps presque oubliés où les peseuses étaient enceintes et où les vieilles filles, mules et sans mari, étaient parfaitement réglées.

1. Voir: *Faire de l'histoire*, Gallimard, 1974, tome 2, pp. 205-209 et *Systèmes*, ouvrage à paraître. De même: *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, pp. 647-712, et *Hermès III, La Traduction*, pp. 189-212.

Hoffnung. Noch ist es nur eine globale Geschichtsphilosophie.
Der obige Text wäre für den Leser irreführend, wenn er in ihm die Idee oder den Eindruck irgendeines Gesetzes über die drei Zustände wecken würde. Das Schauspiel wäre auch zu schön: zuerst die Propyläen mit den Standfiguren, dann die Motorenkammer, letztlich der homöorrhitische Swimming-Pool. Eine echte Nouveau-Riche-Villa am Meer. Das wäre nur möglich, wenn es bei einem der drei Zustände bliebe. Nur in der Statik gilt ein Gesetz der Zustände: das Gesetz vom Zustand, der *Status*, das Gesetz vom System im ursprünglichen Sinn. Jedes Gesetz vom Stadium gilt nur für ein Stadium oder eine Stadien-Untereinheit. Es gilt nur für das Funktionieren eines Motors. Jede globale Regulation gilt nur für die Errichtung einer Homöostase. Jedes Gesetz kann deshalb nur in einem allgemeinen, bereits errichteten System Geltung haben, formuliert werden. Jeder Satz des Gesetzes ist von der Maschine programmiert. Es gibt kein Gesetz. Es gibt nur offene Hypothesen innerhalb der Unbegrenztheit des Wirklichen und in der Verteilung des Zufalls.

All dies ereignete sich vor dem Aufkommen der Junggesellenmaschinen, in den fast vergessenen Zeiten als die Wägerinnen noch schwanger und die alten Jungfern, starrköpfige Mauleselinnen und ohne Gemahl, noch perfekt reguliert waren.

1. Siehe: *Faire de l'histoire*, Gallimard, 1974, Band 2. S. 205-208, und *Systèmes* (im Druck). Ferner: *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, S. 647-712, und *Hermès III, La Traduction*, S. 189-212.

Parapluie-paratonnerre / Blitzschirm, ca. 1800.

IMMACULÉE CONCEPTION ET MACHINES CÉLIBATAIRES

De la divinisation de l'homme et de « l'hominisation » de Dieu

Il est tout à fait remarquable que la problématique de l'Immaculée Conception ait joué un rôle si important dans les grandes civilisations du Midi européen, du moins en ce qui concerne l'histoire des religions, sans que pour autant son pendant, la création célibataire (les machines célibataires) pût jamais prétendre éveiller un intérêt égal ou supérieur.
Pourtant, depuis le Moyen-Age, le concept de création évolue de la notion de création *per analogiam naturae* à celle de création *ex-nihilo;* il se rapproche expressément de la création divine telle que l'enseigne l'histoire des religions, à tel point que tout auteur d'une entreprise « créatrice », tout artiste « créateur », pouvait se considérer comme une réplique en miniature du divin Créateur; et aujourd'hui encore, le concept de « créativité » joue un rôle central dans nos sociétés industrielles.
La création était donc essentiellement conçue comme imitation du processus de l'évolution de la nature ou comme création de l'univers à partir du néant, telle que le Dieu de la Bible la réalise en sept jours. Mais « à partir du néant » est un peu exagéré, car Dieu part en fait de ses « *Vorstellungen* » (idées). C'est ainsi que l'enfant demande: « Dis maman, où se trouvait le Bon Dieu quand il tira l'Univers du Néant? » La « création divine » c'est donc en fait la réalisation d'idées sans aucun moyen préalable. L'acte créatif consiste à trouver le moyen de cette réalisation; mais c'est exactement en cela que réside également la notion de créativité artistique dans la mesure où, depuis environ cinq siècles, cette dernière a toujours été évaluée d'après le critère suivant: quels moyens nouveaux l'artiste invente-t-il et dans quelle mesure élargit-il les moyens existant antérieurement?
Mais, en dépit de tout cela, le coeur même des théories de la créativité (de la machine célibataire) n'a pratiquement jamais fait l'objet d'une réflexion philosophique ou théologique à la fois aussi précise et aussi élaborée que la problématique de l'Immaculée Conception.
Nous entendons par création célibataire toute création qui ne suit pas le modèle de l'évolution naturelle, c'est à dire de la réunion « du spermatozoïde et de l'ovule », « de l'abeille et de la fleur », etc... L'Immaculée Conception suit au contraire ce modèle, même si elle fait passer au premier plan le mystère créatif d'une *virgo intacta* portant un enfant.
Si diverses que soient, même dans les civilisations de l'Europe méditerranéenne, les représentations que l'on se donne de l'acte et du déroulement d'une immaculée conception, elles reviennent toujours à fonder la descendance non-humaine, et le plus souvent divine, de l'être qui en est issu. On a recours à cette représentation de la conception non-humaine, c'est à dire non-naturelle, d'un être pour expliquer qu'il possède certaines facultés « supra-naturelles » et qu'il puisse revendiquer des pouvoirs « supra-humains » dont habituellement seuls les dieux disposent.
L'Immaculée Conception est le processus d'hominisation des dieux, processus par lequel la femme choisie pour porter l'homme-dieu n'a rien de vierge dans la mesure où elle a été préalablement visitée par un dieu dans une intention bien précise. D'après la fonction de ces diverses versions mythologiques de l'Immaculée Conception, il importe peu que le dieu en question se présente à la femme sous la forme d'une pluie d'or tombant

JUNGFRAUENZEUGUNG UND JUNGGESELLENMASCHINE

Von der Gottwerdung des Menschen und der Menschwerdung Gottes

Es ist höchst bemerkenswert, dass jahrtausendelang in unseren mediterran-europäischen Hochkulturen die Problematik der Jungfrauengeburt eine so zentrale Rolle (zumindest in der Religionsgeschichte) gespielt hat, ohne dass das Pendant, nämlich die Junggesellenschöpfung (die Junggesellenmaschine) jemals stärkeres Interesse beanspruchen konnte.
Dabei wandelt sich doch der Schöpfungsbegriff seit dem Mittelalter von der Schöpfung *per analogiam naturae* zur *creatio ex nihilo*; er nähert sich ausdrücklich dem religionsgeschichtlich ausgewiesenen göttlichen Schöpfungsakt an — so weitgehend, dass sich jeder « schöpferische » Unternehmer und « schöpferische » Künstler als eine Miniausgabe des Schöpfergottes persönlich ansehen konnte; und der Begriff des Schöpferischen ist heute noch für jede Industriegesellschaft zentral.
Das heisst: man hatte es im wesentlichen mit Schöpfung als « Nachahmung der natürlichen Evolutionsprozesse » bzw. « Weltschöpfung aus dem Nichts » zu tun, wie sie der biblische Gott in sieben Tagen vorexerzierte; « aus dem Nichts » ist dabei etwas übertrieben, da Gott ja von seinen Vorstellungen ausgeht. « Mami, worauf hat der liebe Gott gestanden, als er die Welt aus dem Nichts schuf? ». « Göttliche Schöpfung » heisst also eher Verwirklichung von Vorstellungen ohne vorgegebene Mittel. Der eigentliche schöpferische Akt besteht darin, Mittel der Verwirklichung zu finden; genau das aber ist auch die Vorstellung von künstlerischer Kreativität, soweit sie etwa in den vergangenen fünfhundert Jahren vor allem auch danach bemessen wurde, wie weit ein Künstler durch seine Arbeit die Mittel der Verwirklichung von künstlerischen Vorstellungen erweitert oder erstmalig zur Verfügung gestellt hat.
Obwohl das so ist, wurde der Kern der Schöpfungslehren (der Junggesellenmaschine) kaum jemals so eindeutig und andererseits so vielschichtig von der theologischen und philosophischen Reflexion bestimmt wie die Problematik der Jungfrauenzeugung.
Als « Junggesellenschöpfung » verstehen wir jede Hervorbringung, die nicht dem Muster der Naturevolution, d.h. dem Muster der Vereinigung von « Sperma und Ei », « Biene und Blüte » etc. folgt. « Jungfrauenzeugung » hingegen folgt dem Muster, wenn auch das schöpferische Mysterium einer gebärenden *virgo intacta* im Vordergrund steht.
So variantenreich auch in den mediterran-europäischen Hochkulturen die einzelnen Aktions- und Verlaufsvorstellungen einer Jungfrauenzeugung sind: in allen geht es um die Begründung einer nicht-menschlichen, zumeist göttlichen Abstammung eines Menschen. Benötigt wird die Vorstellung der nicht-menschlichen, das heisst zugleich nicht-natürlichen Hervorbringung eines Menschen, um zu erklären, wieso er bestimmte « übernatürliche » Fähigkeiten besitze und bestimmte « unmenschliche » Ansprüche erhebe, über die normalerweise nur die Götter verfügen. In der Jungfrauengeburt geht es um die Frage der Menschwerdung von Göttern, wobei die gebärende Menschin durchaus nicht jungfräulich ist, da sie in eindeutiger Absicht zuvor von einem Gott besucht und heimgesucht wurde. In Ansehung der Funktion solcher Vorstellungen von der Jungfrauenzeugung spielt es keine Rolle, ob der Gott in Gestalt eines Goldregens in den Schoss der Jungfrau fällt oder ob das immaterielle goldene Strahlen als Gestalt des Hei-

dans son giron ou que l'annonce lui soit faite par l'intermédiaire de quelque immatériel rayonnement représentant le Saint-Esprit. Bien souvent, le dieu prend pour l'accouplement la forme des animaux divins qui se rapprochent le plus de lui (serpent, cygne, taureau...).

Les enfants ont toujours une réaction très significative, bien que naïve, à ces récits car ils ont peine à concilier la prétendue toute puissance divine avec ce comportement de visiteur carnavalesque: « Pourquoi a-t-il besoin de se déguiser ou de se métamorphoser? » De toute évidence, ces artifices de la métamorphose et ces transsubstantiations sont nécessaires pour que le partenaire humain consente à participer à l'acte. Car les humains sont, semble-t-il, si obnubilés par la nature divine des dieux qu'un simple accouplement avec eux leur paraîtrait sacrilège.

A cette question, question enfantine s'il en fût, qui dans le Moyen-âge chrétien était devenue l'un des principaux problèmes philosophiques et théologiques, la théologie de cette époque répond par une construction intellectuelle des plus mémorables: la doctrine catholique de l'Immaculée Conception qui trouve sa première expression populaire dans la Légende Dorée du XIIIème siècle. Ce n'est pas Marie, mère de Jésus, qui conçoit virginalement, mais Marie, mère terrestre du Christ, qui a été conçue immaculée. La signification de ce nouveau mode de pensée ressort en particulier de l'illustration de l'Histoire Sainte par Giotto dans les fresques de Padoue où il adopte expressément la référence à Joachim et à Anna, parents de la vierge Marie. L'intention profonde est de maintenir la femme en tant que « porteuse du péché originel » dans une position d'infériorité sociale, mais d'exempter Marie de cette tare.

Cette construction est reprise par la théologie moderne, mais elle revêt une signification nouvelle; au Moyen-Age, il s'agissait de rompre le cycle du péché originel transmis à chaque homme dès sa naissance, ce qui voulait dire que tout homme, étant né homme, pouvait s'estimer pardonné par avance, l'humanité étant soumise à une détermination originelle contre laquelle la pureté de l'âme et la plus grande volonté de faire le bien ne pouvaient rien. Si nous nous référons toujours dans nos actes à cette tare originelle de notre être, nous renouvelons effectivement perpétuellement le péché originel.

De nos jours, l'Immaculée Conception, telle que la doctrine catholique l'a définie depuis le milieu du seizième siècle est de nouveau un problème d'actualité, surtout pour les protestants les plus radicaux, dans la mesure où un Christ crucifié dont les origines ne seraient pas exclusivement humaines ne serait pas un personnage particulièrement remarquable. Pour un demi-dieu, vivre la crucifixion aussi humainement que l'a vécue Jésus, relèverait presque de la simulation.

Le mythe de l'Immaculée Conception permet la reproduction sexuée des dieux ou leur mutation qualitative par la pratique de l'acte sexuel avec des hommes. Les hommes permettent aux dieux une reproduction non-identique, une mutation. Poussé à l'extrême, cela signifie que le monde créé une fois pour toutes, création achevée, et sur lequel le créateur ne permet pas que soient opérés des changements dans la mesure où c'est son oeuvre, peut être modifié grâce à la transmission du potentiel créatif aux hommes qui procèdent à une reproduction non-identique du même type. (Signalons parallèlement à cette relation, celle de l'artiste à son oeuvre achevée qui, dans la mesure où elle est finie et réussie ne permet plus de modifications. Ce seront les interprètes, chefs d'orchestre, acteurs et critiques d'art qui se chargeront de la reproduction non-identique de l'oeuvre achevée une fois pour toutes). Du fait de la figure dominante des principaux dieux ou du Dieu unique, figure du père, dans certaines religions, l'Immaculée Conception devient le seul mode de

ligen Geistes die Verkündigung erfüllt. In vielen Fällen nimmt der Gott für den Akt der Jungfrauenbegattung die Gestalt der ihm ohnehin naheliegenden Göttertiere an (Schlange, Schwan, Stier).

Eine durchaus eindeutige, wenn auch naive Reaktion auf solche Vorstellungen zeigen regelmässig Kinder, die die angebliche Omnipotenz eines Gottes schlecht mit den Machenschaften eines Faschingsballbesuchers in Übereinstimmung bringen können: « Warum hat der das nötig, sich zu verkleiden und zu verwandeln? ».

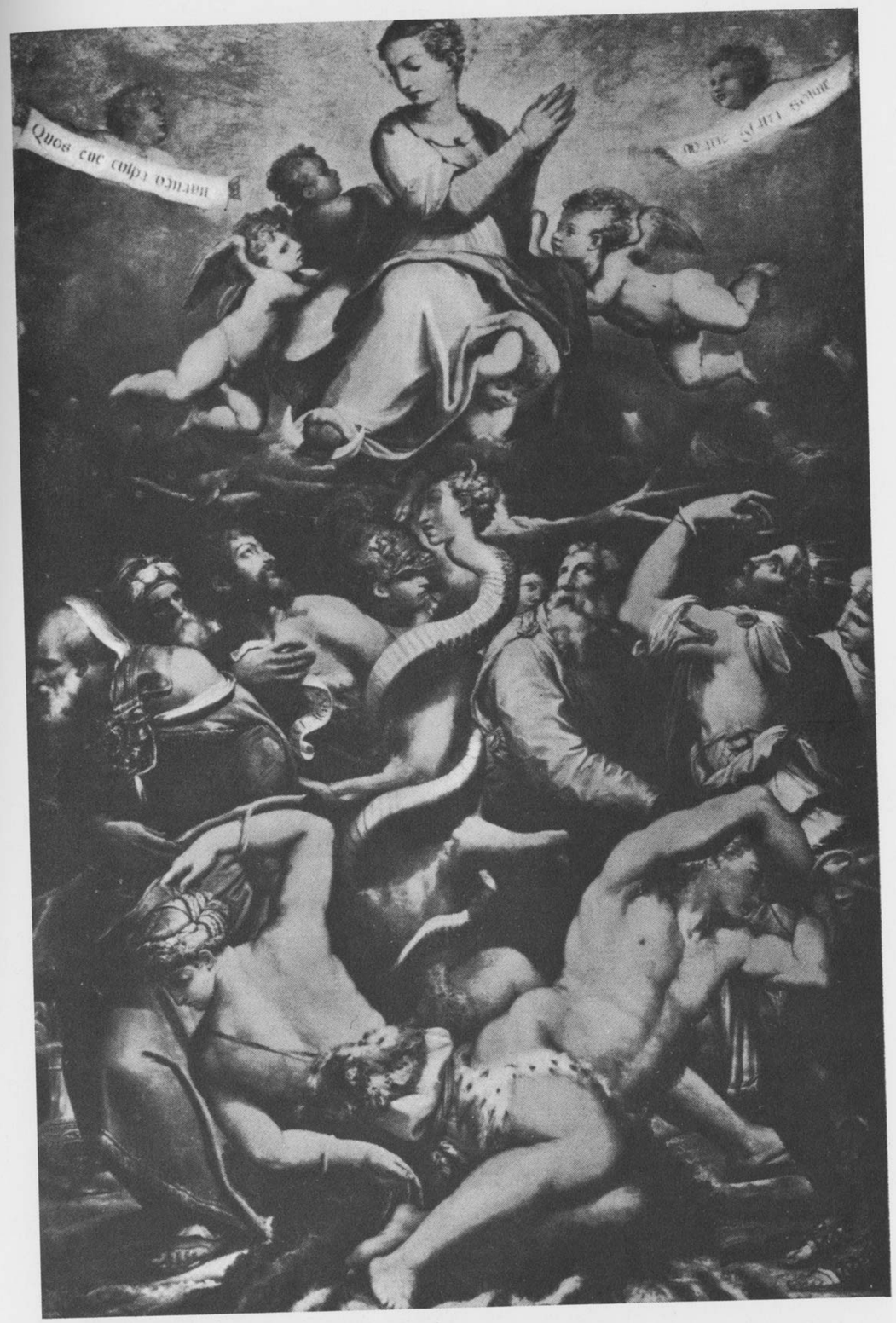
Ganz offensichtlich müssen diese Verwandlungskunststücke, diese Transsubstantiationen vorgenommen werden, um den menschlichen Partner kooperationsbereit zu machen. Denn die Menschinnen scheinen sich derart auf die Göttlichkeit der Götter eingerichtet zu haben, dass ihnen ein unumwundener Beischlaf als Gotteslästerung vorkommen müsste.

Auf dieses Problem, auf diese Kinderfrage, die im christlichen Mittelalter zu der entscheidenden Philosophen- und Theologenfrage geworden war, antwortet die mittelalterliche Theologie mit einer der denkwürdigsten intellektuellen Konstruktionen: mit der katholischen Lehre von der jungfräulichen Empfängnis, die ihre erste volkstümliche Formulierung in der Legenda Aurea des 13. Jahrhunderts gefunden hat. Nicht Maria, die Mutter Jesu, empfängt jungfräulich, sondern Maria als weltlich-leibliche Mutter des Christos ist jungfräulich empfangen worden. Welche Bedeutung dieses neue Denkmodell hatte, geht unter anderem daraus hervor, dass Giotto in die Schilderung der Heilsgeschichte, die er in den Arena-Fresken zu Padua gab, ausdrücklich den Verweis auf Joachim und Anna, die Eltern der Maria, aufnahm. Die Bedeutung liegt in der Absicht, das « Weib » als Ursündenüberträgerin weiterhin in niederer sozialer Geltung zu halten, Maria aber aus diesem Verdikt auszuklammern.

Für eine moderne Theologie ist diese Konstruktion in einem anderen Sinn als für die mittelalterliche wieder aktuell; damals ging es um die Durchbrechung der mit jeder Menschengeburt weitergegebenen Ursünde, d.h. jeder Mensch konnte sich bei seinen nur allzu menschlichen Taten darauf berufen, dass er als Mensch geboren und damit immer schon entschuldigt sei; denn Menschsein heisst, gewissen unabdingbaren Naturdeterminationen ausgeliefert sein, gegen die auch die entschiedenste Heiligkeit der Seele und die extremste Ausformung des Willens zum Guten nicht ankomme. (Indem wir uns bei unseren Taten auf diese Einschränkung unseres menschlichen Wesens berufen, begehen wir tatsächlich die Ursünde immer erneut.)

Heute wird die jungfräuliche Empfängnis, wie sie die katholische Lehre seit der Mitte des 16. Jahrhunderts kanonisiert hat, wieder aktuell, vor allem für radikale Protestanten, weil ein gekreuzigter Christos ohne ausschliesslich menschlichen Ursprung keine bemerkenswerte Figur ist. Den Kreuzestod so menschlich wie Jesus zu erleiden, wäre für einen Halbgott kaum mehr als eine Schaustellung.

Jungfrauenzeugung ermöglicht geschlechtliche Fortpflanzung der Götter bzw. durch den Geschlechtsakt mit Menschen die qualitative Wandlung von Göttern. Die Menschen ermöglichen den Göttern gleichsam eine nicht-identische Übertragung bzw. Mutation. Im Extremfall heisst das, die nun einmal hervorgebrachte und als Schöpfung abgeschlossene Welt, die dem Schöpfer, da sie sein Werk ist, kaum noch verändernde Eingriffe erlaubt, wird fortentwickelbar durch die nicht-identische Übertragung des schöpferischen Potentials auf die Menschen. (Parallel dazu das Verhältnis des Künstlers zu dem von ihm hervorgebrachten abgeschlossenen Werk, das, wenn es gelungen sein soll, auch keinerlei entscheidende Veränderung mehr zulässt. Erst die Interpreten, Dirigenten, Schauspieler, Kritiker, sorgen für die nicht-identische Transformation des ein für allemal Abgeschlossenen.)



Giorgio Vasari, *Allégorie de l'Immaculée Conception / Allegorie der Unbefleckten Empfängnis*, 1544 (Pinacoteca, Lucca).

transformation du monde. Un homme ne peut tout simplement pas enfanter. Pour être productrice, sa fécondité a besoin d'un medium. Le mode naturel de reproduction des êtres vivants par l'accomplissement de l'acte sexuel entre l'homme et la femme, ou entre le mâle et la femelle chez les animaux, était un schéma inévitable. Il est intéressant de voir comment les Grecs, qui n'avaient pas de Dieu créateur, illustrèrent dans leur mythologie l'analogie entre l'Immaculée Conception et la création célibataire. Chez Homère et chez Hésiode, au coeur du mythe, se déroule un processus socio-révolutionnaire dans lequel les fils se révoltent à chaque génération contre leurs pères et les tuent. De peur de succomber à un tel destin, Zeus dévore, comme le dirait Freud, sa propre semence. L'évolution et la volonté divine se conjuguent pour produire un surprenant résultat: Zeus a brusquement de terribles maux de tête, Hephaïstos lui ouvre le crâne avec ses outils de forgeron et de ce crâne ouvert sort, tout armée, Pallas Athénée; elle sort tout armée, c'est à dire adulte, au stade de produit fini. Ce dernier point est très important car les produits industriels ne naissent pas sous une forme nécessitant encore une croissance ou des transformations comme c'est le cas pour les êtres vivants. Pallas Athénée (*Parthenos*) est le produit d'une des premières machines célibataires dont les mythes de l'Europe méditerranéenne aient fait état.

Pareil à un artiste de génie créant sans peine (et non à la sueur de son front!) le créateur ex-nihilo de l'Ancien Testament produit en créateur célibataire; en tout cas, il précipite pour la punir la créature faite à son image hors de « son monde » dans l'univers terrestre de l'évolution naturelle,

Durch die dominierende Vatergestalt von höheren Göttern bzw. Gottes wird in einigen Religionen die Jungfrauenzeugung das einzige Instrument der Verwandlung von Welt. Ein Mann ist eben nicht gebärfähig. Seine Zeugungskraft bedarf des Mediums, um produktiv werden zu können. Die Kenntnis der natürlichen Hervorbringung von Kreaturen durch den Vollzug des Geschlechtsaktes zwischen Mann und Frau, männlichem und weiblichem Tier war ein offensichtlich unübergehbares Modell. Interessant ist, wie die Griechen, die ja keinen Schöpfergott kannten, die Analogie von Jungfrauenzeugung und männlicher Schöpfung entwikkelten. Im homerisch-hesiodischen Mythos vollzieht sich unter den übermenschlichen Lebewesen ein sozialevolutionärer Prozess, indem die Söhne jeweils gegen ihre Väter rebellieren und diese Väter umbringen. Aus Angst vor einem solchen Vaterschicksal in der dritten Generation der Evolution verschlingt, freudianisch gesprochen, Zeus seinen eigenen Samen. Evolution und göttliche Absicht bringen ein überraschendes Resultat hervor: Zeus bekommt unerträgliche Kopfschmerzen, woraufhin ihm Hephaistos mit seinem Schmiedgerät den Kopf aufmeisselt. Aus der Offnung des Schädels gebiert Zeus Pallas Athene in voller Rüstung, das heisst als Erwachsene, als fertiges Produkt. Das ist bedeutsam, denn Maschinenprodukte werden ja auch nicht erst in einer noch des Wachstums und der Veränderung bedürfenden Gestalt hervorgebracht, wie das bei den gezeugten Lebewesen der Fall ist. Pallas Athene (Parthenos) ist das Produkt einer der ersten Junggesellenmaschinen, von denen der mediterran-europäische Mythos berichtet.

Der wie ein Starkünstler völlig mühelos (« ohne

La naissance de Pallas Athénée-Minerve / Geburt der Pallas Athena-Minerva, in: Michael Meier, *Atalanta Fugiens, hoc est, Emblemata Nova de Secretis Naturae*, Oppenheim, 1618.

de la production animale, autrement dit dans un monde où elle devra engendrer sa descendance et lutter pour se nourrir. Un tel destin est épargné à Pallas Athénée; elle demeure « oeuvre d'art ».

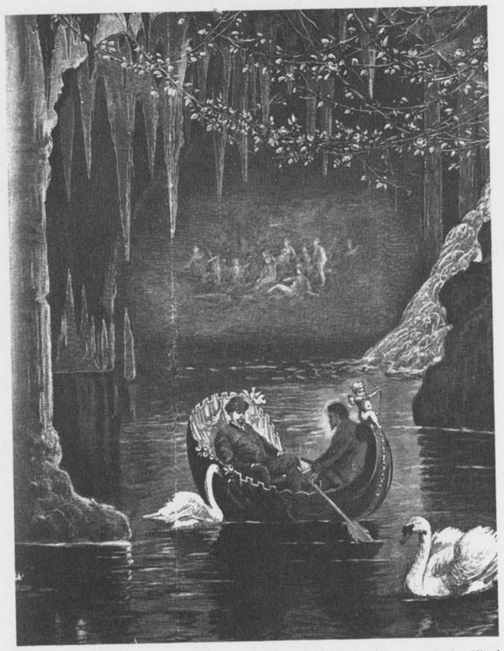
Il est bien étrange que même Platon, dont la représentation de l'Etat idéal à condition du maintien de l'exploitation des esclaves et la dominance socio-culturelle des relations à deux entre hommes n'est rien d'autre que la construction d'une gigantesque machine célibataire, ait polémiqué contre cet enfantement d'Athénée par Zeus dans le mythe. Il semble bien que Platon ait considéré la société guerrière de Sparte comme la plus parfaite réalisation de machine célibataire. Il ne pouvait que préférer la société spartiate à la société homérique parce que la seconde reposait encore sur une économie exclusivement agricole, tandis que la première savait déjà utiliser la force productive de l'esclave-machine. Dans la société spartiate, les formes inférieures de la reproduction étaient laissées aux esclaves et aux femmes, qui se situaient exactement au même niveau qu'eux, tandis que les hommes conservaient le privilège de la création non « par le sang », directe, sans condition préalable. Bien souvent, cette forme aristocratique de création ne consistait qu'en la destruction et l'anéantissement de ce qui préexistait. Jusqu'au passé encore fort récent des SS et jusqu'à nos blousons noirs, bien des créateurs célibataires aristocratiques ont suivi la même voie! Les mythes du « *Männerbund* » et de la communauté des héros qui remontent au siècle dernier découlent directement d'une conception extrême de l'entreprise créatrice et de l'artiste créateur. Il est donc tout à fait logique que, des artistes comme Beardsley ou comme Wilde se réfèrent à un mode de vie aristocratique et que, dans l'aristocratie, on ait pu traiter, à leur époque et pour la première fois sans le moindre scrupule, de l'idée du refus de la reproduction de la vie par les rapports hétérosexuels. Thomas Mann croyait devoir dissimuler ce refus de la reproduction naturelle sous le manteau de l'impuissance des derniers rejetons de l'aristocratie. A la fin du dix-neuvième siècle, la disparition de l'aristocratie fut comprise moins comme le résultat d'une évolution sociale que comme l'aboutissement d'un processus naturel. Aujourd'hui, une grande partie de la société bourgeoise adopte la même attitude de refus; et elle l'expliquera, elle aussi, par un processus naturel (disant que, de toute façon, le monde est déjà surpeuplé) au lieu d'y voir une réaction aux modifications sociales de la lutte des classes et de la disparition de la position privilégiée de l'artiste créateur entrepreneur dans la société.

Aujourd'hui encore, dans certaines professions (non seulement celle de l'artiste, mais aussi celles du chercheur, du sportif, de l'infirmier, du militaire ou de l'homme d'affaires), le statut de célibataire est considéré comme un avantage particulier: il garantit la non-dépendance vis à vis des proches, la non-accoutumance à une forme de vie établie, la disponibilité au changement par l'absence de toute identité imposée de l'extérieur.

Curieusement, dans les débats bourgeois sur les problèmes d'émancipation, c'est de l'acquisition de ces mêmes libertés qu'il s'agit, et ce, aussi bien pour l'homme que pour la femme. Les tentatives d'acquérir une qualification s'accompagnent, fort logiquement, de tentatives de briser les structures familiales traditionnelles. En ce sens, la création devient synonyme de retransformation du bourgeois en célibataire, comprise comme le premier pas vers l'émancipation de l'homme hors de la médiocrité de sa vie sociale et sa réalisation passe exactement par les voies définies par l'histoire des religions que l'on peut interpréter comme des modes de divinisation de l'homme. Ce mode d'évolution suppose l'isolement du sujet, sa libération de toutes les relations de dépendance, le premier pas dans l'aventure de l'existence inconditionnelle, ce qui signifie l'acceptation du ris-

Schweiss im Angesicht») *ex nihilo* weltschaffende Gott des Alten Testaments produziert als Junggeselle; allerdings stösst er strafend sein Ebenbild aus « seiner Welt » in die irdische Welt der Naturevolution, in die tierische Form der Produktion, das heisst Nachkommen zeugen zu müssen und ums Futter zu kämpfen. Pallas Athene bleibt von solchem Schicksal verschont. Sie bleibt « Kunstwerk ».

Es ist seltsam, dass ausgerechnet Platon, dessen Vorstellungen vom idealen Staat unter Voraussetzung der Sklavenhaltergesellschaft und der sozio-kulturellen Dominanz von Zweierbeziehungen zwischen Männern nichts anderes als eine gigantische Konstruktion einer Junggesellenmaschine sind, gegen die homerisch-hesiodische Männergeburt des Zeus polemisiert hat. Es scheint, als hätte Platon die spartanische Kriegergesellschaft als vollendete Erfüllung der Junggesellenmaschine aufgefasst. Er musste die spartanische Aristokratengesellschaft der homerischen vorziehen, weil die homerische noch auf einer reinen Ackerbauerngesellschaft beruhte, wogegen die spartanische schon die Produktivkräfte der Sklavenmaschine nutzen konnte. In ihr wurde die niedere Ebene der Reproduktion des Lebens den Sklaven und den mit ihnen auf einer Stufe stehenden Frauen überlassen, während den Männern die unblutige, direkte, voraussetzungslose Form der Schöpfung vorbehalten blieb. Öfter bestand diese aristokratische Schöpfung in der Vernichtung, Zerschlagung des Vorgefundenen. Hier sind ihm bis in die jüngste SS - und Ledernackenvergangenheit viele aristokratische Junggesellenmaschinisten gefolgt. Der Männerbundsmythos, die Heroengemeinschaft gehören unmittelbar zu den im vergangenen Jahrhundert ins Extrem getriebenen Vorstellungen vom Schöpferkünstler und -unternehmer. Konsequent ist, dass sich Künstler wie Beardsley und Wilde auf aristokratische Lebensformen berufen und dass innerhalb der Aristokratie der Gedanke einer Verweigerung von Lebensreproduktion durch bisexuellen Geschlechtsakt zum ersten Mal mit voller Rücksichtslosigkeit diskutiert und realisiert wurde. Thomas Mann hielt es noch für notwendig, die Einstellung, ja Verweigerung der Lebensreproduktion mit dem Versiegen der natürlichen repro-



Robert Assmus, *Louis II dans la grotte de Vénus* (détail) / *Ludwig II. in der Venusgrotte*, 1886.

que de la confiance dans ses propres forces et une attitude jusqu'auboutiste qui rejette toute pensée reposant sur la croyance en une évolution progressive et cherche à la remplacer par le passage forcé à un saut qualitatif. Ce n'est qu'aujourd'hui que la représentation du bourgeois par lui-même comme Dieu le père, l'analogie résidant essentiellement dans le port de la barbe et certain comportement autoritaire et souverain, prend tout son sens. Un crépuscule des dieux wagnérien se joue tous les jours dans les familles, c'est une lutte des sujets émancipés contre les figures de l'ancien univers des images divines qui, n'étant que des images, n'ont jamais revêtu qu'une existence vague et sont par conséquent défaites comme des enveloppes vides. D'un côté, il paraît tout à fait naturel que des figures comme celles de Marx, de Engels ou de Freud prennent directement valeur de figures divines, mais d'un autre côté, le fait qu'elles soient précipitées de leur piédestal avec une légèreté juvénile, et désacralisées par leurs concurrents triomphants correspond tout à fait à ce qui se passe dans les grandes chambres à coucher de nos confortables appartements. Le refus de l'accouplement fécond, c'est-à-dire du mode naturel de reproduction est une forme d'émancipation vers l'homme-dieu, tout autre que celle que les Grecs ont pu se représenter. Le citoyen ne devient sujet divin que dans la mesure où il produit quelque chose d'unique et de particulier (telle est l'irremplaçable personnalité de l'artiste avec la puissance créatrice qu'il est seul à posséder), tandis que chez les Grecs, le citoyen ne pouvait devenir héros qu'en se mettant pleinement au service de la collectivité en tant que sujet social. D'innombrables monuments grecs montrent bien que les plus grands exploits individuels ne sont pris en considération que dans la mesure où ils sont accomplis au nom de la collectivité.

Les grands courants de la philosophie grecque ont toujours fait passer l'idée de la divinisation de l'homme avant celle de l'hominisation des dieux. L'hominisation des dieux allait en quelque sorte de soi, la vision anthropomorphique des dieux, leur « habillement » humain ne découlait pas seulement d'une certaine naïveté d'âme mais était l'aboutissement de toutes les spéculations philosophiques: quand des hommes parlent, même voulant parler des dieux, ils parlent toujours d'eux-mêmes. Par conséquent, même les choses les plus abstraites, les idées, ne peuvent apparaître que sous forme humaine, car ce n'est qu'aux actes et aux réactions humaines que l'on peut mesurer les effets de l'abstraction.

De même que dans les mythes des civilisations de l'Europe méridionale il y a diverses versions de l'Immaculée Conception pour une fonction relativement constante, il y a pour le pendant, la machine célibataire, diverses interprétations pour une fonction relativement constante. Pour définir brièvement cette fonction, on peut dire que le développement de l'individualité autonome est reconnu dans la mesure où l'individu, concerné en tant qu'*homo creator*, en tant qu'entrepreneur créatif ou qu'artiste, prend la place des dieux ou de Dieu. L'état du monde n'est plus conçu comme le résultat d'une évolution, mais comme s'il avait été construit ainsi, comme si l'on avait à faire à une machine. Les machines ne croissent pas. Les machines et leurs produits sont définitivement achevés dès lors qu'ils sont fabriqués. Cette conception a connu une première apogée avec les machines de Léonard de Vinci et celles de certains « machinistes » royaux.

Au seizième siècle, l'absolutisme s'annonçait déjà si bien qu'il y avait des rois et des princes qui se composaient d'immenses collections de montres et d'horloges pour pouvoir prendre vis-à-vis de la machine, en tant que « machinistes », la même position que celle qu'avait prise Dieu vis-à-vis de la marche du monde et la même que celle qu'ils revendiqueraient au dix-septième vis-à-vis

duktiven Kräfte von aristokratischen Spätlingen zu bemänteln. Fin de Siècle wurde da noch zu einer vorhersehbaren Station natürlicher Evolution des Gehirns; das Verschwinden der Aristokratie wurde als Naturprozess geadelt, weniger als Resultat sozialer Veränderungen begriffen. Heute erfasst weite Teile der bürgerlichen Gesellschaft eine ähnliche Verweigerungshaltung. Auch sie wird im wesentlichen mit Naturgeschehen begründet (nämlich, dass die Welt ohnehin schon mit Menschen überfüllt sei), anstatt sie als Reflex auf soziale Veränderungen, auf die Androhung des Klassenkampfes und die Aufhebung gesellschaftlicher Sonderstellung des schöpferischen Künstlers/Unternehmers zu begreifen.

Noch heute wird in bestimmten Berufen (nicht nur dem des Künstlers, sondern auch dem des Forschers, Sportlers, Krankenpflegers, Militärs und kaufmännischen Agenten) der Junggesellenstatus als besondere Qualifikation gewertet: Rücksichtslosigkeit gegen Ansprüche von Nahestehenden, Unabhängigkeit von einmal eingespielten Lebensformen, Wandlungsfähigkeit auf Grund nicht von aussen fixierter Identität.

Merkwürdigerweise geht es in der bürgerlichen Emanzipationsdebatte genau um den Erwerb dieser Qualifikationen und zwar sowohl für Männer wie für Frauen. Logischerweise werden die Versuche zum Qualifikationserwerb damit eingeleitet, dass man die herkömmlichen Familienstrukturen aufzubrechen versucht. Schöpfung wird in diesem Sinn zur Rückverwandlung des Bürgers in einen Junggesellen, in ihr wird der erste Schritt zur Emanzipation des Menschen aus seiner gesellschaftlichen Kümmerlichkeit verstanden. Ihre Verwirklichung verläuft genau in jenen religionsgeschichtlich tradierten Formen, die als Vergöttlichung des Menschen begrifflich fassbar sind. Zu diesen Verlaufsmustern gehört die Isolation des einzelnen Subjekts, der Austritt aus Dienst-und anderen Abhängigkeitsverhältnissen, der abenteuerliche Schritt in die Bedingungslosigkeit der Existenz, was vor allem heisst, das abenteuerliche Selbstvertrauen in die eigene Kraft und eine Alles-oder-Nichts-Haltung, die jeden Gedanken an allmähliche, schrittweise Veränderung als unerträglich empfindet und ihn durch die Erzwingung des qualitativen Sprungs ersetzen will. Erst heute erfüllt sich also die bisher mitleidig belachte Selbstdarstellung des Bürgers als Gottvater, wobei die Analogie im wesentlichen im Barttragen und autoritären selbstherrlichen Gebaren besteht. Eine Wagnersche Götterdämmerung spielt sich heute alltäglich in den Familien ab, als Konkurrenzkampf der emanzipierten Subjekte mit den nur noch in der Vorstellung vage existierenden und deshalb als haltlos abgetanen Leitbildern des ehemals göttlichen Himmels der Vorstellungen. Dass Figuren wie Marx, Engels, Freud dabei einerseits völlig unproblematisch als Götter auftreten, andererseits aber in jünglingshafter Leichtfertigkeit zugleich durch siegreiche Konkurrenz entmachtet und aus dem Himmel gestossen werden, entspricht der Lage in den Wohnschlafzimmern unserer Komfortwohnungen. Die Verweigerung des folgenreichen Beischlafs, d.h. die Ablehnung der leiblich-natürlichen Reproduktion ist allerdings eine ganz andere Art der Emanzipation zum Gottmenschen, als sich das etwa die Griechen vorgestellt haben. Der Bürger als göttliches Subjekt besteht auf dem Hervortreiben des Besonderen und Einmaligen (die einmalige Künstlerpersönlichkeit mit einer nur ihr zugehörigen und von niemandem mehr ersetzbaren Schöpfungspotenz), während die griechische Heroenwerdung nur dadurch zu erreichen war, dass sich das soziale Subjekt völlig in den Dienst des Kollektivs stellte. Zahllose griechische Kriegerdenkmäler bezeugen, dass auch die grösste Individualleistung nur dann etwas bedeutete, wenn sie im Namen der Gemeinschaft vollbracht wurde.

In den Hauptströmungen ihrer Philosophie haben die Griechen konsequent den Gedanken der Ver-

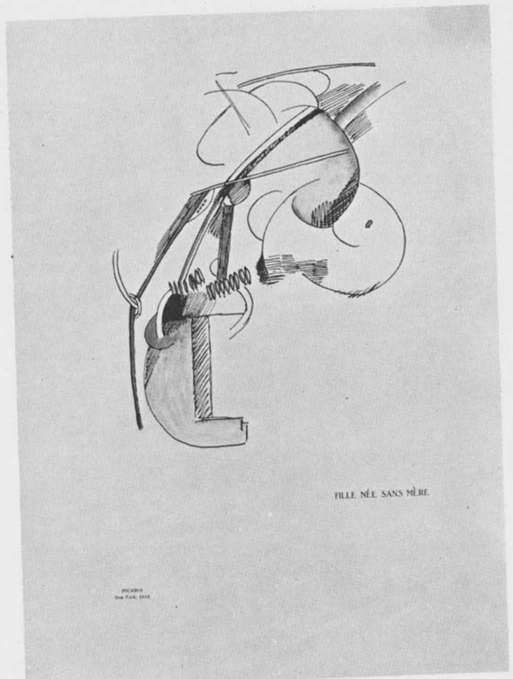
de la « machinerie » sociale.

C'est céder à l'un des besoins fondamentaux de l'homme que de chercher à comprendre ce monde de la machine célibataire car cela revient:

en premier lieu à rendre responsable le créateur/entrepreneur humain de tous les états du monde et *en second lieu* à se savoir capable d'échapper à tout processus d'évolution à long terme dans la mesure où l'on ne reconnaît pas le déroulement autonome de ces processus, ni leur relative immuabilité, et où l'on ne voit en eux que des fictions découlant de spéculations intellectuelles.

S'en tenir à ce monde des machines célibataires, c'est ne définir le monde que tel que nous le voyons ou le comprenons ou même tel que nous le construisons à notre gré.

C'est l'expression d'un besoin de durer, besoin d'un monde statique, immuable, dans lequel, en bonne logique, la reproduction naturelle n'est plus nécessaire. Considérer le monde comme une machine célibataire, c'est transposer des dieux aux hommes le droit à l'éternité, abolir la mort ou, tout au moins, se donner le droit de mettre en marche ou d'arrêter à son gré les mécanismes universaux. Dans toute machine, l'interrupteur est la pièce essentielle! Les décisions absolues de mise en marche ou d'arrêt, qu'il s'agisse d'un poumon artificiel, d'une chaîne ou d'un poste de télévision sont les véritables actes créatifs de l'individu autonome brusquement pris de triviales envies de plaisir, c'est à dire d'omnipotence. Il y a lieu de craindre cet individu comme l'on craignait jadis les dieux et les esprits tout puissants. Il faut faire triompher à la place de la toute puissance d'individus autonomes, matérialisée par les machines-célibataires, la puissance de tous ceux qui se sentent membres d'une même communauté. Il ne faudrait pas croire que l'on pourra tourner en dérision l'idée de la construction et de la marche de la machine célibataire comme jadis les grands mythes de l'Immaculée Conception. En effet, l'Immaculée Conception était liée à l'existence des dieux tandis que la machine célibataire est le signe de l'existence de l'artiste ou de l'entrepreneur créateur qui ne connaîtra de déclin que lorsque le vieux rêve de



Francis Picabia, *Fille née sans mère*, couverture / Umschlag pour *291*, n° 4, juin 1915.

göttlichung des Menschen dem der Vermenschlichung der Götter vorgezogen. Die Vermenschlichung der Götter, so könnte man sagen, war eben eine selbstverständliche Voraussetzung, da Anthropomorphisierung des Göttlichen, also die Einkleidung der Götter in Menschengestalt, für sie nicht nur einer naiven Gemütslage angemessen war, sondern auch das Resultat aller philosophischen Spekulation darstellte: wo Menschen reden, sprechen sie, auch wenn sie die Götter meinen, immer nur von sich selber. Demzufolge kann auch das Abstrakteste, können auch Vorstellungen und Ideen nur in Gestalten Erscheinung haben, die menschlich sind; weil man nur an der Aktion und Reaktion von Menschen die reale Wirkung der Abstraktion erkennen kann.

Wie es in der mediterran-europäischen Geschichte unterschiedliche Ausbildungen der Vorstellungen von Jungfrauengeburt, bei relativ konstant bleibender Funktion dieser Vorstellungen gibt, so gibt es auch für das Pendant, die Junggesellenmaschine, unterschiedliche Ausformungen bei relativ konstant bleibender Funktion. Diese Funktion kurz zu umreissen, heisst sagen, dass die Herausbildung des autonomen Individuums als Vergöttlichung des Menschen gerechtfertigt wird, bis hin zu dem Punkt, an dem solche Individuen als *homo creator*, als Unternehmer/Künstler an die Stelle der Götter bzw. Gottes treten. Der Zustand der Welt wird nicht mehr verstanden als ein evolutionär gewordener, sondern als ein gemachter und gebauter, ganz so, als habe man es mit einer Maschine zu tun. Maschinen wachsen nicht. Sie werden konstruiert und gebaut. Die Maschinen und ihre Produkte sind definitiv abgeschlossen, sobald sie hergestellt sind. Einen ersten Höhepunkt erreichte diese Auffassung mit den Konstruktionen Lionardos einerseits und gewissen königlichen Maschinistendiensten andererseits.

Im 16. Jahrhundert hatte sich der Absolutismus schon so weitgehend als Vorstellung angekündigt, dass es Könige und Prinzen gab, die sich umfangreiche Uhrensammlungen zulegten, um als Maschinisten der Maschine gegenüber die gleiche Stellung einnehmen zu können, wie Gott sie gegenüber dem Weltlauf hatte und wie sie im 17. Jahrhundert schliesslich die Könige gegenüber der Gesellschaftsmaschinerie beanspruchten.

Diese Welt der Junggesellenmaschine verstehen, heisst einem entschiedenen menschlichen Bedürfnis nachgeben, nämlich:

erstens alle Weltzustände sich dem menschlichen Schöpfer/Unternehmer verdanken zu lassen und *zweitens* nach Belieben aus evolutionären, langfristigen Prozessen aussteigen zu können, indem man den eigenständigen Lauf dieser Prozesse, ihre relative Unveränderbarkeit nicht anerkennt, sondern zu blossen Fiktionen der Spekulation erklärt.

Die Welt der Junggesellenmaschinen zu betreiben, heisst, die Welt nur als das zu nehmen, als was wir sie sehen oder verstehen bzw. als was wir sie auf völlig beliebige Weise zusammenbauen.

Darin äussert sich Bedürfnis nach Dauer; Bedürfnis nach einer statischen unveränderbaren Welt, in der logischerweise auch leiblich-natürliche Reproduktion nicht mehr notwendig ist. Die Welt als Junggesellenmaschine zu betrachten, heisst, den Ewigkeitsanspruch göttlicher Existenz endlich auf die des Menschen zu übertragen, heisst, den Tod abzuschaffen bzw. wenigstens nach eigenem Willen die Weltmaschinen an- und abschalten zu können.

Der Schaltknopf ist an jeder Maschine der entscheidende Teil; gottherrscherliche Entscheidungen über das Einschalten und Ausschalten, ob an der Herz-Lunge-Maschine oder an einem Fliessband, an einer Fernsehkamera oder im Atomraketensilo, sind die eigentlichen Schöpfungsakte des autonomen Individuums, wenn es rabiate Lustphantasien und das heisst Omnipotenzvorstellungen entwickelt. Vor ihnen müssen wir uns fürchten, wie einst vor den omnipotenten Göttern und Geistern. An die

machines se produisant elles-mêmes se réalisera; ce n'est que lorsque les machines assureront leur propre régénération que l'Immaculée Conception et la création célibataire se trouveront toutes deux réunies dans un seul et même mythe; alors que jusqu'alors elles n'auront été que des pendants, elles deviendront identiques. Cela marquerait aussi la fin de la suprématie des civilisations socio-industrielles de l'Europe méridionale. C'est sur cette voie que se trouvaient des créateurs de machines célibataires du type de Jarry ou de Duchamp. Du point de vue de la technique et de la science, ils ne faisaient que poursuivre des efforts séculaires pour aboutir au mouvement perpétuel. Leurs machines célibataires se comportent vis-à-vis des créations célibataires ordinaires de l'artiste comme le mouvement perpétuel vis-à-vis d'une machine ordinaire de transformation de l'énergie. Ce qu'il convient toutefois de noter, c'est que dans un monde où triompherait le mouvement perpétuel, il n'y aurait plus de place pour l'artiste. Mais en fait, les constructeurs du mouvement perpétuel, que ce soit dans le domaine technique ou artistique, prennent vis-à-vis de leur construction une précaution essentielle: ils se réservent le rôle de celui qui assure la première mise en marche. Le maintien du monde dans l'éternelle répétition du même mouvement est la garantie de l'immortalité de ce responsable de la mise en marche initiale. Mais il paie pour l'immortalité un prix tout aussi élevé que celui payé jusqu'à présent par les conquérants les plus naïfs par la destruction de leur conquête.
(Voir également: Bazon Brock « Unisex... », in: « Maskulin... Feminin », ed. Fr. Böckelmann, Rogner & Bernhard Verlag, Munich 1971).

Stelle der Omnipotenz autonomer Individuen, die die Junggesellenmaschine betätigen, müssen wir die Potenz aller setzen, die sich als Mitglieder einer Gemeinschaft verstehen. Man sollte nicht drauf vertrauen, dass die Vorstellungen von der Konstruktion und Betätigung der Junggesellenmaschine auf die gleiche Weise ins Bedeutungslose abtreiben wie die einst mächtigen Vorstellungen von der Jungfrauenzeugung. Denn die Jungfrauenzeugung war an die Existenz der Götter gebunden, die Junggesellenmaschine aber ist das Signum der Existenz des schöpferischen Unternehmers/Künstlers, der erst dem Untergang ausgeliefert sein wird, wenn der alte Traum von den sich selbst erzeugenden Maschinen in Erfüllung geht; erst in den sich selbst regenerierenden Maschinen sind Jungfrauenzeugung und Junggesellenschöpfung in einem neuen Mythos zusammengeschlossen; wo sie bisher nur Pendants waren, werden sie dann identisch. Damit wäre dann auch die Vormachtstellung der mediterran-europäischen industriegesellschaftlichen Zivilisation gebrochen. Auf dem Wege dahin befanden sich Junggesellenmaschinisten vom Typ Jarrys oder Duchamps. Technisch-naturwissenschaftlich betrachtet, setzen sie die Tradition jahrhundertealter Bemühungen um das Perpetuum mobile fort. Ihre Junggesellenmaschinen verhalten sich zu den alltäglichen Junggesellenschöpfungen der Künstler/Unternehmer wie das Perpetuum mobile zu einer normalen Energieumwandlungsmaschine. Bemerkenswert bleibt allerdings, dass in einer Welt als Perpetuum mobile kein Platz mehr für den schöpferischen Unternehmer/Künstler wäre. Tatsächlich aber machen die Konstrukteure des Perpetuum mobile, ob naturwissenschaftlich-technische oder künstlerische, gegenüber ihren Konstruktionen einen entscheidenden Vorbehalt: sie setzen sich selbst in die Rolle des ersten Bewegers ein. Der Stillstand der Welt in der fortdauernden Wiederholung des Immergleichen ist die Garantie der Unsterblichkeit jener ersten Beweger. Das wird ein genauso hoher Preis für die Unsterblichkeit, wie ihn bisher naive Welteroberer mit der Zerstörung dessen, was sie erobern wollten, in Kauf nahmen.
Vergleiche auch Bazon Brock, « *Unisex...* » in; « *Maskulin-Feminin* », Hrsg. von Fr. Böckelmann, Rogner & Bernhard Verlag, München 1971.

La Madonna di Loreto.

ARTS DE MOURIR
ÉCRITURES ANTI-MYSTIQUES

« Sur ces confins de fable déchirée ».
Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, 1975.

Todesarten: fictions théoriques

En 1966, Ingeborg Bachmann annonçait *Malina* comme un « cycle » sur « les différentes façons de mourir ». *Todesarten*. Retour à la littérature (« populaire ») des *Art de mourir*? Mais désormais le cercle du texte boucle. Ce qui est emprisonné dans le langage devient l'opérateur d'un *Grenzübertritt* (un passage de frontière) qui n'est jamais qu'un jeu d'échecs — fictions de prisons et fictions de sorties, fenêtre peinte, vitre-miroir — où travaille l'évidence de ce qui ne peut pas être dit ni « trouvé ». Pas d'autres trouées ni déchirures qu'écrites. Comédies de mises à nu, machineries de tortures, récits « automates » dévêtus de sens, visages décomposés en rouages. Avec les « machines célibataires », un fantastique s'est mis en marche, sans précédent (sauf par ce rapport entre l'artefact et la mort). Il tient du mythe non seulement la rupture instauratrice qu'il marque au tournant du siècle, mais le non-lieu de l'événement-avènement qui s'y figure de « différentes façons » — entrée et/ou sortie.
Dans la *Traumdeutung*, Freud construit (*bauen*) l'une des machines célibataires que Michel Carrouges n'a pas rangées dans sa collection mais qui, par sa date et ses caractéristiques, s'inscrit bien dans la série[1]: « appareil » (*Apparat*) fabriqué autour d'une différence intérieure et fait de « systèmes » (*Systeme*) connectés, grâce à quoi *ça s'inscrit* et s'accumule au dedans (les traces mnésiques), ça circule — marche en avant le jour et, la nuit, marche arrière (par un *rückläufigen Weg* ou *regredientes Rückschreiten*) —, et ça transforme l'énergie (*die Energieumsetzungen im Innern des Apparats*). Méticuleuse, cette « mécanique » fantasmée explique ce qui de l'éliminé(e) revient sur « la scène du rêve » (*der Schauplatz der Träume*). C'est, dit Freud, une « fiction théorique », *theoretische Fiktion*[2].
Nom ajusté à la série, s'il est vrai que la fiction s'écrit dans la langue d'une terre refusée et du corps dépossédé[3], avec tout le répertoire d'un exil fatal ou d'un exode impossible. Elle est machine solitaire que fait fonctionner l'Eros du mort. Comédie du deuil dans le tombeau de l'absent(e). Dette indissociable du refus. Mais le « supplice » reste littéraire. Blessant, torturant, tuant le corps à l'intérieur de la page voilée-violée, il ne brise que textuellement la clôture du texte. Célibat scripturaire, organisé par son autre imaginaire. La défection même des personnages mis en pièces, roues et ressorts, peints sur la vitre où ils se mêlent aux objets de derrière la vitre-fenêtre et à l'image du spectateur devant la vitre-miroir[4], trace encore scripturairement *la limite de l'écriture* et le clivage qui dissémine le sujet malgré la dérisoire fusion que lui promet cette transparence.
Certes une érotique est seule capable de mettre l'appareil en marche (*den Apparat in Bewegung zu bringen*), mais elle vise un (quelque chose d') autre qui ne sera jamais *là* (ou qui est chassé de cet espace par un défi déterminé par la dépossession) et que rend obsédant le regard (narcissique) du voyeur saisi par son Double bougeant au milieu des choses offertes-refusées dans la vitre-miroir. Le graphe peint sur le verre de Duchamp est la légende de l'illusion qui change en image-sexe le point de la muraille transparente où se porte le (la) célibataire[5].

STERBEKÜNSTE
ANTI-MYSTISCHES SCHREIBEN

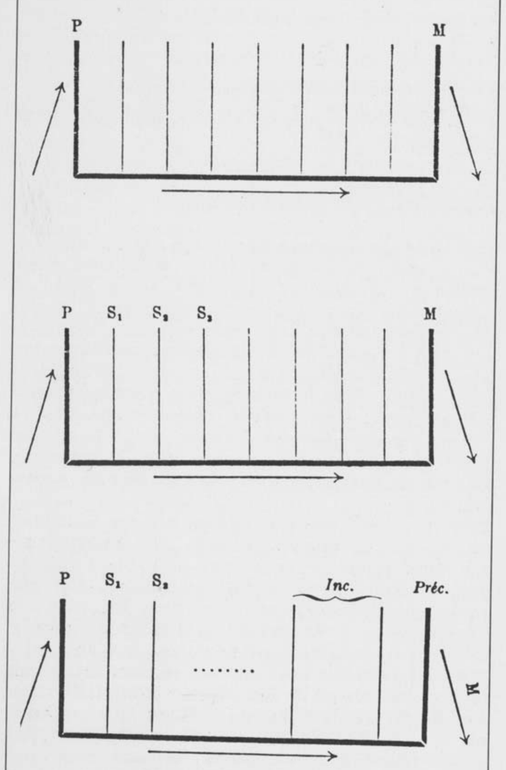
« *An den Grenzen der zerrissenen Fabel* ».
Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil* (Im Köder des Anfangs), 1975

Todesarten: Theoretische Fiktionen

1966 kündigte Ingeborg Bachmann *Malina* als « Zyklus » über die « verschiedenen Arten des Sterbens » an. *Todesarten*. Rückkehr zur (« Volks- ») Literatur der Trostbücher, der *Ars moriendi* (Kunst des Sterbens)? Der Kreis des Textes schliesst sich von da an. Was in der Sprache eingeschlossen ist, wird Vollzugsorgan, Operateur eines *Grenzübertritts*, der nie etwas anderes ist als ein Schachspiel — Fiktionen von Gefängnissen, Fiktionen von offenen Türen; gemaltes Fenster, Glas-Spiegel — in dessen Spielverlauf die Evidenz dessen zum Zuge kommt, was weder ausgesprochen noch « gefunden » werden kann.
Öffnungen und Risse existieren nur als Geschriebenes. Entkleidungs-Komödien, Foltermaschinen, « automatische », ihres Sinnes beraubte Erzählungen, in Räderwerke zerlegte Gesichter. Mit den « Junggesellenmaschinen » hat sich ein noch nie dagewesenes Scheinwesen in Bewegung gesetzt (nie: mit Ausnahme der Beziehung zwischen Artefakt und Tod). Es hat nicht nur in dem Masse am Mythos teil, als es zu Beginn des Jahrhunderts einen Bruch darstellt, der weiterführt, sondern auch als ein Nicht-Ort und ein Nicht-Eintreffen des Ereignisses-Ersten Auftretens, das sich darin « auf verschiedene Weise » darstellt — Ein und/oder Aus. Freud baut in der *Traumdeutung* eine Junggesellenmaschine, die von Michel Carrouges zwar nicht erwähnt wird, die aber auf Grund ihrer Entstehungszeit und ihrer Merkmale sich für diese Reihe eignet[1]: Der *Apparat* ist um eine innere Differenz (Spannung) konstruiert und besteht aus miteinander verbundenen *Systemen* — er funktioniert: im Innern schreibt es sich ein und lagert sich ab (die *Erinnerungsspuren*), es bewegt sich — am Tage vorwärts, in der Nacht rückwärts (*die Erregung nimmt einen rückläufigen Weg, Rückschreiten*, der Traum hat *regredienten* Charakter) —, Energie wird umgewandelt (*Energieumsetzungen im Innern des Apparates*). Peinlich genau erklärt diese phantastische « Mechanik » was vom Verdrängten auf den *Schauplatz der Träume* zurückkommt. Nach Freud handelt es sich um eine *theoretische Fiktion*[2].
Diese Bezeichnung passt zur Serie der Junggesellenmaschinen, wenn zutrifft, dass Fiktion sich in der Sprache der Verweigerung von Erde und Körper, mit dem Wortschatz eines fatalen Exils und eines unmöglichen Exodus schreibt. Sie ist eine einsame Maschine, angetrieben durch den Eros des Leblosen. Trauerkomödie im Grab des/der Abwesenden. Schuld, unzertrennlich mit der Weigerung verbunden. Aber die « Pein » bleibt literarisch. Marter, die den Körper, die verschleierte-vergewaltigte Seite, verletzt, foltert, tötet, aber nur textlich den Zaun des Textes zerbricht. Drehbuch-Zölibat (scripturaire im Gegensatz zu scriptuaire: die Heilige Schrift betreffend), mit dem der erdachte Andere fertig werden muss. Die Auflösung, selbst, der Figuren, zerlegt in Bestandteile, Räder und Federn, gemalt auf das Glas, sich mit den Objekten hinter dem Glasfenster und mit dem Bild des Betrachters vor dem Glasfenster vermischend[4], steckt nochmals skript-haft *die Grenze der Schrift und des Schreibens* ab, umreisst die Spaltfläche, die den Gegenstand trotz des Versprechens auf eine zum Spott herausfordernde Vereinigung durch die Transparenz, auseinandertreibt.

LES TROIS SCHEMAS DE L'APPAREIL PSYCHIQUE SELON FREUD (1)

DIE DREI SCHEMATA DES PSYCHISCHEN APPARATS NACH FREUD



P = perception / Wahrnehmungen
M = motricité / Motilität
S = trace mnésique / Erinnerungsspur
Inc. = incoscient / Unbewusstes
Préc. = préconscient / Vorbewusstes

(1) selon aus / *Die Traumdeutung*

Anti-mystique, assurément. Anti-« réalisme » aussi. Fini le temps où le « réel » paraissait venir dans le texte, et l'écriture, faire l'amour avec la violence sociale. Le vérisme était du semblant, théâtre du vraisemblable. Après Zola, viennent Jarry, Roussel, Duchamp, Kafka: fictions théoriques de l'autre impossible et de l'écriture livrée à ses mouvements circulaires, à ses érections-constructions solitaires. Marche arrière — *Regression* — vers le « lieu » (*Lokalität*), intérieur à la machine, où s'imprime (*Aufdruck*) et se trace (*Spur*) une loi inaccessible que le texte mime en jouant sa propre mort. A cette écriture, cadavre exquis, ne s'attache plus aucun respect: elle n'est que l'illusoire sacrement du réel, espace du rire et/ou du blasphème qui n'en est plus un. Là se déploie seulement le travail ironique et méticuleux du deuil, dessinant des entrées et des sorties sur le mur translucide. *Todesarten*.

Depuis quatre siècles, l'écriture s'est, en Occident, substituée à tous les mythes et, de *Robinson Crusoé* à *Moïse et le monothéisme*, elle est le sujet des « romans » qui en jouent le rôle. Mais c'est une pratique. Elle avait jusqu'au XXe siècle le triple privilège d'instaurer un champ « propre » découpé dans un monde ensorcelé — *la page blanche* —; d'y construire, par des trajectoires cumulatives (écrites), un savoir articulé sur la tradition ou la nature dont il se distinguait comme du non-savoir — *le texte* —; et de pouvoir faire l'histoire à partir de l'espace où un vouloir stockait un acquis et dessinait un « modèle » — écriture *capitaliste et productive*. Mythe-action d'une société capable de

Sicher kann nur die Erotik *den Apparat in Bewegung bringen*, aber sie zielt auf ein (etwas) anderes, das niemals *da* ist (oder das durch eine durch die Vertreibung determinierte Herausforderung aus diesem Bereich weggejagt wurde), und das der (narzisstische) Blick des Voyeurs — sein Spiegelbild inmitten der angebotenen/verweigerten Dinge im Glas-Spiegel — unruhig macht und quält. Die Graphe auf dem Glas von Duchamp ist die Erläuterung des Trugbildes, dass der Punkt auf der transparenten Wand, wo sich der/die Junggeselle-Junggesellin befindet, zum Sex-Gleichnis wird[5].

Dies alles ist anti-mystisch, sicher. Auch anti-« realistisch ». Vorbei sind die Zeiten, in denen das « Reale » in den Text zu kommen, und in denen die Schrift mit dem sozialen Ungestüm Liebe zu machen schien. Der Verismus war auf der Seite des Scheins, war Wahrscheinlichkeits-Theater. Nach Zola kommen Jarry, Roussel, Duchamp, Kafka: theoretische Fiktionen des unmöglichen Anderen und des an seine Regelkreise und an seine einsamen Erektionen/Konstruktionen ausgelieferten Schreibens. Rückwärtsgang — *Regression* — zur *Lokalität*, ins Innere der Maschine, in der ein unerreichbares Gesetz *Aufdruck und Spur* hinterlässt, ein Gesetz, das der Text mimt, indem er seinen eigenen Tod spielt. Mit dieser Schrift, diesem köstlichen Leichnam (Cadavre exquis) verbindet sich keine Scheu und kein Respekt mehr: Sie ist nur noch illusorische, nicht in Erfüllung gegangene Weihe des Wirklichen, Bereich des Lachens, das keines mehr ist, Bereich der Blasphemie, die keine mehr ist. Hier spielt sich nur noch das ironische und peinliche Teil des Leides, das auf die durchscheinende Mauer Eingänge und Ausgänge aufzeichnet, ab. *Todesarten*.

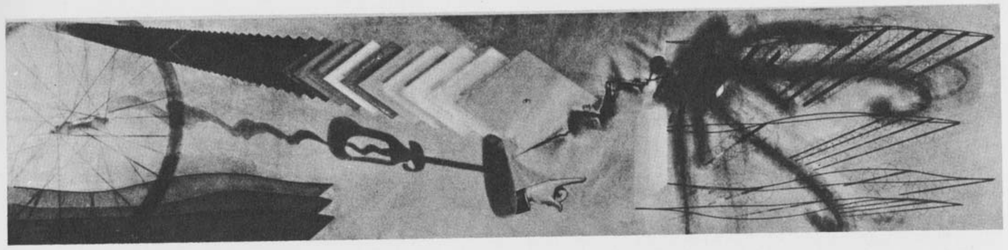
Im Abendland ist die Schrift seit vier Jahrhunderten an die Stelle der Mythen getreten, und von *Robinson Crusoe* bis zu *Moses und der Monotheismus* ist sie das Subjekt der « Romane », die ihre Rolle spielen. Eine Praxis. Sie hatte bis zum 20. Jahrhundert ein dreifaches Privileg: die Errichtung eines « eigenen » (propre—sauber) Feldes, ausgespart in der bestrickten Welt — *die weisse Seite* —; das Privileg, in kumulativen (geschriebenen) Bahnen ein Wissen zu errichten, das sich Tradition und Natur zur Artikulationsbasis nimmt, aber sich zu ihnen verhält wie Wissen zu Nicht-Wissen — *der Text;* das Privileg, Geschichte zu machen, ausgehend von einem Bereich, in dem ein Wollen Erworbenes aufstockte und ein « Modell » entwarf — das *kapitalistische* und *produktive* Schreiben. Aktions-Mythos einer Gesellschaft, die sich als eine weisse Seite zu konstituieren vermag, auf der sie selber ihren eigenen Werdegang aufschreiben kann in Bezug auf das, wovon sie sich unterscheidet (als *Wissen*), ohne seiner verlustig zu gehen (weil sie es *braucht/benützt*). Eine Maschine im wahrsten Sinne des Wortes, bald pädagogisch, bald Handel treibend, bald urbanistisch, bald wissenschaftlich, bald revolutionär.

Auf dieser « weissen » Stelle häufen sich nun unsaubere und ob-szöne (ob-scène — der Szene entgegenwirkende) Bilder an (die beschriebene Seite, Glas oder Fiktion geworden, wird durch das, was sie ausschliesst, verändert); der auf sich selbst verwiesene, in sich eingeschlossene Text verliert den Bezugspunkt, auf den er sich berief, um nun nur noch *Schauplatz der Träume* zu werden; das Nützliche kehrt sich in « sterile Beliebigkeit » um, der *Coitus interruptus* des Junggesellen Don Juan, die einsame Produktion des « Witwers » der Braut wiederholend, ganz für sich allein, ohne Fortpflanzung, ausser einer symbolisierenden, ohne frisches Blut, ohne Frau, ohne Natur. Die Schrift vermehrt sich rund um die Schnittstelle, die im Nichts (le rien) des Werkes vibriert. Sie ist « Inschrift-Insel », *Locus solus*, « Strafkolonie », ein Traum, besetzt mit dem Unlesbaren, zu dem er zu « sprechen », von dem er zu « reden » glaubt. Durch die Entblössung des Schrift-Mythos (mythe scripturaire), durch dessen Verhöhnung, wird die Junggesellen-

se constituer en page blanche où elle puisse elle-même écrire sa genèse dans un rapport à ce dont elle se distingue (comme *savoir*) sans le perdre (puisqu'elle l'*utilise*). Machine par excellence, tour à tour pédagogique, marchande, urbaniste, scientifique ou révolutionnaire.

Or voici que cette place « blanche » s'encombre d'images malpropres et ob-scènes (devenue vitre ou fiction, la page écrite est altérée par ce qu'elle exclut); que le texte, enfermé en lui-même, perd le référent dont il s'autorisait, pour n'être plus que *der Schauplatz der Träume*; et que l'utilité s'invertit en « stérile gratuité », répétant le *coïtus interruptus* du don Juan célibataire ou la production solitaire du « veuf » de la mariée, sans autre que soi, sans reproduction sinon symbolisante, sans terre étrangère, sans femme et sans nature. L'écriture prolifère autour de la coupure qui vibre dans le rien de l'oeuvre. Elle est « île-inscription », *Locus solus*, « colonie pénitentiaire », rêve occupé par l'illisible à qui ou de qui il croit « parler ». C'est par cette mise à nu du mythe scripturaire que la machine célibataire devient, par la dérision, blasphématoire. Elle s'attaque au postulat d'une ambition occidentale. Par ses pièges et ses machinations, elle vole le *semblant* d'être qui était le secret-sacré (désormais dévoilé) de cette Bible muée par quatre siècles d'écriture bourgeoise en l'évangile d'un pouvoir de la lettre et du chiffre sur les choses.

Non plus cachée derrière le tableau, mais inscrite au centre, une blessure brise le texte en deux fragments que retiennent ensemble des épingles anglaises[6]. Fable déchirée. Equivalent de la barre qui sépare en deux secteurs *La Mariée*, ou de la plaque de verre elle-même. La fiction théorique indique le site de l'écriture. D'où la question de Marcel Duchamp: « Condition d'un langage ».



Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918.

La machine à écrire

Ce langage a un préalable « anti-mystique ». Pareille approximation connote d'abord un fonctionnement des machines dans l'environnement dont elles se détachent au début du siècle et qui ramenait la mystique dans la littérature. Mais il est vrai aussi que les fictions célibataires repassent par les graphes du langage mystique. Un bricolage horloger isole ces pièces précieuses, les dissémine dans un autre espace, les « fait marcher » à l'envers (*Régression* du rêve) et en retourne l'emploi. Ainsi le *Mané, Thécel, Pharès* bibliques devient chez Roussel, par association, *manette aisselle phare*, constellation verbale sur laquelle se construisent les activités de Fogar[8].

Ce procédé n'est pas absolument nouveau. Il appartient même à une rhétorique spécifiquement mystique. Déjà les *termes* garantis par une tradition mystique servent à Angelus Silesius de *lieu* où un travail sur l'objet sémantique reçu lui permet de composer des mises en scène de dialogues avec Dieu[9]. Dans le voisinage plus proche des machines, les *mots* bibliques fonctionnent chez Bloy comme des noyaux-images générateurs d'histoires et lui fournissent un dictionnaire à partir duquel le récit devient un art de circonstancier la citation[10]. Ici, le lexique mystique ou biblique est un matériau

maschine blasphemisch. Sie greift ein Postulat abendländischen Ehrgeizes an. Mit ihren Fallen und Ränken entwendet sie das *Schein*-Sein, einst heiliges (nunmehr entlarvtes) Geheimnis dieser Bibel, die durch vier Jahrhunderte bürgerlichen Schreibens in ein Evangelium der Macht des Schriftzeichens und der Ziffer über die Dinge verwandelt wurde.

Eine Verletzung, die nicht mehr hinter dem Bild versteckt, sondern ins Zentrum geschrieben wird, zerbricht den Text in zwei Fragmente, die von Sicherheitsnadeln zusammengehalten werden[6]. Zerrissene Fabel. Äquivalent der Schiene, die die *Braut* in zwei Sektoren trennt, oder der Glasplatte selber. Die theoretische Fiktion weist auf die Lage (in Bezug auf die Aussicht) der Schrift hin. Daher die Frage Duchamps nach der « Beschaffenheit einer Sprache ».

Die Schreibmaschine

Diese Sprache ist vorerst « anti-mystisch ». Eine solche Annäherung setzt zunächst ein Funktionieren der Maschinen in einer Umwelt voraus, von der sie sich zu Beginn unseres Jahrhunderts abheben, einer Umwelt, die auch die Mystik in die Literatur zurückbrachte. Es ist aber auch wahr, dass die Junggesellen-Fiktionen wieder auf Zeichen der mystischen Sprache zurückkommen. Wie von Uhrmacherhand werden diese Edelsteine isoliert, in einen andern Zusammenhang, Raum, zum « Rückwärtslaufen » gebracht (*Regression* des Traumes) und im Gegensinn angewendet. So wird das *Mane, Thekel und Phares* der Bibel[7] bei Roussel durch Assoziation *Manette* (Handschrift) *Aisselle* (Achselhöhle) *phare* (Leuchtturm), zu der verbalen Konstruktion also, auf der die Tätigkeit von Fogar[8] aufgebaut ist.

Dieses Verfahren ist nichts absolut Neues. Es gehört sogar einer spezifisch mystischen Rhetorik an. Die von einer mystischen Tradition gesicherten *Begriffe* dienten bereits Angelus Silesius als *Ort*, wo ein Arbeiten mit und über das erhaltene semantische Objekt ihm erlaubt, Inszenierungen von Dialogen mit Gott zu komponieren[9]. Zeitlich näher zu den Maschinen funktionieren bei Bloy die *Worte* aus der Bibel wie Kern-Bilder zur Erzeugung von Geschichten, und sie liefern ihm ein Wörterbuch, von dem aus die Erzählung zur Kunst der Verkleidung des Zitats wird[10]. Im Fall Roussel nun ist das mystische oder biblische Lexikon Wortmaterial im Dienste *phonetischer* Ableitungen: Die Verfahren, die zwar seine semantische Anwendung wechseln, nicht aber die Klangsubstanz und die im Innern derselben phonetischen Materie den Sinn variieren, erzeugen die Möglichkeit von Wirkungen, ikonenhafte oder narrativ-phantastische.

Ein mystisches Sachregister ist also auch da noch erkennbar, selbst wenn das Material alle möglichen linguistischen Operationen und imaginären Verschiebungen durchgemacht hat: Die Insel, das Schloss, die Grotte, die Mauer, der Blitz, der Pfeil oder die Nadel, der Fisch, das Meer, das andere Land (*Wonderland*), aber auch die Entblössung,

verbal offert à des dérivations *phonétiques:* les procédés qui en changent l'emploi sémantique mais pas la substance sonore et qui font virer les sens à l'intérieur de la même matière phonétique génèrent la possibilité d'*effets* icôniques ou narratifs fantastiques.
Un répertoire mystique est donc là encore reconnaissable même après que ce matériau a passé par toute une série d'opérations linguistiques et de déplacements imaginaires: l'île, le château, la grotte, le mur, la foudre, la flèche ou l'aiguille, le poisson, la mer, l'autre pays (*Wonderland*), mais aussi la mise à nu, la flagellation, la couronne d'épines, la pendaison, la crucifixion, le tombeau, etc. Pourtant, plus que ces résurgences, importe la *pratique* littéraire qui engendre ces réemplois, car elle est dans la droite ligne de celle qui organise la formation des « phrases mystiques »[11] et qui en est la définition même, d'après ses théoriciens du 17e siècle: pour eux, le principe producteur est une « manière de (mal)traiter » le langage reçu. Le discours mystique est un *modus loquendi*. Il résulte d'un ensemble d'opérations sur et dans le texte social commun. C'est un *artefact* (une production) dû à un travail de mise *à mort* du langage.

Ce travail de « blesser » était relatif à des organisations *sémantiques*. Il s'insinuait dans un ordre du discours. Il jouait sur les *sens*, brisant leurs équilibres par la pratique systématique de l'oxymoron et de la catachrèse, pratiquant partout « l'incision et anatomie mystique » avec un « couteau tranchant », se donnant la « licence » d'user de « termes imparfaits, impropres et dissemblables », « vicieux par excès », et celle de « descendre en des similitudes indécentes », « se jetant en un saint excès comme de folie et de dérèglement », enfin, avec « impudeur », visant non un surcroît de sens mais au contraire une dé-fection du sens en vue de faire avouer au langage un hors-scène (obscène) et d'y créer partout un point d'évanouissement[12]. Anamorphoses mais torturantes. Aussi la double thématique de la *mise à nu* (qui n'est plus le « dévoilement » grec d'une vérité, mais un dévêtissement et une démystification de l'ordre sémantique) et du *supplice* est-elle essentielle à ce travail. Certes, elle apparaît d'abord, au niveau de la manifestation, au titre de « l'expérience » qui se raconte dans le discours biographique (ainsi la blessure amoureuse de Thérèse d'Avila). Mais elle marque ainsi dans le récit (la « fiction ») l'opération qui le construit. La défoliation du sens et la torture ne sont pas seulement ce que dit ce discours. Elles définissent le mode de sa production. Un *modus loquendi:* une machine à dire.
Cette rhétorique du 17e a des conditions de possibilité. D'une part, *un univers sémantisé* est supposé par l'érosion qui s'y effectue. D'autre part, *une place accréditée*, instaurée par « l'extase » (un « exil ») permet à l'énonciation (mystique) de se substituer à l'énoncé (théologique) en se créditant d'être, par une désappropriation de soi, dans le lieu même où parle l'Esprit (in-sensé). Enfin *un vocabulaire référentiel*, certes lui-même objet de déplacements métaphoriques, n'en reste pas moins l'instrument, reçu d'une tradition, religieuse, qui autorise l'opération torturante. Toutes ces conditions soutiennent le supplice et le référent à une vérité qui sans doute *n'est pas*, n'est jamais identique à ce qui se dit, mais qu'un travail du négatif postule et peut viser dans l'entre-deux du corps et du langage, à l'insaisissable articulation des « impressions » blessant le corps et des paradoxes blessant les discours.
Au 20e siècle, ces postulats de l'épistémè religieuse du 17e ont disparu. Abandonnant l'hypothèse d'une sémantique donnée (il y a partout du sens) et d'une légitimation spirituelle (une place d'où parler), c'est-à-dire finalement désancrées d'une institution qui contiendrait une vérité dans son opacité (la mystique se réfèrait à une religion), les machines célibataires n'en poursuivent pas moins la mise à nu et le supplice. Mais leur travail est *linguistique*,

die Flagellation, die Dornenkrone, die Erhängung, die Kreuzigung, das Grab, usw. Bedeutsamer jedoch als dies Wiederaufleben eines mystischen Repertoriums ist die literarische *Praxis*, die die Wiederverwendung verursacht; denn sie leitet sich in direkter Linie von der Praxis her, die der Bildung von « mystischen Sätzen » vorstand[11], und die laut ihren Theoretikern des 17. Jahrhunderts, ihre eigene Definition ist: für sie besteht das hervorbringende Prinzip darin, die erhaltene Sprache « in einer (gewissen) Art zu (miss) handeln ». Der mystische Diskurs ist ein *modus loquendi*. Er resultiert aus einer Gesamtheit von Operationen am und im gemeinsamen gesellschaftlichen Text. Er ist ein *Artefakt* (ein Erzeugnis), das sich einer Arbeit verdankt, die die Sprache *hinrichtet* (mise à mort).

Die Tätigkeit des « Verletzens » bezog sich auf *semantische* Zusammenhänge. Sie drang allmählich in die Ordnung des Diskurses ein. Sie spielte mit *den Sinnzusammenhängen*, brach deren Gleichgewicht durch die systematische Anwendung des Oxymoron und der Katachrese. Sie setzte überall mit « scharfem Skalpell » zur « mystischen Inzision und Anatomie » an. Sie nahm sich folgende « Dreistigkeit » heraus: « unvollkommene, unsaubere und einander unähnliche » und « in der Übertreibung liederliche » Ausdrücke zu verwenden, sich « zu unschicklichen Vergleichen herabzulassen », « sich zu steigern in heiligem Exzess, wie in Verrücktheit und Zügellosigkeit » und schliesslich « Schamlosigkeit ». Sie zielte nicht auf ein Übermass an Bedeutung, sondern im Gegenteil auf dessen Zerstörung, mit der Absicht, die Sprache zu Geständnissen ausserhalb der Szene (hors-scène), zu einem Obszönen zu bringen und in ihr überall Ohnmachtzustände herbeizuführen[12]. Anamorphosen, aber entstellt. Die doppelte Thematik der *Entblössung* (der *mise à nu*, die nicht mehr das griechische « Entschleiern » einer Wahrheit beinhaltet, sondern ein Ausziehen und Demystifizieren der semantischen Ordnung) und der *Hinrichtung* ist für diese Tätigkeit des Verletzens wesentlich.
Gewiss, sie erscheint zuerst auf der Ebene der Offenbarung, als « Erfahrung », die in der Offenbarungsrede erzählt wird (beispielsweise die Liebes-Wunde der Therese von Avila). Sie zeigt aber auch so in der Erzählung (der « Fiktion ») die Verfahrensweise, die diese Erzählung konstruiert. Dieser Diskurs enthält nicht nur als Aussage die Entblätterung des Sinnes und die Entstellung sondern diese definieren die Produktionsweise: Ein *modus loquendi*, eine Aussage-Maschine.
Diese Rhetorik ist nur unter gewissen Bedingungen möglich. Einerseits setzt die sinnzersetzende Erosion ein *semantisches Universum* voraus, in dem sie wirksam sein kann. Andererseits einen *beglaubigten Ort*, errichtet durch die « Ekstase » (durch ein « Exil »), der der (mystischen) Ausdrucksweise erlaubt, an die Stelle der (theologischen) Aussage zu treten, indem sie sich, in Missbilligung ihrer selbst, zugutehält, am Orte selbst zu sein, wo der Geist (in-sensé, un-sinnig, un-verständig, ver-rückt) spricht. Schliesslich gibt es ein *Vokabular der Beziehungen*, das zwar ebenfalls Gegenstand metaphorischer Verschiebungen ist, aber nichts desto weniger das Instrument ist, das einer religiösen Tradition entstammt, die die entstellenden Verfahren zulässt.
Alle diese Bedingungen stützen die Entstellung (Folter) und weisen sie einer Wahrheit zu, die zweifellos nicht existiert, nie mit dem Gesagten identisch ist, die aber von einer Arbeit, die mit dem Negativ operiert, postuliert wird, einer Arbeit, die den Zwischenraum zwischen Körper und Sprache anvisiert, die unfassbare Artikulation der « Aufdrücke », die den Körper verletzen, die Paradoxe, die die Diskurse verletzen.
Im 20. Jahrhundert sind diese Postulate religiöser Epistemologie des 17. Jahrhunderts verschwunden. Obwohl die Junggesellenmaschinen die Hypothese einer gegebenen Semantik (überall ist Bedeutung)

Bernini, *La Transverbération de Sainte Thérèse* (détail) / *Die Ekstase der Hl. Theresa*, 1645-52, Roma, Santa Maria della Vittoria.

et non plus sémantique. Il n'a plus le recours de cette « vérité » dont sans doute le site devenait incertain au 17e siècle, mais non pas l'existence. Il joue seulement sur les mots, par un système de dérives phonétiques — la « cabale phonétique » de Roussel[13] — qui permettent la production du récit ou du tableau. Il n'y a d'« autorités » que verbales. Le supplice s'exerce donc dans la mince épaisseur du langage, vitre et mur, sans supposer qu'y vienne une réalité non localisable. Le texte est seul. Seul « corps » référentiel. Substitut (*Ersatz*) mis à distance (*Locus solus*) du sujet parlant tout autant que du corps maternel: l'un est l'auteur absent (il n'autorise rien); l'autre est « piétiné » par l'écriture qui en est séparée[14]. La machine célibataire n'est plus un *modus loquendi*, mais un *modus scribendi*. Une machine à écrire.

Equivalemment, puisque la mise à nu concerne un impossible inceste, l'évanouissement d'une « terre » garantissant le langage se figure à la fois par les blasphèmes contre la femme-mère et par les rêves de mer. Alors que, avec Hadewijch d'Anvers, les Catherine de Sienne et de Gênes, Thérèse d'Avila, Marie de l'Incarnation, Madame Guyon, Antoinette Bourignon, etc., *la mère* domine le langage mystique « né de la femme », doté d'une généalogie matrilinéaire, habité par la « mystérique » de Luce Irigaray[15], et qu'il a pour exégète le clerc (tenant mâle du discours qui attend de l'altération féminine non son pouvoir, en fait inchangé, mais la possibilité de produire et « parler »), c'est du *célibataire* que la machine est le récit, dans un rapport à la mère (mer) impossible, au pendu femelle, à la mariée dépouillée. Une irréparable césure est ici le principe de l'artefact.

La mise à nu et le supplice n'interviennent plus, comme autrefois, *avant* la perte, encore installés sur une terre dont il était possible de tirer des effets négatifs en faveur de la vérité, mais *après*, dans la solitude du discours avec lui-même. Bien qu'elles restent les ressorts producteurs des récits, la dérision et la torture ne comptent plus sur la croyance d'embrayer sur un « indicible ». Nulle autre errance qu'au-dedans de soi, par les dérives homophoniques, les métaphores obscènes, les cocasseries traversant les sens stratifiés dans le même son, les chutes du lapsus, en somme par des tours interdits que le langage circonscrit. « Bons mots » ou mauvais, jeux de mots, avec « tous les mots abstraits, c'est-à-dire tous ceux qui n'ont pas de référence concrète » (Duchamp).

La dénudation et le supplice

Entre l'ancien et le nouveau fonctionnement de ces deux procès (dénuder et torturer), l'écart est donc considérable, bien qu'ils présentent d'incessantes analogies.

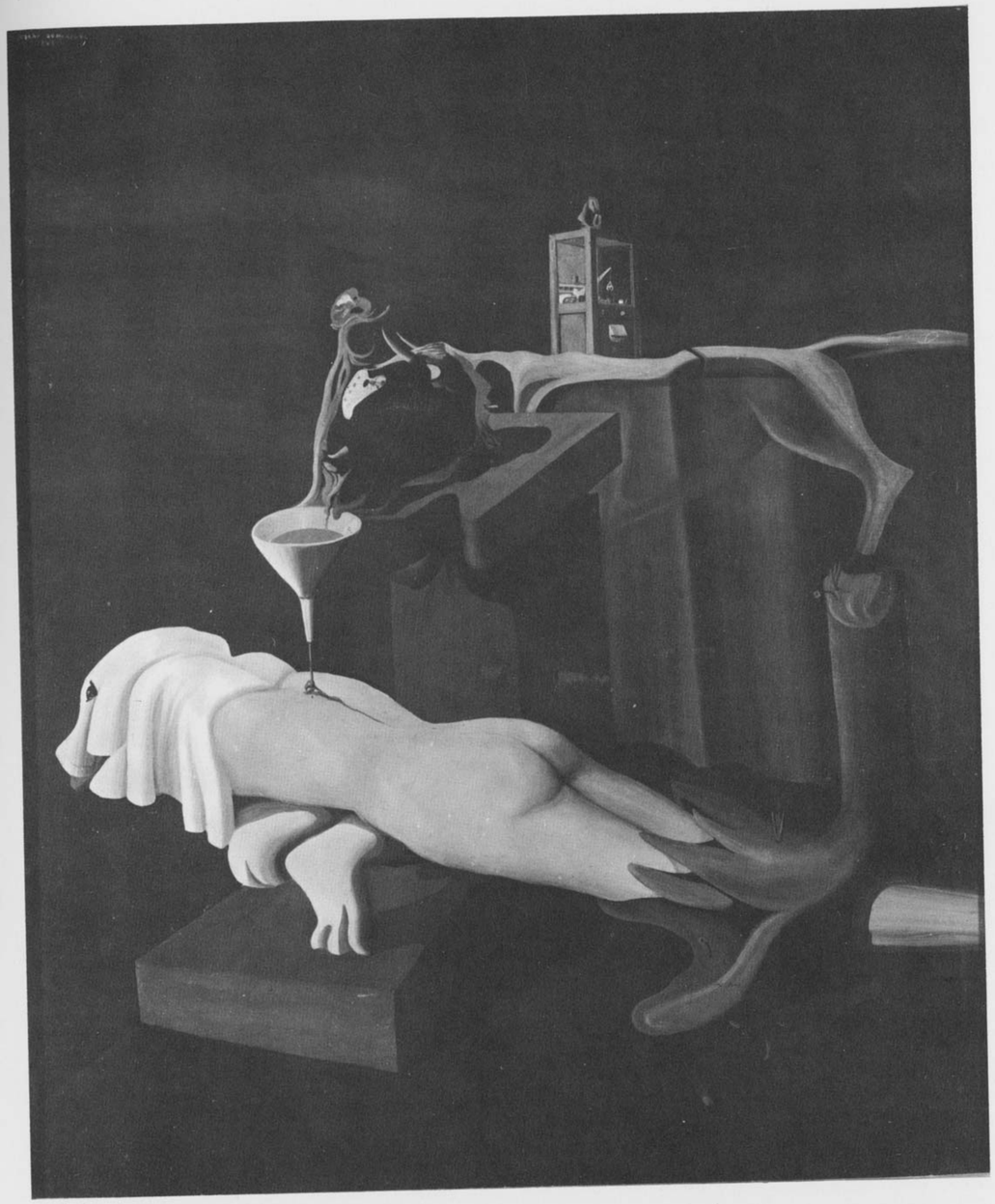
La dénudation de naguère venait après qu'on avait été habillé par et pour le théâtre du monde. Ce qu'elle dépréciait de l'histoire, elle le faisait elle-même, par un travail *dans* « l'illusion » qu'elle combattait pour n'en sortir jamais que par la mort. « Non pas nu, ni vêtu, mais dévêtu », disait Angelus Silesius: non pas l'innocence retrouvée, primitive, mais, par une construction sociale nécessaire, l'opération de sa déconstruction — le sérieux privatif à l'intérieur de la positivité et de la tromperie. Seule manière de faire de la vérité avec de l'erreur. C'est également le rejet des costumes au « cimetières des uniformes et livrées », l'abandon au désordre, à la folie, à l'obscène. Il en ira ainsi jusqu'à Bataille, dans la *Méthode de méditation* qui suit la *Nouvelle théologie mystique:* « Je pense comme une fille enlève sa robe. A l'extrémité de son mouvement, la pensée est l'impudeur, l'obscénité même »[16]. La mystique fait aussi retour au corps, ému et touché, paradis ténébreux d'une réalité qui ne se localise plus dans le langage et que les yeux ne voient plus.

Enfin, parce que les expériences oculaires ne sont

und die Hypothese einer geistigen Legitimation (der Ort, von wo aus man reden kann) aufgeben, das heisst getrennt sind von einer Institution, die eine Wahrheit in all ihrer Undurchsichtigkeit enthält (die Mystik bezog sich auf eine Religion), setzen sie dennoch die Entblössung und die Hinrichtung fort. Aber ihre Leistung ist eine linguistische und nicht mehr eine semantische. Sie bezieht sich nicht mehr auf diese « Wahrheit », deren Ort ohne Zweifel schon im 17. Jahrhundert ungewiss wurde, aber nicht deren Existenz. Diese Arbeit spielt nur mit Worten, mittels eines Systems phonetischer Ableitungen — die « phonetische Kabbala » von Roussel[13], — die die Herstellung der Erzählung oder des Bildes ermöglichen. Es gibt nur « Autoritäten » verbaler Art. Die Hinrichtung spielt sich deshalb nur in der dünnen Schicht der Sprache ab, Glas und Mauer, ohne eine weitere nicht lokalisierbare Realität ahnen zu lassen. Der Text ist allein. Alleiniger Bezugs-« Körper ». Ein Substitut (*Ersatz*), auf Distanz gehalten (*Locus solus*) vom sprechenden Subjekt wie von der Mutter, dem mütterlichen Körper: Jenes ist der abwesende Autor (er autorisiert nichts), das andere wird von der Schrift, die damit nichts zu tun hat, « mit den Füssen getreten »[14]. Die Junggesellenmaschine ist nicht mehr ein *modus loquendi*, sondern ein *modus scribendi*. Eine Schreib-Maschine.

Auf derselben Ebene — weil die Entblössung einen unmöglichen Inzest betrifft, wird das Verschwinden einer « Erde », die eine Sprache garantiert, zugleich durch Blasphemien gegen das Mutter-Weib (femme-mère) und durch Träume vom Meer (mer) anschaulich gemacht. Während bei Hadewich von Antwerpen, Katharina von Siena, Katharina von Genua, Therese von Avila, Maria von der Inkarnation, Madame Guyon, Antoinette Bourignon, u.a.m., die *Mutter* über die mystische, « von der Frau geborene » Sprache und ihre Genealogie herrscht — über die Sprache, in der die « Mysterik » von Luce Irigaray[15] zu Hause ist — während diese Sprache ferner als Exegeten den Geistlichen hat (den männlichen Verfechter des Diskurses, der von der weiblichen Gemütsbewegung nicht seine — in Wirklichkeit unveränderte — Macht, wohl aber die Möglichkeit zu produzieren und zu « reden » erwartet), ist die Maschine die Erzählung vom *Junggesellen*, von dessen Verhältnis zur unmöglichen Mutter (Meer), zum weiblichen Gehängten, zur entblössten Braut. Das Prinzip des Artefakts ist hier die irreparable Zäsur.

Entkleidung und Hinrichtung treten nicht mehr, wie einst, *vor* dem Verlust ein, als sie noch auf einer Erde, auf einem Boden geschahen, auf dem selbst negative Wirkungen zugunsten der Wahrheit herausgeholt werden konnten, sondern *nachher*, in der Einsamkeit des Diskurses mit sich selber. Obwohl sie die treibenden Kräfte in der Erschaffung der Erzählung bleiben, rechnen Verspottung und Qual nicht mehr mit dem Glauben, sich in ein « Unsagbares » einschalten zu können. Es gibt kein suchendes Umherstreifen, es sei denn in sich selber, mittels phonetischer Abweichungen, unflätiger Metaphern, spassigen Unsinns, die die unter demselben Klang liegenden Bedeutungsschichten, die Abfälle aus Versprechern ausloten, kurz: der innerhalb der Sprachgrenzen verblüffenden (verbotenen) Kniffe. « Gute » oder schlechte Bonmots, Wortspiele, mit « allen abstrakten Worten, das heisst mit all den Worten, die keinen konkreten Bezugspunkt aufweisen » (Duchamp).



Oscar Dominguez, *La Machine à coudre électro-sexuelle*, 1935.

jamais sûres (ce sont celles que le 17e siècle soupçonne et contrôle le plus), le dévêtissement instaure un rapport à des « témoins oculistes » — Dieu et/ou ses officiers — avec l'espoir de leur *donner à voir* ce que le sujet ne peut ni voir ni désigner. Le corps dénudé ne sait pas ce qu'il dit. Mais il suppose un lecteur auquel il se laisse lire comme un hiéroglyphe à lui-même indéchiffrable. (Ce sera bientôt la position du malade ou du fou devant l'oeil savant). Le texte (auto)biographique du corps mis à nu — comme celui des éditions critiques de la même époque, déshabillé des revêtements du temps — est offert à la pratique lectrice et herméneutique d'un autre, présent ou à venir. Il attend une exégèse étrangère, probable mais inconnue puisqu'en fait il n'existe aucune *mathesis universalis*.

Mais cette probabilité du témoin oculiste ne suffit pas. Il faut que le corps soit *écrit* par l'autre, gravé, percé, ou plus exactement transverbéré. Il faut que s'y trace le signifiant illisible. La preuve de l'inscription sera à la mesure de la blessure, puisqu'il n'y a plus lecture de sa vérité. En effet, depuis les stigmates franciscains, l'inscription sur le corps — tatouage et torture — fait preuve plus qu'elle ne fait sens. Elle reste le graphe in-su (mais su par son auteur inconnu). La douleur seule garantit donc le bonheur d'être écrit. Et que la signature imprimée par la plaie soit indéchiffrable, c'est précisément le trait qui distingue l'Etranger lorsqu'il annexe le corps au réel extérieur à toute pensée. Cette genèse fait encore le mystique image de Dieu, d'une manière d'autant plus assurée qu'elle est moins connue, par la bienheureuse blessure d'un glyphe inintelligible.

Au lieu de la plume et de la page, écriture d'acquisition progressive et de diffusion sans altération, le supplice introduit le fer et le corps, écriture de perte jusqu'en ces confins où la mort est l'« heureux naufrage » (Surin). Tout porte vers ce point ultime d'inversion, car la défection de la pensée par le corps et la défection du corps par la mort jalonnent précisément le passage au réel. L'inversion présente n'est que le travail négatif de ce qui vient. Rejetée du côté de la douleur, épelée dans cet anti-langage, la certitude trouve son issue dans la fin. Le mystique se hâte vers ce terme en dépensant au plus vite ce qu'il a de mieux. « Mourir de ne pas mourir ».

En ce point, apparaît la différence cardinale. Pour les mystiques, la mort est effacement dans la « vraie » vie. Elle se prépare en une forme peu à peu dépouillée de tout éclat, sous la figure préalable de l'anonymat dans le travail quotidien, — « vie commune », disent-ils, qui est la laborieuse avancée de la désappropriation dernière. Il n'en va pas de même pour les machines célibataires. La mort ne donne pas le réel. Elle est chute. Epuisement dans le rien. Aussi ne fonctionne-t-elle, torture extatique, que *littérairement*, dans un jeu avec l'autre qui la porte, à savoir la *vie* de l'auteur: vie sensée mais inavouable, par rapport au texte insensé mais publié. Tant qu'il écrit, l'individu (le sujet) ne meurt pas, en fait il se porte bien, mais il n'est pas présentable. Il n'autorise rien. Il n'accrédite aucun vraisemblable. Il est seulement *là*, comme la condition de son autre, le texte. Ce qui meurt donc, ce n'est pas l'auteur, mais l'énonciation validante et soutenue par une promesse d'immortalité faite au sujet. Parce que la certitude de cette fin *sans issue* ne donne rien à préparer, *il n'y a que le texte*. La mariée qu'était jadis la mort ne viendra pas, *tremenda et fascinenda*, rétablir ou instaurer un ordre ou une vérité de la vie. Cet ultime supplice manque, et le simple arrêt qui le remplace fait refluer toutes les morts dans le langage que supporte (mais ne soutient plus) une vie présente vouée à la minéralisation. La machine cesse d'évangéliser une altérité dont elle serait le témoin. Elle n'a de fin qu'en elle-même. C'est un jeu. Une *fable: sans pouvoir*.

Zwischen dem alten und dem neuen Funktionieren dieser beiden Prozesse (entblössen und hinrichten) besteht demnach ein beträchtlicher Abstand, obwohl sie ständig Analogien aufweisen.

Die Entblössung von einst erfolgte, nachdem man vom und für das Welttheater eingekleidet worden war. Was sie an der Geschichte für minderwertig hielt, leistete sie selber mittels Arbeit *in* der « Illusion », die sie bekämpfte, um ihr immer nur mit dem Tode zu entrinnen. « Nein, nicht nackt, nicht bekleidet, sondern entkleidet », sagte Angelus Silesius: also nicht die ursprüngliche und vorgefundene Unschuld, sondern, durch eine notwendige gesellschaftliche Konstruktion, die Vornahme ihrer Zerlegung — also die ernstzunehmende Verneinung im Innern von Positivität und Trug. Einzige Möglichkeit, Wahrheit unter Einschluss von Irrtum zu machen. Dasselbe meint das Verwerfen der Kostüme im « Friedhof der Livreen und Uniformen », die Hingabe an Unordnung, Wahnsinn, Unzucht. Es findet sich auch noch bei Bataille, in der *Méthode de méditation*, die der *Nouvelle Théologie mystique* folgt: « Ich denke so, wie ein Mädchen sein Kleid auszieht. Der Gedanke wird ganz am Ende der Bewegung die Schamlosigkeit, die Obszönität selbst »[16]. Die Mystik wendet sich auch wieder, ergriffen und gerührt, dem Körper zu, dem lichtscheuen Paradies einer Wirklichkeit, die nicht mehr mit der Sprache zu orten ist und mit den Augen nicht mehr gesehen werden kann.

Weil die Seherfahrungen nie sicher sein können (das 17. Jahrhundert hat sie deshalb am stärksten verdächtigt und geprüft), führt die Entkleidung eine Beziehung zu den Augenzeugen ein (« témoins oculistes ») — Gott und/oder seine Diener — in der Hoffnung, ihnen *etwas zum Sehen zu geben (donner à voir)*, was das Subjekt weder sehen, noch bezeichnen kann. Der entblösste Körper weiss nicht, was er sagt. Er setzt einen Leser voraus, dem er sich, wie eine von ihm selber nicht zu entziffernde Hieroglyphe, zu lesen gibt. (Bald danach wird dies die Lage des Kranken oder des Verrückten vor dem Auge des Wissenschaftlers sein). Der (auto-) biographische Text des entblössten Körpers wird — wie derjenige der kritischen Gesamtausgaben derselben Epoche, wenn man sie aus den Verkleidungen der Zeit befreit — einer Lesepraxis und einer Hermeneutik eines gegenwärtigen oder zu kommenden Anderen angeboten. Er wartet auf eine fremde Exegese von aussen, die wahrscheinlich sein wird, aber unbekannt bleibt, weil es in der Tat keine *mathesis universalis* gibt.

Aber dieser wahrscheinlich auftretende Augenzeuge genügt nicht. Der Körper muss vom andern *geschrieben*, graviert, gestochen oder genauer transverberiert, vom Wort durchdrungen werden. Die Inschriftsprobe wird an der Wunde gemessen, weil die Lektüre ihrer Wahrheit nicht mehr existiert. Tatsächlich ist die Inschrift auf dem Körper — Tätowierung und Folterspur — seit den franziskanischen Stigmata mehr Beweis als Bedeutungsträger. Sie bleibt das nicht-verstandene (in-su, aber von seinem unbekannten Urheber verstandene) Zeichen. Allein der Schmerz garantiert also das Glück, geschrieben zu werden. Dass die mit der Wunde angebrachte Signatur nicht zu entziffern ist, ist genau das, was den Fremden auszeichnet, wenn er den Körper mit der jenseits jeglichen Denkens liegenden Wirklichkeit in Verbindung bringt. Diese Entstehungsgeschichte macht durch die verklärte Wunde einer nicht zu begreifenden Glyphe[17] das Mystische nochmals zum Gottesbild, und dies mit umso grösserer Sicherheit, je weniger es verstanden wird.

An die Stelle der Feder und der Seite, der nach und nach erworbenen Schrift und ihrer Verbreitung ohne Entstellung, führt die Hinrichtung Eisen und den Körper ein, eine Schrift des Unterganges, die hin zu den Regionen führt, wo der Tod der « glückliche Schiffbruch » (Surin) ist. Alles bewegt sich auf

Maestro dell'Osservanza(?), *Saint François d'Assise en extase / Ekstase des Hl. Franziskus*, ca. 1400, Paris, Musée du Louvre.

Rien d'étonnant que dans cet espace d'où l'énonciation s'absente, l'horloge organise toujours la représentation. Le temps tue. La durée est donc le refoulé des machines, tout autant que le sujet ou l'intuition. De cette horlogerie arrêtée (« détraquée »), texte, la légende de la *Machine à peindre* dit que « la fin du Monde n'arrête pas ses activités ». Le jeu du seul n'est pas atteint par ce qui tue. Il est « mort » (non plus « nature morte », mais machine morte). C'est un fixe. Non un *dire* (*Speech-act*), mais un *dit* (*statement*), phrase sans référent et qui n'en a pas besoin.

En effet, la mise à nu exorcise la mariée, muée en insecte sous verre, en voie lactée, en illusion néréide dans le reflet d'une île-aquarium. Cette multitude irisée de l'autre, femme fantasme, le récit la dénie, tout autant que la vie de l'auteur. L'apparition féminine derrière la vitre du train doit être vaincue par les roues des cinq célibataires cyclistes dans la course des Dix mille milles. Déréalisée, c'est-à-dire mise à nu, elle est prétexte à produire sans elle.

Aussi le texte se construit-il par des supplices désormais auto-matiques, dans l'espace clos où un travail s'effectue (tout seul) sur un détail exorbité, comme dans le rêve. Alors que, par exemple, le *sueño* (le rêve) était pour Thérèse d'Avila du côté de la *vie* et constituait les écarts incessants de « folies » (*desatinos*) que *l'écriture* devait « mettre en ordre » par la production d'une folie contrôlée — le *Libro de la Vida*, institution *mariant* l'une à l'autre la raison et l'imagination — la machine à écrire fonctionne à l'intérieur du rêve, ou du moins dans la continuité, systématiquement recherchée, des procédures oniriques que Freud analyse dans le même temps; elle adopte et « cultive » artificiellement les « mécanismes » qui font que *ça s'écrit* dans le rêve, devant des « témoins oculistes » qui multiplient seulement la position du rêveur. Elle ne contrôle pas (au nom de quoi le ferait-elle?). Elle n'interprète pas (ce serait au titre de quel discours référentiel?). Elle ne comporte pas de dehors à quoi se conjuguer. Une *pratique* autonome, sans la censure ou la régulation à laquelle finalement elle pourrait se marier, et débarrassée de tout sujet qui prétendrait la capitaliser à son profit. Supplice du langage par le jeu automobile de sa propre dérision et production. Machine transformant son conducteur d'hier en spectateur d'aujourd'hui. Administration qui marche et où « ça circule » sans compte d'auteur ni responsable. D'après Duchamp, « torture morte ». Mais pourquoi donc, au centre de la machinerie, le *corps* déchiré par la herse qui écrit la Loi? Dans *La colonie pénitentiaire* de Kafka, l'officier commente au témoin la graphie des aiguilles sur la victime: « Vous avez *vu*, il n'est pas facile de déchiffrer le texte avec les *yeux*, notre homme le déchiffre avec ses *blessures* ». Après le vomissement du supplicié, arrive l'instant dernier: « Ah! dit le témoin, comme nous étions tous *à l'affût* de la transfiguration qui illuminait le visage martyrisé! ». Alors « le cadavre connaît pour finir le doux et incompréhensible vol dans la fosse »[18]. Thème commun à Duchamp, Roussel ou Jarry. Ainsi du *Docteur Faustroll:* « Comme une partition, tout art et toute science s'écriv[ai]ent dans les courbes des membres de l'éphèbe ultra-sexagénaire et prophétis[ai]ent leurs perfectionnements jusqu'à l'infini ». Loi antique: *pete ferro corpus*, « perce-moi du fer »[19].

Mais désormais la torture transfigurante n'est plus demandée par quelqu'un et elle n'a plus d'auteur. Elle est en soi. Aussi n'est-elle plus que vue et non subie, à l'inverse de la blessure mystique (éprouvée sans être lue). Le récit marque ce renversement: ça s'écrit sur le corps, mais « dans la distance ». Le supplice est seulement *vu* par le témoin et, par une réduplication de la distance, seulement *lu* par le lecteur de Kafka. L'écriture n'est pas destinée à l'imitation ni à s'articuler sur le réel, tel un pouvoir des mots sur lui. Elle ne saurait être le fait de son témoin. S'il prend la diesen letzten Umkehrungspunkt zu, denn die Beseitigung des Denkens durch den Körper und die Beseitigung des Körpers durch den Tod säumen genau den Übergang zum Wirklichen. Die gegenwärtige Inversion ist nur die Negativarbeit dessen, was kommt. Die Gewissheit, auf die Seite des Schmerzes zurückgeworfen, in dieser Anti-Sprache buchstabiert, findet ihren Ausweg im Ende. Der Mystiker eilt auf diesen Endpunkt zu und verschwendet sein Bestes so rasch wie möglich. « Sterben am Nicht-Sterben ».

Da liegt der grundsätzliche Unterschied: Für die Mystiker bedeutet der Tod Aufgehen im « wahren » Leben. Der Tod bereitet sich in einer nach und nach allen Glanzes baren Form vor, in der ihm vorangehenden Anonymität der täglichen Arbeit — sie nennen es « gemeinsames Leben », welches der letzte Vorposten der letzten Entäusserung ist. Bei den Junggesellenmaschinen ist das anders. Der Tod schenkt nicht die Wirklichkeit. Er ist Sturz. Erschöpfung im Nichts (rien). Deshalb funktioniert er — ekstatische Folter — nur *literarisch*, in einem Spiel mit dem Andern, der ihn trägt, das heisst mit dem *Leben* des Autors: im Verhältnis zum sinnlosen, aber publizierten Text, ein sinnvolles, aber unbekennbares Leben. Solange das Individuum schreibt, stirbt es nicht, es geht ihm sogar gut, aber es ist nicht präsentabel. Es gestattet nichts. Es macht kein Wahrscheinliches glaubwürdig. Es ist nur da, als Vorbedingung für sein anderes, für den Text. Was stirbt, ist nicht der Autor, sondern die gültig machende und vom Versprechen nach Unsterblichkeit gestärkte Aussage, die dem Subjekt gemacht wird. Weil die Gewissheit dieses Endes *ohne Ausweg* nichts vorzubereiten gibt, *gibt es nur den* Text. Die Braut, die einst der Tod war, wird nicht *tremenda et fascinenda* kommen und eine Ordnung oder eine Wahrheit des Lebens wiederherstellen oder errichten. Diese letzte Strafe fehlt, und das simple Stillstehen, das sie ersetzt, lässt alle Todesarten in die Sprache zurückgleiten, die von einem gegenwärtigen und der Versteinerung geweihten Leben zwar getragen (aber nicht mehr unterstützt wird). Die Maschine hört auf, eine entstellte Wahrheit zu berichtigen, deren Zeugin sie wäre. Sie ist nur Selbstzweck. Ein Spiel. Eine *Fabel: ohne Macht.*

Es ist deshalb nicht erstaunlich, dass in diesem Bereich, aus dem sich die Aussage entfernt hat, die Darstellung immer von der Uhr organisiert wird. Zeit tötet. Die Dauer ist demnach das Verdrängte der Maschinen, aber auch ihr Subjekt und ihre Eingebung. Von diesem arretierten (in Unordnung gebrachten Uhrwerk) Text sagt die Legende zur *Malmaschine*, dass auch « das Ende der Welt ihre Tätigkeit nicht beendet ». Das Spiel des Einzigen wird von dem, was tötet, nicht betroffen. Es ist schon « tot » (nicht mehr Stilleben « nature morte », sondern « machine morte »). Es ist fixiert (un fixe). Kein *Sagen* (*Speech-act*) sondern ein *Gesagtes (statement)*, ein Satz, der sich auf nichts bezieht und sich auf nichts zu beziehen braucht. In der Tat exorzisiert die Entkleidung die Braut, die in ein Insekt, eine Milchstrasse, eine Nereiden-Illusion im Widerschein einer Aquarium-Insel verwandelt wird. Die Erzählung verneint diese schillernde Vielfalt des Andern, diese Frau Sinnestäuschung, so wie sie auch das Leben des Autors verneint. Die weibliche Erscheinung hinter dem Glasfenster des Zuges muss von den Rädern der fünf radelnden Junggesellen im Zehntausend-Meilen-Rennen besiegt werden. Einmal ent-wirklicht, das heisst entblösst, wird sie zum Vorwand, ohne sie zu (er-) zeugen.

Der Text baut sich nunmehr auf auto-matischen Strafen auf, im geschlossenen Raum, in dem (ganz allein), wie im Traum, eine Arbeit an einem übertriebenen Detail vollbracht wird. Während zum Beispiel für Therese von Avila der Traum *(sueño)* auf der Seite des Lebens sich befand und die unaufhörlichen Abweichungen der « Verrücktheiten » *(desatinos)* konstituierte, die die *Niederschrift* durch

Oscar Dominguez, *Le Chasseur*, 1933.

place de la victime, comme le nouveau commandant de *la Colonie*, les autres ne peuvent en lui « découvrir aucun signe de la délivrance promise ». Il meurt, un point c'est tout. On ne peut plus faire le Christ. Le crucifix n'est qu'une image, dès là que la mort réelle perd toute signifiance. Le texte est le seul corps supplicié. Réciproquement, le corps scriptible, une fois disparu la pertinence du sujet, ne peut être que texte.
Le corps de la lettre est aussi la lettre volée à son ancien propriétaire. Ce qui s'écrit n'est plus lié à son voyeur par la douleur aveugle qui jadis en garantissait l'intime opération. Il est délié, ab-solu, parallèlement à une histoire inavouable. Le sujet vivant garde *le loisir de voir* la machinerie. Il est, dehors, l'humoriste témoin du supplice qui n'est pas le « sien » et pas davantage celui de l'autre, mais un excès enfermé dans le miroir transparent. Comme le téléspectateur de Borgès (*Esse est percipi*), voyeur d'une histoire dont il n'est pas l'auteur et qui se fabrique dans l'image, le célibataire fait l'amour avec le verre où paraît son corps altéré.
Mais la vitre brille, apologue multiface: athée en posant l'absolu de la limite, anarchique contre le discours politique du réalisme, et dénonciateur d'une société du spectacle.

La séparation mâle

Paradoxe en effet, cette machine arrêtée produit. D'un côté, comme le rêve chez Freud, elle inverse la circulation qui fait passer du système de la perception à celui de la motilité: *Régression*. Elle est enlevée au temps, au corps et à la femme. Retirée aussi à Dieu (« pas touche, objet d'art »). Mais c'est encore une théologie (un discours du mâle, de l'unique, du même: une hénologie) qui exclut la mystique (discours au féminin, altéré: une hétérologie)[20]. Un chiffre, seul.
Et pourtant, vous le voyez, elle produit des effets. Alors que, malgré les modes d'emploi ironiques et méticuleux qui l'accompagnent pour en préciser le fonctionnement, la machine représentée n'est pas faite pour marcher, pouvoir étrange, elle réarticule les pratiques de qui l'a seulement lue, elle change notre manière de transformer les textes en les lisant, elle modifie le champ de la culture où elle s'avance en y devenant l'instrument de nos analyses. Elle y fait découvrir tantôt d'autres machines célibataires, tantôt d'autres fonctionnements de la machine célibataire. D'où tient-elle cette énergie « mythique » dont, manque obsédant, elle ne montre pas la source? Quel moteur se cache dans son apparente transparence?
Qu'elle produise par un principe soustrait à la vue, qu'elle « fasse croire » grâce à ce qu'elle occulte (non dans une ombre, un trouble ou une épaisseur, mais dans la limpidité du verre, dans la totale visibilité du dessin, dans la netteté du détail), cela nous ramène à une vieille question. Qu'est-ce qui articule une machinerie de chicanes sur son pouvoir de « produire des croyants »? Problème de l'institution. La censure mise en scène dans la minutieuse multiplicité d'un code joue sur sa capacité de « faire marcher » des sujets[21]. Ainsi le droit canon du 13e siècle, parangon institutionnel de Pierre Legendre, avait besoin de cacher-montrer la source de son énergie; il s'organisait en ostensoir du point aveugle d'une filiation, autorisation autorisante, qui le créditait du pouvoir de se faire aimer.
Le langage est également une institution, et aussi la machine célibataire dans la mesure où elle se constitue en langue close et où elle est pratiquée (lue, non parlée). Or elle n'a pas besoin de montrer du caché. Refuser la titularisation d'être « fils de » est au principe de la construction où figure le Séparé, dieu célibataire et lisible. Rien de caché parce que *l'extériorité* en tient lieu. La reconnaissance d'un *dehors* absolu dispense d'introduire *dans* le texte la référence cachée-montrée à une autorité qui le rendrait croyable.
La mystique supposait l'intérieure perception par le moi de son extériorité[22], c'est-à-dire la citation de l'autre dans le texte. La machine célibataire tient l'autre hors de soi. *Fortgeben ohne Rückschau*[23]. L'exactitude même du détail (chaque pièce est un « article soigné ») multiplie la séparation à l'intérieur de systèmes soigneusement découpés. Aucune confusion ne vient faire oublier la différence. L'appareil a le poli de la lame. Il a la propreté d'un suicide qui, sans compensation, *ferait place* à l'altérité du monde.
Mettant fin à la *coincidatio oppositorum*, lavée de toute « consolation » qui surmonterait la différence, la machine a essentiellement pour distinction d'être mâle. Elle se tient de la sorte dans le lieu de sa production. Elle avoue ou elle affiche (comme on voudra) son rapport à sa limite d'être et de n'être que masculine. Son célibat retourne en effet à la forme structurante et fondamentale de la différence — la sexualité —, et refuse un pouvoir masculin de dire la femme. Refus tranchant, au moment même où l'impossibilité pour cette vie d'être par la douleur l'écriture d'une autre fait refluer vers l'érotique les ambitions hier investies dans la mort.
En posant sa limite, l'appareil célibataire n'accepte pas d'écrire aussi la femme. Il ne garde pas dans le récit masculin le pouvoir de faire parler le féminin. Malgré toutes les pièces que l'alchimie fournit à cet appareil, une figure centrale de l'antique tradition semble brisée par la nouvelle machinerie[24]: l'androgyne, permanente ambition virile de jouer les deux, non plus tour à tour comme dans le travesti, mais dans une place double qui permet de réduire au même tout ce qui excède sa limite à « lui ».

Sans doute est-il aussi difficile de traiter du sexe des discours que de celui des anges: ces deux appareils de circulation et/ou de dérive de sens, l'un linguistique, l'autre cosmologique, ne cessent d'échapper par le quiproquo (qui est à la place de qui?) aux déterminations de lieu. Le récit ou le tableau de la machine célibataire se définit comme *sexué*, et par la coupure qui crée sa transparence « angélique » ou sa « couleur conventionnelle », il tire un surcroît d'effets de ce qu'il place hors de soi, le corps-femme-sujet. Son moteur est cet « autre » refoulé avec tant de précision, — et donc d'abord le lecteur. Un certain nombre de traits, on l'a vu, confirment ce rejet qui commence par repousser le pouvoir de récapituler (l'homme et la femme) dans la représentation (« humaine »). De ce fait, ce discours est anti-magique, a-religieux et non-symbolique: il ne joue pas sur la capacité qu'auraient les mots de faire marcher les choses; il ne lie pas, il coupe; enfin il s'enlève tout moyen de combler le déficit du concept et d'en cacher les lacunes par la production de « sym-boles » possibles[25]. Par cette pratique de la coupure, l'artefact textuel reçoit l'énergie de ce qu'il élimine méthodiquement. La séparation mâle fait sa force, — violence même de l'écriture dont l'érotisme croît avec la *perte* de tout pouvoir (religieux, cosmologique ou politique) sur l'autre.

1. *Die Traumdeutung*, 1900 (in S. Freud, *Gesammelte Werke*, t. II-III, 1942), chap. 7. Par sa date, le *psychischer Apparat* freudien se situe entre *Les jours et les nuits* (1897) et *Le Surmâle* (1902) de Jarry, donc bien avant *La Mariée* de Duchamp (1911-1925) ou *La Colonie pénitentiaire* (1914) de Kafka.

Erzeugung einer kontrollierten Verrücktheit in « Ordnung bringen » musste, im *Libro de la Vida*, in dem Vernunft und Einbildungskraft miteinander verbunden werden, funktioniert dagegen die Schreib-Maschine nur im Innern des Traumes, oder wenigstens in der systematisch gepflegten Kontinuität der onirischen Prozeduren, die Freud zu der Zeit analysiert; sie adoptiert und « kultiviert » künstlich die « Mechanismen », die bewirken, dass *es sich* im Traume *schreibt*, und zwar vor « Augenzeugen », die nur die Position des Träumers vervielfachen. Die Schreib-Maschine kontrolliert nichts (in wessen Namen sollte sie dies tun?). Sie interpretiert nicht (im Hinblick auf welchen Bezugs-Diskurs?). Sie hat kein Aussen, mit dem sie sich verbinden könnte. Sie ist eine autonome *Praxis* ohne die Zensur oder Regulierung, mit der sie sich vermählen könnte. Sie ist schliesslich befreit von jeglichem Subjekt, das danach trachten könnte, sie zu kapitalisieren oder Gewinn daraus zu schlagen. Die Hinrichtung der Sprache findet im automobilen Spiel ihres eigenen Spotts, ihrer eigenen Produktion statt. Es ist eine Maschine, die ihren Lenker von Gestern in einen Zuschauer von Heute verwandelt. Eine Verwaltung, die läuft und wo es ohne Autorenrechnung oder Verantwortlichen « rollt ». Nach Duchamp « torture morte » (« Marter-Stilleben »). Wieso aber steht der von der Egge, die das Gesetz einschreibt, zerrissene *Körper* im Mittelpunkt der Maschinerie? *In der Strafkolonie* von Kafka kommentiert der Offizier dem Zeugen die Zeichenschrift der Nadeln auf dem Opfer: « Sie haben *gesehen*, es ist nicht leicht, die Schrift mit den *Augen* zu entziffern; unser Mann entziffert sie aber mit seinen *Wunden* ». Nachdem der Gefolterte sich erbrochen hat, kommt der letzte Moment: « Ah! sagt der Zeuge, wie *nahmen* wir alle den Ausdruck der Verklärung von dem gemarterten Gesicht ». Zum Schluss « fällt die Leiche in dem unbegreiflich sanften Flug in die Grube »[18].
Dieses Thema ist Duchamp, Roussel und Jarry gemeinsam. So sagt *Doktor Faustroll:* « Jede Kunst und jede Wissenschaft schrieben sich wie eine Partitur in die Gliedmassen des Ultra-Sechzigjährigen Epheben ein und prophezeiten unaufhörlich ihre Perfektionierungen, in alle Ewigkeit ». Gesetz der Antike: *pete ferro corpus*, « Erstich mich mit dem Eisen »[19].
Aber von nun an ist die verklärende Folter von niemandem mehr gefragt, sie hat keinen Autor mehr. Sie ist an sich. Sie wird nur noch gesehen, aber nicht mehr erlitten, im Gegensatz zur mystischen Wunde (die empfunden wird, ohne gelesen zu werden). Die Erzählung zeigt diese Inversion: es wird auf den Körper geschrieben, aber « in Distanz », eine Hinrichtung, die vom Zeugen nur *gesehen* wird, und in doppelter Distanz vom Leser nur *gelesen* wird. Die Schrift ist nicht dazu bestimmt, Wirklichkeit nachzuahmen, noch sich an diese zu halten, noch die Macht der Worte an ihr zu erproben. Die Schrift könnte auch nicht vom Zeugen stammen. Wenn diese, wie der neue Kommandant der *Strafkolonie*, die Stelle des Opfers einnehmen würde, könnten die andern an ihm « keine Anzeichen der versprochenen Erlösung » feststellen. Er stirbt, damit hat sich's. Man kann nicht mehr in Christus machen. Das Kruzifix ist von dem Moment an, wo der wirkliche Tod jede Bedeutung verliert, nur noch ein Bild. Der Text ist der einzige gefolterte Körper. Umgekehrt, kann der zu beschreibende Körper, wenn das zugehörige Subjekt verschwunden ist, nur noch Text sein.
Der Körper des Schriftzeichens ist auch das seinem früheren Besitzer entwendete Schriftzeichen. Was geschrieben wird, ist nicht mehr durch den blinden Schmerz, der einst die innere Wirkung verbürgte, an seinen Voyeur gebunden. Er ist losgelöst, parallel zu einer Geschichte, über die man sich schämen muss, ab-solutiert. Das lebende Subjekt hat die *Musse*, die Maschinerie *zu sehen*. Es steht ausserhalb, ein launiger Zeuge der Hinrichtung, die nicht die « seine » und auch nicht die des Andern, sondern ein Auswuchs ist, der im durchsichtigen Spiegel eingeschlossen ist. Wie der Fernsehzuschauer bei Borges (*Esse est percipi*), Voyeur einer Geschichte, deren Autor er nicht ist und die sich im Bild fabriziert, macht der Junggeselle Liebe mit dem Glas, in dem sein veränderter Körper erscheint. Aber die Scheibe glänzt, sie ist eine Fabel mit vielen Gesichtern: atheistisch, indem sie das Absolute der Grenze setzt, anarchistisch in der Auflehnung gegen den politischen Diskurs des Realismus, und anklägerisch in der Denunziation einer auf das Spektakel ausgerichteten Gesellschaft.

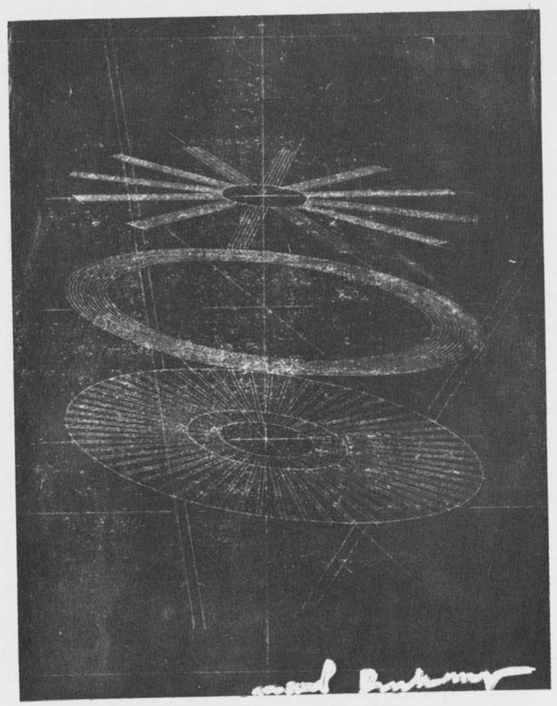
Männliche Absonderungen

Es ist in der Tat paradox, aber die zum Stillstand gekommene Maschine produziert. Einerseits kehrt sie — wie der Traum bei Freud — die Bewegung, den Kreislauf der vom System der Wahrnehmungen zum System der Motilität führt, um: *Regression*. Sie ist der Zeit, dem Körper und der Frau entzogen. Aber selbst wenn sie Gott fern ist (« Nicht berühren - Kunstwerk »), bleibt sie doch eine Theologie (Diskurs des Mannes, des Einzigen, immer Desselben: Henologie), die die Mystik (Veränderte Redeweise im Femininum: Heterologie) ausschliesst. Eine Chiffre, allein für sich. Und doch zeitigt sie Ergebnisse. Obwohl die dargestellte Maschine nicht gemacht ist, um zu funktionieren, und dies trotz ironischen, peinlich genauen Gebrauchsanweisungen, die ihr beigegeben sind, um eben das Funktionieren zu präzisieren, vermag sie — woher hat sie diese merkwürdige Macht? — die Praxen dessen, der sie nur gelesen hat, neu zu artikulieren; sie beeinflusst unsere Eigenart, die Texte bei der Lektüre zu transformieren, sie modifiziert den Bereich der Kultur, in dem sie sich vorwärtsbewegt, indem sie sich darin zum Instrument unserer Analysen macht. Sie erreicht, dass wir in diesem Bereich andere Junggesellenmaschinen, bald andere Funktionsweisen der Junggesellenmaschine entdecken. Von woher bezieht sie diese « mythische » Energie, deren Quelle — beunruhigende Verschwiegenheit — sie nicht verrät? Welcher Motor verbirgt sich hinter ihrer scheinbaren Transparenz?
Dass die Junggesellenmaschine mittels eines Prinzips arbeitet, das dem Blick entzogen bleibt, dass sie « Glauben macht » dank dem was sie okkultiert (nicht im Schatten, nicht in Unklarheit, nicht unter einer Schicht, sondern in der Durchsichtigkeit des Glases, in der vollständigen Sichtbarkeit der Zeichnung und in der Klarheit des Details), führt uns auf eine alte Fragestellung zurück? Was fügt eine Maschine voller Spitzfindigkeiten so zusammen, dass sie die Macht hat, « Gläubige zu produzieren »? Problem der Institution. Die Zensur, die in der minuziösen Vielfältigkeit eines Gesetzbuches in Szene gesetzt wird, setzt auf ihre eigene Kapazität, die Untertanen « zu ihrer Pflicht anzuhalten »[21]. So hatte es das kanonische Recht des 13. Jahrhunderts — für Pierre Legendre das Musterbeispiel einer Institution — nötig, seine Energiequelle sowohl zu verbergen, wie zu zeigen; es organisierte sich in Form einer Monstranz (du point aveugle d'une filiation), ermächtigende Ermächtigung, die es mit der Macht ausstattete, sich lieben, sich beliebt zu machen.
Auch die Sprache ist eine Institution, und auch die Junggesellenmaschine, und zwar in dem Masse in dem sie sich zum geschlossenen Sprachsystem konstituiert und als solches angewandt (gelesen, nicht gesprochen) wird. Sie hat indessen nicht nötig, Verborgenes zu zeigen. Die Weigerung auf die Bezeichnung « Sohn von » ist der Grundstein der Konstruktion, in der sich der Abgesonderte (Séparé), ein einsamer, junggesellenhafter und leicht lesbarer Gott, aufhält. Es gibt nichts Verborgenes, weil die *Aussenseite* es vertritt. Das Zugeständnis an ein absolutes Aussen befreit von der Einführung *in* den Text eines verborgenen-gezeig-

2. L'expression se réfère spécialement à « la fiction d'un appareil psychique primitif ».
3. Cf. M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, 1975, p. 313 sq.: « Ecrire dans la langue de l'autre, ou la fiction ».
4. Cf. par ex. Katherine S. Dreier and Matta Echaurren, « Duchamp's glass 'La Mariée mise à nu par ses célibataires, même'. An analytical reflection » (1944), in *Selected Publications Société Anonyme*, vol. III: *Monographs and Brochure*, Arno Press, New York, 1972, sur le *painting-glass-miror* qu'est *La Mariée* de Duchamp dans la bibliothèque de la maison de campagne de Miss Dreier.
5. Ainsi l'inscription sur la muraille de verre qui entoure l'île de la néréide, dans *Les jours et les nuits* d'Alfred Jarry (1897): « Celui qui embrasse passionnément son Double à travers le verre, le verre s'anime en un point et devient sexe, et l'être et l'image s'aiment à travers la muraille ».
6. *Tu m'*..., de Marcel Duchamp (1918).
7. Mots hébreux tracés par une main de feu sur les murs du palais de Balthasar et annonciateurs de la ruine de Babylone. Cf. *Daniel* 5, 25.
8. Cf. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains mes livres* et *Impressions d'Afrique*.
9. Ainsi, reprenant le mot (mystique) *berger*, Angelus Silesius y introduit la plurialisation de pronoms (*je suis*, *tu es*), procédé par lequel se crée un espace de dialogue entre les prédicats personnels du terme reçu. Reste que pour lui cette construction ne part pas de la présence, mais elle l'appelle comme ce qui *doit* être (*müssen*). C'est une manière d'utopie mystique.
10. Cf. la thèse inédite de Bernard Sarrazin sur l'interprétation de la Bible par Léon Bloy (Paris, 1973).
11. Au 17e siècle, une « phrase » est une « manière d'expression », une « façon de parler », un « tour » (Furetière). C'est une pratique relative à un lieu, et non un énoncé.
12. Je cite Diego de Jesus, *Notes et remarques en trois discours pour donner une facile intelligence des phrases mystiques...*, premier discours, in *Oeuvres du B.P. Jean de la Croix*, Paris, 1641.
13. Ainsi, chez Duchamp, la « mariée » est *aussi* le nom d'un insecte, la noctuelle; ou bien, l'on passe de « voie lactée » à « voile actée », de « voilette » à « violette », de « nue » à « nuée », etc. par des procédés analogues à ceux de Roussel.
14. C'est Freud qui introduit le rapport de l'écriture avec la marche et le « piétinement sur le corps de la terre mère » (cf. *Inhibition, symptôme et angoisse*, PUF, 1968, p. 4).
15. Cf. Luce Irigaray, *Speculum*, éd. de Minuit, 1974, p. 238-252.
16. Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Gallimard, 1954, p. 216.
17. A proprement parler, les « glyphes » sont les signatures (entailles à l'oreille, marques au fer rouge) des propriétaires sur leur bétail.
18. Je souligne.
19. Tibulle (I, IX, 21). Cf. Jean-Louis Schefer, *L'invention du corps chrétien*, éd. Galilée, 1975, p. 146.
20. Cf. M. de Certeau, *L'Absent de l'histoire*, Mame, 1973, p. 153-180.
21. Pierre Legendre, *L'amour du censeur*, Seuil, 1973.
22. Dernier mot de Freud dans les *Gesammelte Werke*, vol. XVIII, p. 152: « 22. VIII. (1938) Mystik die dunkle Selbstwahrnehmung des Reiches ausserhalb des Ichs, des Es ».
23. Nelly Sachs, *Brasier d'énigmes et autres poèmes*, Denoël, 1967, p. 276-277.
24. Point sur lequel, non sans témérité, je m'éloigne de l'opinion d'Arturo Schwarz.
25. Cf. la thèse de Dan Sperber, *Le symbolisme en général*, Hermann, 1974: est « symbole » ce qui marque le déficit du concept.

ten Hinweises auf eine Autorität, die inh glaubwürdig machen könnte.
Die Mystik setzte die innere Wahrnehmung ausserhalb des Ichs voraus[22], das bedeutet die Erwähnung des Andern im Text. Die Junggesellenmaschine hält den Andern von sich fern. *Fortgehen ohne Rückschau*[23]. Ja, auch die Genauigkeit des Details (jedes Teil ist ein « gepflegter Artikel ») vervielfacht das Trennende innerhalb der Systeme, die ihrerseits schon sorgfältig voneinander abgegrenzt sind. Keine Unordnung, die die Differenz vergessen liesse. Der Apparat hat das glänzende Aussehen einer Klinge. Er hat die Sauberkeit eines Selbstmordes, der ohne Entschädigung dem Anderssein der Welt *Platz macht*.
Die Maschine, indem sie der *coincidatio oppositorum* ein Ende setzt, gereinigt von jeder « Tröstung », die die Differenz überwinden würde, kennzeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie männlich ist. Sie hält sich folglich da auf, wo sie erzeugt wurde. Sie gibt zu oder ist sogar stolz darauf (wie man will), welches ihre Beziehung zur Begrenztheit ihres Seins ist, und dass sie nur männlich ist. Ihr Zölibat kehrt in der Tat zur strukturierenden und ursprünglichen Form der Differenz — zur Sexualität — zurück, und lehnt eine Fähigkeit des Mannes ab, die Frau zu nennen. Die Ablehnung ist scharf, und zwar in dem Moment, wo die Unmöglichkeit für dieses Leben, durch den Schmerz, Schrift eines andern Lebens zu sein, die gestern noch in den Tod investierten Energien ins Erotische zurückfliessen lässt.
Der Junggesellenapparat, indem er so seine Grenze festgesetzt hat, akzeptiert nicht, die Frau in sein Schreiben einzubeziehen. Er bewahrt sich in seiner Erzählung die Fähigkeit nicht, auch das Weibliche zu Wort kommen zu lassen. Trotz aller Bestandteile, die die Alchemie diesem Apparat liefert, scheint doch eine zentrale Gestalt der antiken Tradition durch die neue Maschine zerstört worden zu sein[24]: der Androgyn, der Zwitter, dieser permanente männliche Wunschtraum, beide zu sein, nicht einen nach dem andern wie im Transvestiten, sondern als Doppelort, der erlaubt, alles auf ein Selbes zu reduzieren, was « seine » Grenzen übersteigt.
Es ist zweifellos ebenso schwierig vom Geschlecht der Diskurse, wie vom Geschlecht der Engel zu handeln: diese beiden Kreislaufapparate und/oder Bedeutungsabwandlungen, einmal linguistisch, dann kosmologisch, werden es nicht müde, sich durch das Quiproquo (wer ist an der Stelle von wem?) sich allen Ortsbestimmungen zu entziehen. Erzählung und Bild der Junggesellenmaschine definieren sich als *geschlechtliche*, und durch den Schnitt, der zu ihrer « engelhaften » Transparenz oder ihrer « konventionellen Farbgebung » führt, erzielt er ein Mehr an Wirkungen von dem was sie ausserhalb ihrer ansiedelt: Körper-Weib-Subjekt. Ihr Motor ist das Andere, das mit grosser Präzision Verdrängte — also in erster Linie der Leser. Eine Anzahl von Merkmalen bestätigt dieses Vonsich-Weisen, das — wie wir gesehen haben — im Verzicht auf die Fähigkeit besteht, eine (Mann und Frau) umfassende (« menschliche ») Darstellung zu geben. Deshalb ist dieser Diskurs anti-magisch, a-religiös, nicht-symbolisch: er spielt nicht mit der Möglichkeit der Worte, die Dinge in Gang zu bringen; er verbindet nicht, er trennt; er begibt sich schliesslich der Möglichkeit, das Defizit des Konzeptes zu decken und die Bruchstellen mit den Zeichen möglicher « Sym-bole » zu verbergen[25]. Durch diese Schnittanbringungspraxis, zieht das Text-Artefakt aus dem, was es methodisch eliminiert, seine Energie. Die männliche Absonderungsgabe macht seine Stärke aus — Gelehrsamkeit der Schrift, deren Erotik mit dem Verlust aller Macht (der religiösen, kosmologischen und politischen) über den Anderen, über das Andere, wächst.

1. *Die Traumdeutung*, 1900 (in: Sigmund Freud, Gesammelte Werke, II-III, 1942), Kap. 7. Die Entstehungszeit des *psychischen Apparats* von Freud fällt zwischen diejenige von *Les Jours et les Nuits* (1897) und *Le Surmâle* (1902), also vor der *Braut* von Duchamp (1911-1925) und *In der Strafkolonie* (1914) von Kafka.
2. Der Ausdruck bezieht sich speziell auf die « Fiktion eines primitiven psychischen Apparates » (Studienausgabe, II, Fischer, Frankfurt, 1972).
3. Vgl. M. de Certeau, *L'Ecriture de l'histoire*, Gallimard, 1975, S. 313 ff: « Schreiben in der Sprache des Anderen, oder die Fiktion ».
4. Vgl. z.B. Katherine S. Dreier und Matta Echaurren, *Duchamp's Glass 'La Mariée mise à nu par ses célibataires, même'. An analytical Reflection* (1944), in: *Selected Publications Société Anonyme*, vol. III: *Monographs and Brochure*, Arno Press, New York, 1972, über die Funktion Bild-Glas-Spiegel *(painting-glass-mirror)*, die die *Braut* von Duchamp in der Bibliothek des Landhauses von Miss Dreier erfüllt.
5. Die Inschrift auf der Glasmauer, die die Insel der Nereide in *Les Jours et les Nuits* (1897) von Alfred Jarry umfasst, lautet: « Wer sein Doppel durch das Glas hindurch leidenschaftlich umarmt; das Glas belebt sich in einem Punkt und wird Geschlecht; und Mensch und Bild lieben sich durch das Glas hindurch ».
6. *Tu m'*..., von Marcel Duchamp (1918).
7. Hebräische Worte, von Feuerhand auf die Palastwände Balthasars geschrieben, die den Untergang Babylons ankünden. Vgl. Buch *Daniel*, 5,25.
8. Vgl. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* und *Impressions d'Afrique*.
9. So, wenn Angelus Silesius das (mystische) Wort *Hirte* vornimmt und die Mehrzahlbildung von Pronomen damit verbindet (*ich bin, du bist*). Mit diesem Verfahren schafft er zwischen den persönlichen Prädikaten des feststehenden Begriffs den Raum für den Dialog. Für ihn geht diese Konstruktion nicht von der Präsenz aus, sondern sie ruft nach ihr als etwas, das sein *muss*. Es ist eine Art mystischer Utopie.
10. Vgl. die unveröffentlichte Dissertation von Bernard Sarrazin über die Interpretation der Bibel bei Léon Bloy (Paris, 1973).
11. Im 17. Jhdt. ist ein Satz (phrase) eine « Art des Ausdrucks », eine « Art des Sprechens », oder ein « Sprachkniff » (Furetière). Es ist eine Praxis, die sich auf einen Ort, aber nicht auf ein Ausgesagtes bezieht.
12. Zitat aus Diego de Jesus, *Notes et remarques en trois discours pour donner une facile intelligence des phrases mystiques...*, premier discours, in: *Oeuvres du B.P. Jean de la Croix*, Paris, 1641.
13. Bei Duchamp ist die *Braut* auch der Name für ein Insekt; oder es werden nach einem analogen Verfahren wie bei Roussel Verbindungen zwischen « voie lactée » (Milchstrasse) und « voile actée » (Christophskraut, Schleier), « violette » (Veilchen) und « voilette » (Schleierchen, kleines Segel), « nue » (nackt) und « nuée » (Wetterwolke, Schwarm) geschaffen.
14. Freud hat die Beziehung zwischen Schreiben und « Mutter Erde mit den Füssen treten » geschaffen, in: *Hemmung, Symptom und Angst*, 1926.
15. Vgl. Luce Irigaray, *Speculum*, Ed. de Minuit, Paris, 1974, S. 238-252.
16. Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Gallimard, Paris, 1954, S. 216.
17. « Glyphen » sind eigentlich die Erkennungszeichen für das Vieh (Einschnitte am Ohr, Brandmale).
18. Hervorhebungen des Autors.
19. Tibull (I, IX, 21). Vgl. Jean-Louis Schefer, *L'invention du corps chrétien*, éd. Galilée, Paris, 1975, S. 146.
20. Vgl. M. de Certeau, *L'Absent de l'histoire*, Mame, Paris 1973, S. 153-180.
21. Pierre Legendre, *L'amour du censeur*, Seuil, Paris, 1973.
22. Letzter Satz von Freud in den *Gesammelten Werken*, XVIII, S. 152 (1938): « 22.VIII. Mystik die dunkle Selbstwahrnehmung des Reiches ausserhalb des Ichs, des Es ».
23. Nelly Sachs, *Brasier d'énigmes et autres poèmes*, Denoël, Paris, 1967, S. 276-277.
24. In diesem Punkt weiche ich, nicht ohne Wagemut, von der Auffassung von Arturo Schwarz ab.
25. Vgl. die Dissertation von Dan Sperber, *Le symbolisme en général*, Hermann, Paris, 1974.



Marcel Duchamp, *Les Témoins oculistes*, 1920.

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

OÙ L'ON CONSIDÈRE CERTAINES PAROIS COMME LES ELÉMÉNTS POTENTIELLEMENT CELIBATAIRES DE QUELQUES MACHINES SIMPLES

« Au revoir! En effet, nous nous reverrons. Une seule condition: divorçons ».
Nietzsche (à Strindberg).

1. Machinations

Franz Reuleaux, grand mécanologue, définit la machine « une combinaison de corps résistants, assemblés de telle façon que, par leur moyen et par certaines motions déterminantes, les forces mécaniques de la nature soient obligées de faire le travail ». On insiste souvent sur le mécanisme des machines; ainsi Canguilhem: « assemblage de parties déformables avec restauration périodique des mêmes rapports entre parties »; Reuleaux suggère une autre direction: ce même mécanisme est un *piège* tendu à des forces naturelles.
L'intéressant n'est pas d'abord qu'il se perpétue à travers son usage, restaurant son identité d'un cycle productif à l'autre et déterminant ainsi une certaine temporalité; mais qu'il soit un piège, un dispositif qui permet de renverser des rapports de force. La machine n'est alors ni un instrument ni une arme, mais un artifice, qui est et qui n'est pas couplé avec la nature: elle l'est parce qu'elle ne fonctionne pas sans capter et exploiter des forces naturelles; elle ne l'est pas, parce qu'elle joue *un tour* à ces forces, étant elle même moins forte qu'elles, réalisant cette monstruosité: que le moins fort soit plus fort que le plus fort.
Avec l'idée des machines célibataires s'épanouit, en pleine lumière, cet inconscient de ruse qui est impliqué dans l'invention des mécanismes et que la pensée technique moderne et contemporaine a fait taire au bénéfice du projet de domination et possession de la nature. La *mèchanè* des Grecs anciens est d'emblée la machination, et elle n'est qu'elle.
Dans la mécanique, « le plus petit domine le plus grand », dit Aristote. Voilà quelque chose d'*atopon* et de *thaumasion*: qui n'a pas de lieu, et surprenant. Le renversement des forces ouvre un passage à travers l'impasse d'un rapport de forces très défavorable à l'homme et très favorable à la nature. Un piège ne peut pas servir deux fois. La machination ouvre une temporalité capricieuse, faite d'opportunités discontinues, éphémères, que les Grecs nommaient *kairos*, le bon moment, l'instant favorable. La machine opportuniste est nécessairement une machine molle.

2. Rétorsions

La machination consiste à retourner la direction, et donc l'impact, des forces. Aristote donne le mouvement du cercle en exemple, plus: en principe, de toute *mèchanè*. L'extrémité A du diamètre d'un cercle en mouvement se meut dans une direction contraire à l'autre extrémité B: celle-ci va vers le haut quand celle-là va vers le bas. Le point A' d'un cercle tangent au premier en B sera entraîné dans la même direction que B, donc dans la direction inverse de A. Ce cercle transmet le mouvement qui l'anime, mais en inversant son sens. Le point de tangence est un point limite où le mouvement se rétorque. La circonférence du cercle, lieu de ces points, est un *limes* d'inversion du mouvement.
Le corps du piège contient ce *limes* en lui-même: il a puissance de se retourner, inversant son extérieur et son intérieur. Tel est dans la tradition hellénique le renard qui retourne son corps alors

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

WO BESTIMMTE TRENNWÄNDE ALS POTENTIELLE JUNGGESELLENELEMENTE EINFACHER MASCHINEN BETRACHTET WERDEN

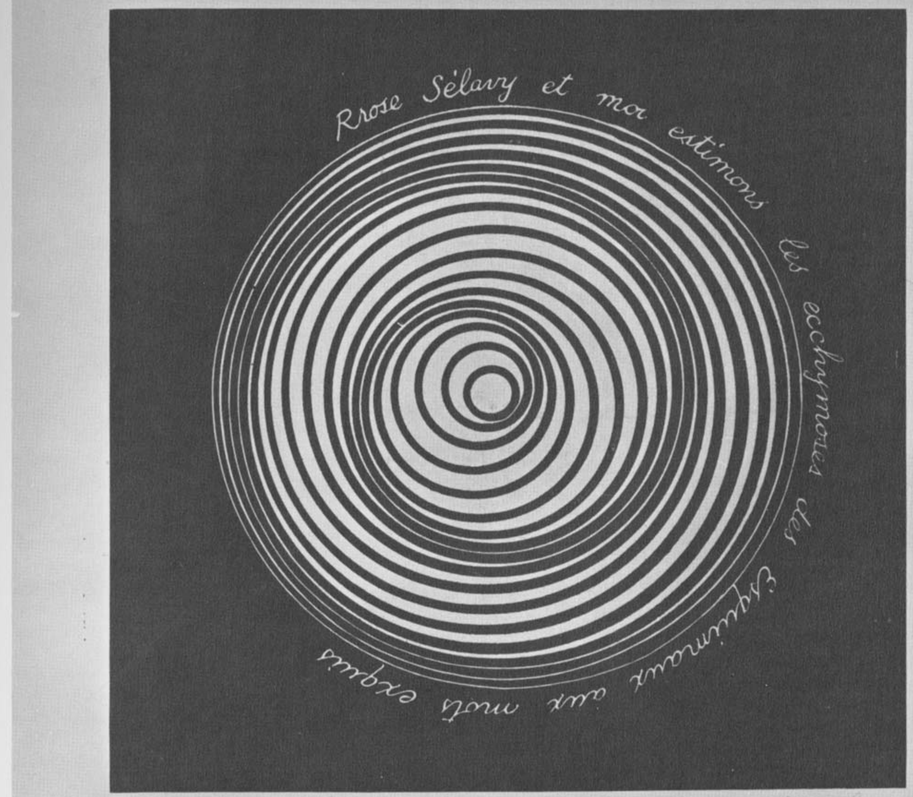
« Auf Wiedersehen! Ja, wir werden uns wiedersehen. Einzige Bedingung: Trennen wir uns ».
Nietzsche (an Strindberg)

1. Listen

Franz Reuleaux, der grosse Mechanologe, definiert die Maschine als « eine Kombination von festen Körpern, die so zusammengesetzt sind, dass durch sie und mittels gewisser, bestimmender Bewegungen die mechanischen Kräfte der Natur gezwungen werden, die Arbeit auszuführen ». Oft wird besonderes Gewicht auf den Mechanismus der Maschinen gelegt, so bei Canguilhem: « Vereinigung von verformbaren Teilen und periodische Wiederherstellung der gleichen Beziehungen zwischen diesen Teilen ». Reuleaux weist in eine weitere Richtung: dieser gleiche Mechanismus ist eine *Falle*, die den Naturkräften gestellt wird.
Interessant ist zunächst nicht, dass dieser Mechanismus sich durch seinen Gebrauch stets erneuert, indem er seine Identität von einem Produktionszyklus zum andern wiederherstellt und dadurch einen gewissen, begrenzten Machtbereich umreisst. Interessant ist vielmehr, dass er eine Falle ist, eine Vorrichtung, die die Umkehrung der Kraftverhältnisse ermöglicht. Die Maschine ist somit weder ein Werkzeug noch eine Waffe, sondern eine List, die gleichzeitig mit der Natur verbunden und auch nicht verbunden ist. Sie ist verbunden, weil sie ohne Gewinnung oder Nutzung der Naturkräfte nicht funktioniert. Sie ist es nicht, weil sie diesen Kräften *einen Streich* spielt, indem sie, selber schwächer als die Naturkräfte, folgende Ungeheuerlichkeit verwirklicht: dass der weniger Starke stärker sei als der Stärkere.
Mit der Vorstellung der Junggesellenmaschine entfaltet sich, in vollem Licht, dieser unbewusste Rest an List, der in der Erfindung von Mechanismen enthalten ist und den das moderne und zeitgenössische technische Denken zugunsten des Vorsatzes der Beherrschung und Besitzergreifung der Natur zum Schweigen gebracht hat. Die *mechane* der alten Griechen ist von Anfang an List — und nur das, und nichts anderes.
Aristoteles stellt fest, dass in der Mechanik « das Kleinere das Grössere beherrscht ». Also: *atopon* und *thaumasion:* etwas was ohne Ort ist und was Überraschend ist. Die *Umkehrung* der Kräfte öffnet eine Passage durch die Sackgasse eines für Menschen sehr ungünstigen und für die Natur sehr günstigen Kräfteverhältnisses. Eine Falle kann nicht zweimal dienen. Die List bietet eine launische Macht an aus unzusammenhängenden, vergänglichen Gelegenheiten, die die Griechen *Kairos*, den vorteilhaften Zeitpunkt, den günstigen Augenblick nannten. Die opportunistische Maschine ist zwangsläuftig eine schwache Maschine.

2. Retorsionen

List besteht darin, die Richtung der Kräfte und demzufolge den Aufprall umzukehren. Aristoteles erwähnt als Beispiel, mehr noch als Prinzip aller *mechane, die Bewegung des Kreises.* Der Endpunkt (A) des Durchmessers eines sich drehenden Kreises bewegt sich am entgegengesetzten Endpunkt (B) in entgegengesetzter Richtung. Letzterer bewegt sich nach oben, A nach unten. Der Punkt A' eines den ersten Kreis in B tangierenden andern Kreises bewegt sich in gleicher Richtung wie B, also in A entgegengesetzter Richtung. Dieser Kreis setzt die



Marcel Duchamp, *Projet pour la Rotative demi-sphère*, 1924.

que l'aigle se précipite sur lui; ou le poulpe « qui déplie ses organes intérieurs, les retourne à l'extérieur, dépouillant son corps comme une chemise »; ou Hermès qui, ayant volé les vaches de son frère Apollon, brouille les traces en faisant marcher le troupeau à reculons.

Appartient aujourd'hui à la catégorie de ces corps non fiables, capables de ces retournements, la main gantée de Roberte que dessine la « sémiotique » de Pierre Klossowski: car c'est alors que le prétendant, usant de sa force, dégante cette main dans l'espoir de s'emparer de la chair même, que celle-ci lui échappe, parce que l'apparition de l'épiderme *le* métamorphose, lui, le prédateur, en proie. De même, la Diane d'Ovide traquée nue au bain par Actéon, le commue en cerf et le fait forcer par ses chiens.

Ces corps à inverseur d'énergie incorporé sont des machines célibataires; leur célibat n'est qu'un autre nom de leur ruse, célibat de l'épouse Roberte aussi bien que de la vierge Diane: c'est toujours quand il y a contact entre deux corps en mouvement, les deux cercles, les chasseurs et les bêtes, les galants et leurs beaux objets, et qu'une prétention naît d'un côté à les unir, à les unifier en un seul corps animé du même mouvement, donc quand apparaît le projet du couplage ou de la composition des forces, c'est alors que la rétorsion vient déjouer cette prétention, dressant entre les partenaires la paroi dissimilante.

La première machine célibataire fut Pandore. La « femme » est un automate construit par Hephaïstos, forgeron magicien qui fabrique des trépieds automobiles pour les conseils des dieux, et des statues d'or animées faisant fonction de servantes chez lui; Hermès de son côté, le dieu du passage retors, a doté l'androïde de la parole, d'un « tour d'esprit de chienne » et d'un « style de dérobade ». C'est Zeus qui a passé commande de l'automate; il entend faire payer le vol du feu à Prométhée et aux hommes, les bénéficiaires, en prouvant que son pouvoir divin de machination l'emporte sur la rouerie du héros. Epiméthée, celui-qui-comprend-après, le double inversé de son alter ego le rusé, celui qui croit épouser Pandore, est de ce fait la victime désignée de ce stratagème, et le genre humain après lui. *Amèchanos dolos*, piège sans remède, pour lequel il n'y a pas de riposte.

On objectera que le tour joué par le maître de l'Olympe n'exige pas un bien grand artifice, puisque les dieux sont par hypothèse plus forts que les hommes. Néanmoins en matière de *mèchanè*, les premiers sont sans doute mieux partagés que les seconds, mais non pas invulnérables: ils succombent sans défense aux charmes d'Amour et de Sommeil; et s'ils échappent au piège amachinique par excellence, celui que tend la Mort, Homère dit qu'ils la haïssent pourtant.

Non, le jeu de Zeus n'est pas celui d'un tout-puissant: n'a-t-il pas lui-même été surpris par Prométhée? Sa ruse ne vient elle pas en second lieu? De fait il n'a pas eu l'initiative, et Pandore n'est qu'une riposte. Machination des hommes, contre-machination des dieux: comme les deux cercles d'Aristote, l'une met l'autre en mouvement, à contre-sens. Cette fable annonce simplement que les hommes et les dieux ne forment pas et ne peuvent former ensemble une unité, qu'ils restent célibataires les uns par rapport aux autres. Leurs ruses, bien loin de supprimer la paroi de rétorsion qui les sépare, la supposent et la confirment.

3. Dissoi Logoi

Or nous avons le modèle « logique » de la machinerie célibataire. (Mais est-ce un modèle? Cette pensée par modèle, n'est-elle pas l'ennemie de la machination?) Ce sont les sophistes grecs, les Protagoras, les Gorgias, les Prodicos, les Antiphon, qui l'ont monté et mis au point. A tout discours doit s'en opposer un autre rigoureusement parallèle, mais allant à conclusion contraire: la sophistique est d'abord l'art de bien tenir ces discours

Bewegung, die ihn antreibt, fort, aber kehrt die Richtung um. Der Berührungspunkt ist ein Grenzpunkt, in welchem sich die Bewegung umkehrt. Der Umfang dieses Kreises ist der geometrische Ort dieser Punkte — *Limes* — der Bewegungsumkehrung.

Der Körper der Falle fasst diesen *limes* in sich selber. Sie vermag sich umzukehren und ihr Inneres nach aussen zu wenden. So verhält sich in der hellenistischen Tradition der Fuchs, der seinen Körper umstülpt, wenn der Adler sich auf ihn stürzt; oder die Krake, « die ihre inneren Organe ausfaltet, sie nach aussen kehrt und ihren Körper wie ein Hemd abstreift »; oder Hermes, der, nachdem er die Kühe seines Bruders Apollo gestohlen hat, die Spuren verwischt, indem er die Herde rückwärts gehen lässt.

Heute gehören zu dieser Kategorie von Körpern, denen man nicht trauen kann und die solcher Umkehrungen fähig sind: *Die behandschuhte Hand von Roberta*, die die « Semiotik » von Pierre Klossowski zeichnet: Wenn der Freier unter Kraftanwendung diese Hand entblösst, in der Hoffnung, sich des Fleisches zu bemächtigen, entschlüpft sie ihm, weil das Sichtbarwerden der Haut ihn, den Raubenden, zur Beute macht; so wie bei Ovid die nackte Diana, die im Bad von Acteon überrascht wird, diesen in einen Hirsch verwandelt, der von ihren Hunden zu Tode gehetzt wird.

Diese Körper mit eingebautem Energie-Umsetzer sind Junggesellenmaschinen. Ihr Zölibat ist nur eine andere Form ihrer List: Junggesellentum bei der Gattin Roberta, Zölibat bei der Jungfrau Diana: Immer wenn zwei sich bewegende Körper sich berühren (die zwei Kreise Jäger und Wild, Liebhaber und schönes Objekt), und wenn von der einen Seite ein Anspruch erhoben wird, sie zu vereinigen, sie zu einem einzigen, von derselben Bewegung belebten Körper zu vereinen, wenn also die Absicht auftritt, die Kräfte zu koppeln oder sie zusammenzustellen, kommt Retorsion ins Spiel, welche diese Absicht vereitelt und zwischen den Partnern eine scheidende Wand errichtet. Die erste Junggesellenmaschine war Pandora. Das « Weib » war ein Automat, erbaut von Hephaistos, dem Zauberschmied, der für die Götterversammlungen auto-mobile Dreifüsse und bewegliche Goldstatuen fabrizierte, die bei ihm die Funktion von Dienerinnen übernahmen. Hermes seinerseits, der Gott der Durchtriebenheit hat dem Androiden die Gabe der Sprache, deren Merkmale die « Schlauheit einer Hündin » und « ein Stil der Verheimlichung » waren, verliehen. Zeus war der Auftraggeber. Er will Prometheus und den Menschen als Nutzniessern den Raub des Feuers heimzahlen. Er will beweisen, dass seine göttliche List die Schlauheit des Helden bei weitem übertrifft. Epimetheus, der nachträglich Begreifende, das umgekehrte Doppel seines schlauen Alter Ego, der glaubt, Pandora zu heiraten, ist aus diesen Gründen das designierte Opfer dieser List, und nach ihm alle Menschen. *Amechanos dolos*, die Falle, der man nicht ausweichen kann, gegen die keine Abwehr möglich ist.

Man wird einwenden, dass der vom Herrn des Olymps angewendete Trick kein grosses Kunststück war. Die Götter sind nämlich — so nimmt man an — stärker als die Menschen. Obwohl jedoch die Götter in Sachen *mechane* besser organisiert sind als die Menschen, sind sie doch nicht unverwundbar: sie erliegen machtlos den Reizen der Liebe und des Schlafs. Und obwohl sie der amechanischen Falle schlechthin, der Falle, die der Tod stellt, entkommen, sagt Homer, dass sie den Tod hassen.

Nein, das Spiel von Zeus ist nicht das Spiel eines Allmächtigen. Wurde nicht auch er von Prometheus überrascht? Kommt seine List nicht erst an zweiter Stelle? Eigentlich hat nicht er die Initiative ergriffen. Pandora ist nur eine Entgegnung: List der Menschen, Gegenmachination der Götter. Wie bei den Kreisen des Aristoteles setzt der eine

Marcel Duchamp, *Rotoreliefs*, 1923.

duplices, *dissoi logoi*. Ainsi Protagoras enseigne à prononcer l'éloge et le blâme sur un même sujet. Ainsi la *technè* du rhéteur Corax, rapportée par Aristote, consiste à renverser le sens de la vraisemblance: « Soit le cas d'un homme qui ne donne pas prise à l'accusation: de faible constitution, il est accusé de sévices; sa culpabilité n'est pas vraisemblable. Si maintenant il y donne prise parce qu'il est fort, elle ne l'est pas davantage: car il était vraisemblable qu'on le crût coupable ». Procédés dont s'indigne Aristote: « C'est là faire que la thèse (*logos*) la plus faible soit la plus forte. C'est pourquoi les gens avaient bien raison de s'indigner de ce que professait Protagoras; car c'est pur leurre (*pseudos*), vraisemblance apparente et non réelle, qui n'est du ressort d'aucun art (*technè*) en dehors de la rhétorique et l'éristique ». Cette condamnation, c'est l'affaire centrale: l'homme de savoir prétend mettre fin à la sophistique au nom du vrai, d'un art de ce qui est réellement vraisemblable, et enfin d'une science. Ici commence la terreur, c'est-à-dire discours et actions commandés par le désir d'avoir le dernier mot et accompagnés de conviction. A la prudence raffinée et apathique des discours dissimilés, vient se substituer la grossière prétention à la théorie unique et totale. La sophistique exige un espace-temps de la parole et de la société, politiques notamment, où la terreur du Vrai ou Faux n'a pas de place, où l'on n'a pas besoin de ces critères pour justifier ce qu'on dit et fait, où l'on ne juge que sur les effets.

L'homme de savoir dit tout de ses prétentions à unir les discours en un couple ou un processus de couplage déclaré supérieur (dialogue chez Platon, dialectique chez Aristote), quand il croit réfuter l'art des antilogies par l'argument qu'il faut bien, si l'on veut conclure, disposer d'une mesure commune à appliquer aux raisons pour et aux raisons contre, et d'un juge pour la définir et l'appliquer. Nul meilleur juge, pense Platon, que l'ensemble formé par les interlocuteurs eux mêmes, à condition qu'ils ne cherchent pas à se vaincre l'un l'autre, mais à se convaincre. Voilà l'adversaire de la machination célibataire, la conviction, un autre mot pour le concubinage des dissemblables. L'Etat, l'Etat des philosophes évidemment, vient s'ériger en synthèse des antilogies. Ainsi prennent position les adversaires de la grande guerre dans laquelle nous sommes toujours impliqués et dans laquelle nous avons à choisir notre camp, comme le firent Kafka, Jarry, Duchamp et Nietzsche: les sophistes contre les philosophes, les dissimilateurs contre les assimilateurs, les « artistes » contre les raisonneurs, les machines célibataires contre la mécanique industrielle, les partisans de la paroi contre ceux de sa prétendue suppression (*Aufhebung*). C'est toute machine totalisatrice et unificatrice, que ce soit en matière de technique (au sens contemporain du mot), de langage ou de politique, que la *mèchanè* vise à désorganiser et, si possible, à déjouer. C'est pourquoi les rusés pourront porter le nom de leurs ennemis: « Une nouvelle race de philosophes monte à l'horizon: je [Nietzsche] me hasarde à les baptiser d'un nom qui ne va pas sans danger, tels que je les pressens, tels qu'ils se laissent pressentir (...), ces philosophes de l'avenir voudraient avoir le droit, peut-être aussi le tort, d'être appelés des *tentateurs* (...) A supposer que la vérité soit femme, n'a-t-on pas lieu de soupçonner que tous ces philosophes, pour autant qu'ils furent dogmatiques, n'entendaient pas grand chose aux femmes (...) Certes elle ne s'est pas laissée séduire ».

4. Incongruences

« Nous aimons regarder le monde [disent les tentateurs] avec toutes sortes d'yeux, et aussi avec des yeux de sphinx; qu'une chose vue de travers prenne un tout autre air qu'on ne pouvait le supposer aussi longtemps qu'on la considérait de face, cela fait partie des belles surprises pour

den anderen im Gegensinn in Bewegung. Diese Fabel zeigt, dass die Menschen und die Götter zusammen keine Einheit bilden und sie auch nicht bilden können, dass die einen in Bezug auf die andern Junggesellen bleiben. Ihre Listen sind weit davon entfernt, die Retorsions-Wand, die sie voneinander trennt, abzuschaffen. Im Gegenteil, sie setzen sie voraus und bestätigen sie.

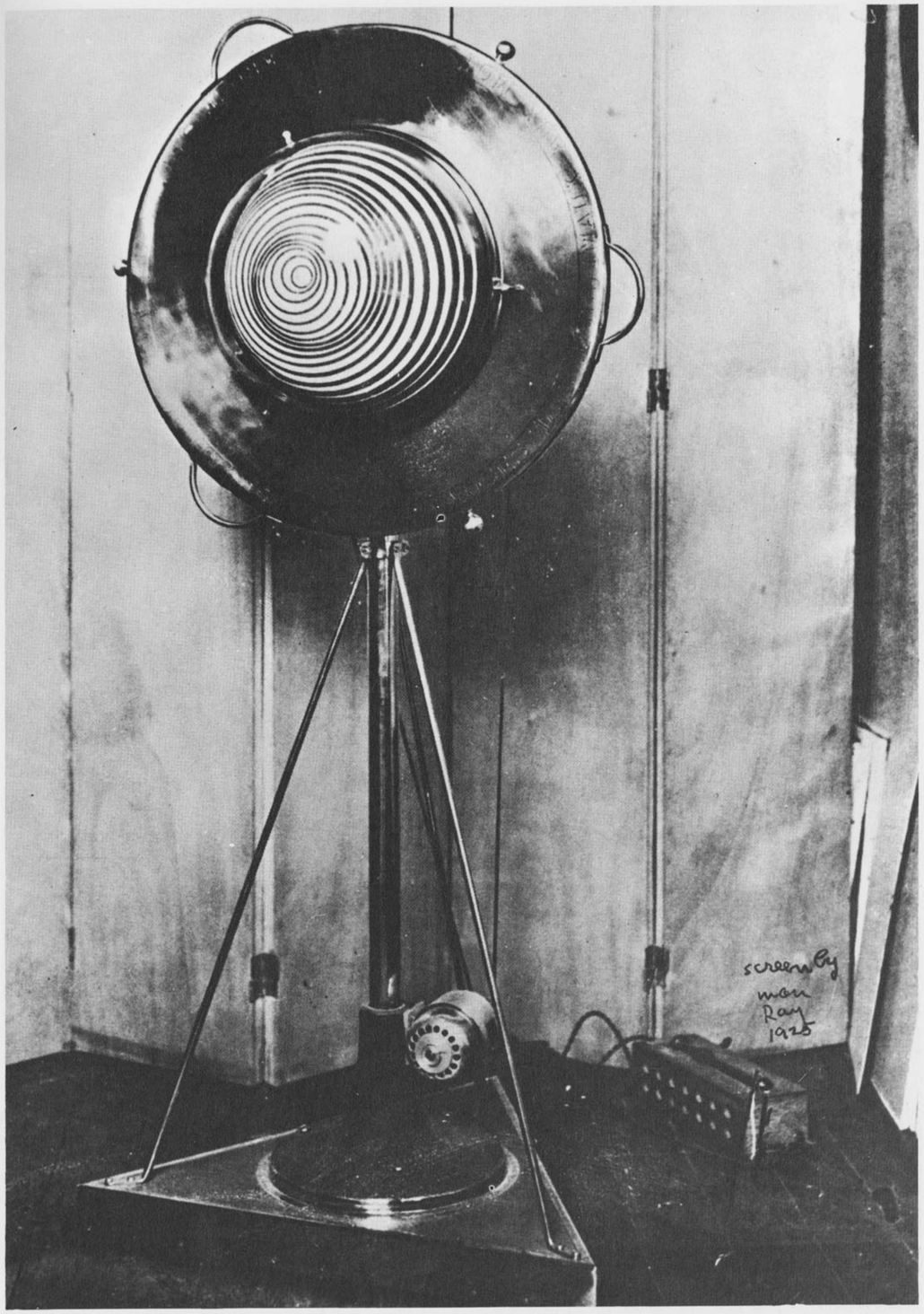
3. Dissoi logoi

Nun kennen wir das « logische » Modell der Junggesellen-Maschinerie. (Aber ist es tatsächlich ein Modell? Steht das Denken in Modellen nicht im Gegensatz zur List?). Es sind die griechischen Sophisten, die Protagoras, Gorgias, Prodicos, Antiphon, die es entworfen und ihm den letzten Schliff gegeben haben. Jeder Rede muss eine andere in exakter Parallelität zur ersten entgegengestellt werden, die aber zu einem entgegengesetzten Schluss führt: Sophistik ist vor allem die Kunst, solch doppeldeutige Reden zu halten: *Dissoi logoi*. So lehrt Protagoras, über denselben Gegenstand Lob und Tadel auszusprechen. So besteht die von Aristoteles beschriebene *téchné* des Rhetorikers Corax darin, den Sinn der Wahrscheinlichkeit umzukehren: « Angenommen sei der Fall eines Mannes, der der Anklage keinen Anhaltspunkt bietet: von schwächlicher Konstitution wird er der Misshandlung angeklagt; seine Schuld ist nicht wahrscheinlich. Wenn er ihr aber einen Anhaltspunkt bietet, weil er stark ist, wird seine Schuld dadurch nicht wahrscheinlicher: da es nämlich wahrscheinlich ist, dass man ihn für schuldig hält ». Aristoteles ist über solche Verfahren aufgebracht. « Man macht hier aus der schwächsten These (*logos*) die stärkste. Die Leute hatten recht, über die Lehren des Protagoras aufgebracht zu sein. Diese verkündeten nämlich reinen Trug (*pseudos*), eine augenscheinliche, aber nicht wirkliche Wahrscheinlichkeit, die zu keiner Kunst (*téchné*) ausser der Rhetorik und Heuristik gehört ».

Dieses vernichtende Urteil steht im Mittelpunkt: Da verlangt ein wissender, gebildeter Mensch, der Sophistik im Namen des Wahren, einer Technik des wirklich Wahrscheinlichen und schliesslich einer Wissenschaft den Garaus zu machen. Hier beginnt der Terror: Rede und Handeln, verbunden mit einer unerschütterlichen Überzeugung, werden vom Wunsch beherrscht, das letzte Wort zu behalten. Der raffinierten und apathischen Umsicht der widersprüchlichen Reden wird der undifferenzierte Anspruch auf die einzige und allumfassende Theorie substituiert. Die Sophistik verlangt eine Raum-Zeit-Dimension der Sprache und der Gesellschaft (insbesondere der politischen), in welcher die Angst vor der Unterscheidung in Wahr oder Falsch keinen Platz hat, wo diese Kriterien nicht benötigt werden, um Sagen und Tun zu rechtfertigen, und wo man nur auf Grund von Wirkungen urteilt.

Der wissende Mensch sagt alles aus über seinen Anspruch, die Reden zu vereinen, sei es durch Paarung, sei es durch einen Koppelungsprozess, der für überlegen erklärt wird (Dialog bei Platon, die Dialektik bei Aristoteles), wenn er glaubt, die Kunst der Widersprüche mit dem Argument widerlegen zu können, dass man — wenn man so schliessen darf — über einen einheitlichen Masstab verfügen müsse, der an die « Gründe dafür » und an die « Gründe dagegen » anzulegen sei, und über einen Richter, der ihn festzusetzen und anzuwenden habe.

Platon denkt, es gebe keinen besseren Richter als die Gesamtheit der Gesprächspartner, unter der Bedingung, dass sie danach trachten, einander nicht zu übertreffen, sondern zu überzeugen. Die Überzeugung ist also der Gegenpol zur Junggesellen-Machination. Überzeugung — ein anderes Wort für das Konkubinat des Verschiedenartigen. Der Staat (der Staat der Philosophen selbstverständlich) baut sich auf als Synthese der Widersprüche.



Marcel Duchamp, *Rotative Demi-Sphère*, 1925.

l'amour desquelles il vaut la peine d'être philosophe ».
La machine apparemment la plus fidèle, la machine mimétique ou reproductrice par excellence, la paroi de verre réfléchissante ou enregistreuse: quelle injustice lui a été faite par l'optique et la géométrie des philosophes, elle qui ne recèle pas moins de machinations et de rétorsions dans sa minceur biface que les deux cercles d'Aristote dans leur simplicité, pas moins d'obliquité séductrice que n'en exige la vue des nouveaux « philosophes »!
La paroi d'un miroir est une machine alimentée par les objets qu'on lui présente, et qui produit d'autres objets, les images qu'elle réfléchit. Le « regardeur » est l'usager de cette machine. Or le produit diffère de l'objet présenté par deux propriétés: sa distance apparente, sauf exception, et sa position.
Quant à celle-ci, Kant montre que le miroir plan, ou plus généralement la symétrie par rapport à un plan dans l'espace tridimensionnel (ou par rapport à une droite dans l'espace bidimensionnel), si elle garantit bien la similitude des deux objets, les affecte d'une propriété curieuse, qu'il nomme leur incongruence; ainsi la main droite peut bien être semblable et symétrique à la gauche en tous ses points, elles n'en sont pas moins insuperposables l'une à l'autre: impossible de passer un gant droit à la main gauche. Il en est de même des deux moitiés d'un corps humain, seraient elles parfaitement semblables.
Mais, ajoute le philosophe, il suffit d'appliquer un miroir le long de l'axe vertical de ce corps pour que la moitié présentée au miroir produise, sous les espèces de son image réfléchie, un pendant pleinement congruent (superposable) à l'autre moitié. Si l'image spéculaire de la main droite est une main gauche, l'image de cette image est une main droite. Telle est donc la singularité des machines spéculaires que le montage en série de deux d'entre elles permet d'annuler la différence de position des effets: on aura ainsi une suite de produits spéculaires dont chacun sera incongruent ou congruent au modèle selon qu'il vient respectivement en rang impair ou en rang pair dans la suite.
La machine spéculaire est, quant à la position de ses effets, identifiante quand elle est elle-même doublée (élevée à une puissance paire), mais dissimilante quand elle fonctionne seule ou montée avec elle même en quantités impaires. On observera que la fonction première nommée, que nous appellerons assimilante ou spéculaire met en jeu trois objets: l'objet présenté au premier miroir, son image dans celui-ci, et l'image de cette image dans le deuxième miroir; au contraire les deux premiers suffisent à la fonction dissimilatrice pour s'exercer: c'est cette dernière que Marcel Duchamp appelle *miroirique*.
La nature du produit final de la série des miroirs dépend d'une décision portant sur le nombre, pair ou impair, de ceux-ci. Il en allait de même dans la « solution » que le Socrate de Platon proposait aux *dissoi logoi* des sophistes: en rester aux deux discours nous maintient dans l'incongruence, il faut, dit le philosophe, les redoubler pour parvenir à l'unité des thèses contraires. On en dirait autant des cercles en mouvement: un troisième cercle tangent au second tourne dans le même sens que le premier. Les parois, qui dans ce cas sont les contacts tangentiels, sont alors au nombre de deux. Couple de la fonction spéculaire, célibat de la miroirique.

5. Anamorphoses

Une plaque de verre transparent peut être utilisée comme un miroir. Léonard en propose cet usage au peintre, dans les *Carnets*: une fois l'objet vu à travers elle, relevé à sa surface, le calque est reporté sur un support opaque, où est alors dessinée l'image de l'objet. Si le peintre applique sur

Die Gegner im grossen Krieg, in welchen wir immer noch verwickelt sind, beziehen ihre Positionen. Auch wir müssen unser Lager wählen, wie es Kafka, Jarry, Duchamp und Nietzsche getan haben: Die Sophisten gegen die Philosophen, die Dissimilierer gegen die Assimilierer, die « Künstler » gegen die Klugredner, die Junggesellenmaschinen gegen die industrielle Mechanik, die Befürworter der Wand gegen die Befürworter ihrer Aufhebung. Die *méchané* zielt darauf ab, jede Maschine, die Vereinheitlichung und Totalisierung will — sei es im technischen Bereich (im zeitgenössischen Sinn des Wortes), im Bereich der Sprache oder der Politik — in Unordnung zu bringen, und wenn immer möglich ihre Pläne zu vereiteln. Darum werden die Schlauen den Namen ihrer Feinde tragen können: « Eine neue Gattung von Philosophen kommt herauf: ich wage es, sie auf einen nicht ungefährlichen Namen zu taufen. So wie ich (Nietzsche) sie errate, so wie sie sich erraten lassen — denn es gehört zu ihrer Art, irgendworin Rätsel bleiben zu wollen —, möchten diese Philosophen der Zukunft ein Recht, vielleicht auch ein Unrecht darauf haben, als Versucher bezeichnet zu werden. Dieser Name selbst ist zuletzt nur ein Versuch, und wenn man will, eine Versuchung. » « Vorausgesetzt, dass die Wahrheit ein Weib ist —, wie? ist der Verdacht nicht gegründet, dass alle Philosophen, sofern sie Dogmatiker waren, sich schlecht auf Weiber verstanden? dass der schauerliche Ernst, die linkische Zudringlichkeit, mit der sie bisher auf die Wahrheit zuzugehen pflegten, ungeschickte und unschickliche Mittel waren, um gerade ein Frauenzimmer für sich einzunehmen? Gewiss ist, dass sie sich nicht hat einnehmen lassen — und jede Art Dogmatik steht heute mit betrübter und mutloser Haltung da ».

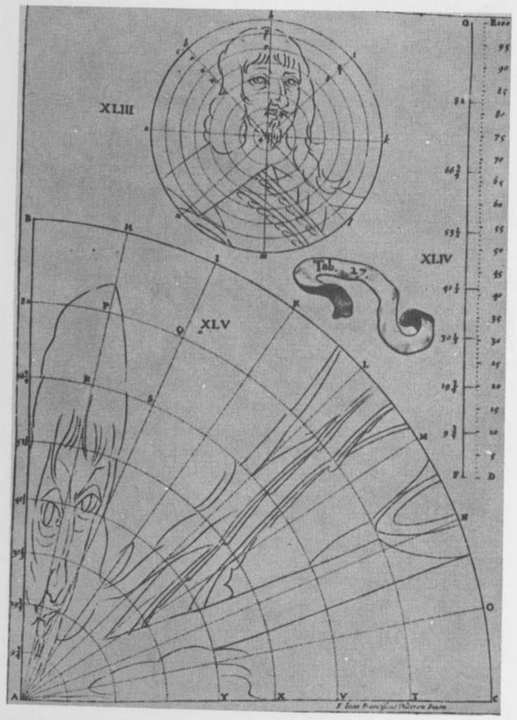
4. Inkongruenzen

« Die Versucher sagen: Wir betrachten die Welt gerne mit allerlei Augen, auch mit Sphinx-Augen, so dass ein von der Seite betrachteter Gegenstand ein ganz anderes Aussehen erhält als sich vermuten lässt, solange man ihn von vorne betrachtet — dies gehört zu den schönen Überraschungen, um derentwillen es sich lohnt, Philosoph zu sein ».
Die vermutlich getreuste Maschine, die mimetische oder reproduzierende Maschine schlechthin, die spiegelnde oder registrierende Glaswand — welch Unrecht wurde ihr von der Optik und von der Geometrie der Philosophen aus zugefügt: Sie, die in ihrer doppelseitigen Dünnheit nicht weniger Listen und Retorsionen als die beiden einfachen Kreise des Aristoteles birgt — nicht weniger verführerische Zweideutigkeit als sie die Sicht der neuen « Philosophen » fordert!
Die Wand eines Spiegels ist eine Maschine, die versorgt wird mit den Gegenständen, die man ihr anbietet. Sie produziert neue Objekte: die Bilder, die sie reflektiert. Der « Betrachter » ist der Benützer dieser Maschine. Das Produkt unterscheidet sich durch zwei Eigenschaften vom angebotenen Gegenstand: Seine Schein-Distanz (im Normalfall) und seine Stellung.
Kant zeigt, in Bezug auf die Position, dass der plane Spiegel, oder allgemeiner die in Beziehung auf eine Ebene bestehende Symmetrie im dreidimensionalen Raum (oder mit Beziehung auf eine Linie im zweidimensionalen Raum) wohl die Gleichartigkeit der beiden Objekte garantiert, diesen aber eine merkwürdige Eigenschaft mitgibt, die er Inkongruenz nennt. So kann die rechte Hand zwar der linken ähnlich und in allen Punkten symmetrisch sein: und doch sind sie nicht deckungsgleich, es ist unmöglich, einen rechten Handschuh über eine linke Hand zu ziehen. Dasselbe gilt für die beiden Seiten des menschlichen Körpers, auch wenn sie vollständig ähnlich sind.
Aber — fügt der Philosoph hinzu — man braucht entlang der senkrechten Achse dieses Körpers nur einen Spiegel hinzustellen, und die dem Spiegel gezeigte Seite erzeugt — als zurückgeworfenes Bild — ein der andern Hälfte vollständig kongruentes

Chas Addams, in: *Playboy*.

le support la face de la plaque qui était tournée vers le modèle, si donc il opère une translation dans un plan, le modèle et son calque seront congruents puisque celui-ci est construit par superposition; s'il fait subir à la plaque une rotation autour d'un axe vertical par exemple, calquant cette fois-ci sur le support l'autre face de la plaque, l'image ne sera pas superposable au modèle: cette rotation du medium est l'analogue de l'opération *miroirique*. Donc ici aussi deux usages de la paroi, dissimilateur et assimilateur.
Les perspecteurs raffinent la fonction spéculaire proprement dite, c'est-à-dire identitaire. Les quatre machines gravées sur bois par Dürer, destinées à guider le dessin de portraits, de natures mortes, de nus, travaillent pareillement à l'identification, à la *Vergleichung*. Ce sont des machines de réglage du relevé, qui doivent déterminer surtout la distance apparente, en fixant énergiquement les points de vision et de distance par des mentonnières, des oeillères, des gaines, des viseurs et des réseaux. Quant à la position du produit (l'image), on ne s'étonne pas qu'il soit congruent au modèle, à ce prix.

Albrecht Dürer, *Le portillon / Portula*, 1525.

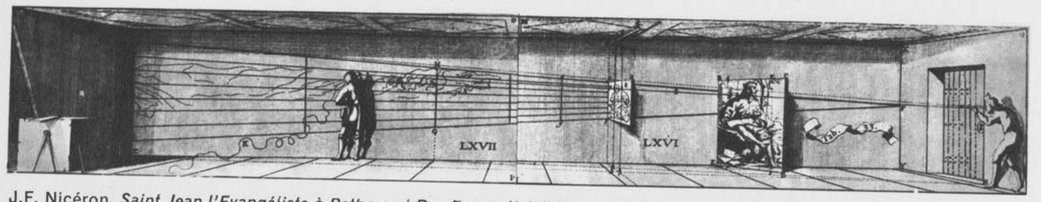


J.F. Nicéron, *Anamorphose conique de Louis XIII / Konische Anamorphose des Porträts Ludwigs XIII.*, 1638.

(deckungsgleiches) Gegenstück. Wenn das Spiegelbild der rechten Hand eine linke Hand ist, so ist das Bild dieses Bildes eine rechte Hand.
Das ist das Eigenartige an den Spiegel-Maschinen: stellt man zwei davon einander gegenüber auf, kann man den Stellungsunterschied der Dinge aufheben. Man erhält so eine Folge von Spiegelbildern, von denen jedes dem Vorbild inkongruent oder kongruent sein wird, je nachdem ob es in der Reihe eine ungerade oder gerade Stelle einnimmt.
Die Spiegel-Maschine ist, was die Position der Wirkungen betrifft, eine identifizierende Maschine, wenn sie verdoppelt oder zu einer geraden Potenz erhoben wird. Sie ist eine dissimilierende Maschine, wenn sie allein arbeitet, oder wenn sie — einschliesslich ihrer selbst — in ungerader Anzahl montiert wird. Man beobachtet, dass die erstgenannte Funktion, die wir Assimilations-oder Spiegelfunktion (fonction spéculaire) nennen, drei Dinge einbezieht: Den vor den ersten Spiegel gestellten Gegenstand, das Bild dieses Gegenstandes und das Bild dieses Bildes im zweiten Spiegel. Für die Dissimilations-Funktion der Maschine genügen zwei Dinge (die beiden erstgenannten). Diese zweite Funktion bezeichnet Marcel Duchamp als Spiegelungsfunktion (*miroirique*).
Das Wesen des Endproduktes einer Spiegelbilder-Serie hängt von der Entscheidung über deren gerade oder ungerade Anzahl ab. Dasselbe gilt für die « Lösung », die Sokrates oder Platon für die *dissoi logoi* der Sophisten bereit hielten. Behält man die zwei Reden bei, verbleibt man in der Inkongruenz. Man muss sie, sagt der Philosoph, mindestens um eine vermehren, um zur Einheit der widersprüchlichen Thesen zu gelangen. Man kann dies auf die drehenden Kreise übertragen: Ein dritter, den zweiten tangierender Kreis dreht in derselben Richtung wie der erste. In diesem Fall bilden die Tangential-Punkte die Wände, deren es zwei gibt.
Also: Paar bei der Spiegelfunktion — Zölibat bei der Spiegelungs funktion.

5. Anamorphosen

Eine durchsichtige Glasplatte kann als Spiegel verwendet werden. Leonardo schlägt in seinen *Notizbüchern* den Malern folgende Verwendung vor: Das wiederzugebende Objekt wird durch eine Glasplatte betrachtet, auf der Glasplatte nachgezeichnet, abgepaust, und die Pause wiederum auf eine feste Unterlage durchgezeichnet. Wenn der Maler die dem Modell zugekehrte Seite der Glasplatte auf die Unterlage legt, also die Übertragung ohne die Pause umzulegen vornimmt, dann sind Modell und Pause kongruent, weil letztere durch Übereinanderlegen konstruiert wurde. Wenn er die Platte jedoch beispielsweise um ihre senkrechte Achse dreht, und die andere Seite der Glasplatte auf die Unterlage überträgt, wird das Bild mit dem Modell nicht deckungsgleich. Die Rotation des Mediums entspricht dem *Spiegelungsvorgang*. Auch hier unterscheiden wir zwischen zwei Funktionen der Wand: eine assimilierende und eine dissimilierende Funktion.
Die Perspektivmaschinen verfeinern die eigentliche Spiegelfunktion, die identifizierende. Die vier von Dürer in Holzschnitt festgehaltenen Zeichenmaschinen für Portraits, Stilleben und Akte arbeiten auf die Identifikation, auf die Vergleichung hin. Es sind Maschinen zur Regulierung der « Aufnahme ». Sie müssen vor allem die Erscheinungsdistanz bestimmen, indem sie die Punkte für den Umriss der Erscheinung und der Entfernung mittels Kinnbinden, Scheuklappen, Futteralen, Suchern und Netzeinteilungen kräftig fixieren. Man ist nicht erstaunt, dass die Stellung des Produktes (des Abbildes) bei diesem Aufwand mit dem Modell kongruent ist.
Auf diesen Dürerschen « Türchen » erkennt man besser, welches die Voraussetzungen für das assimilierende Funktionieren der Grenzwände sind. Ein Gegenstand kann nur abgezeichnet, übertra-



J.F. Nicéron, *Saint Jean l'Evangéliste à Pathmos / Der Evangelist Johannes auf Pathmos*, Fresque / Fresko, Roma, Convento dei Minimi, 1642, et / und Paris, 1644.

Sur ces « portillons », on voit mieux ce que demande le fonctionnement assimilateur des parois limites: ne pourra être relevé, reporté et redupliqué que l'objet qui aura été fixé et rivé par la machine scopique non pas à lui-même (ce qui ne veut rien dire), mais aux principes de reproduction selon lesquels elle a été construite et qui sont ceux de l'optique euclidienne simplifiée.
Pourtant les chercheurs d'anamorphoses, comme Nicéron et Maignan, ont fait marcher le portillon de Dürer en dissimilation, « à l'envers »: au lieu de projeter l'objet « réel » sur le battant mobile du portillon, ils fixent sur celui-ci l'image de cet objet qui sera projetée sur un plan non pas parallèle, mais oblique à celui du portillon. Et au lieu de placer les droites de fuite et de distance dans des plans orthogonaux l'un à l'autre, ils les rapprochent presque à les confondre.
Ici la machine dissimile ouvertement. L'écart positionnel entre ce qui y entre et ce qui en sort rend le produit méconnaissable. (Bien entendu il suffirait ici aussi d'ajouter un deuxième dispositif anamorphique fonctionnant à l'inverse du premier pour restituer l'original dans son identité). La ruse tient à ce que la détermination des points et lignes qui commandent l'opération n'est pas moins méticuleuse que dans la « construction légitime », que le corps du regardeur n'est pas moins corseté; mais pour obtenir un effet contraire.

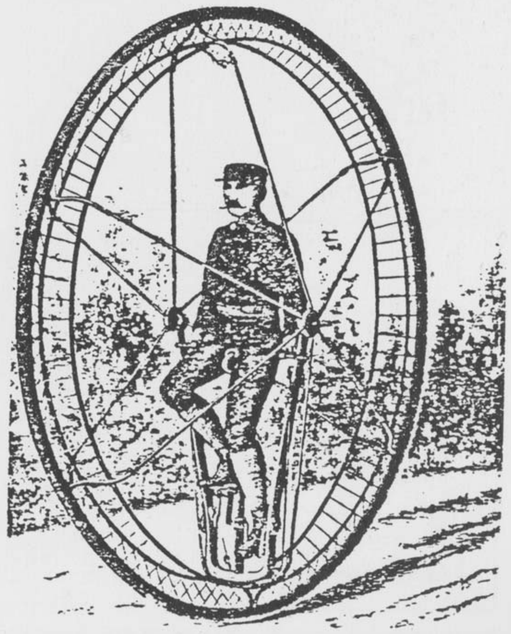
6. Charnières

« Le continu à n dim. est essentiellement le miroir du continu à 3 dim. ». Le Grand Verre de Duchamp est une machine anamorphique moderne, incluant en elle les possibilités de ruse nouvelle et de célibat improbable que donnent les géométries non-euclidiennes. Il ne s'agit plus seulement d'incongruence entre des figures, mais entre des espaces.
Le Grand Verre est traversé en son milieu par une paroi duplice analogue à celle qui sépare les *dissoi logoi* des sophistes. Cette paroi n'est pas visible par l'oeil adapté à l'espace tridimensionnel, sauf comme ligne: « Il est certain que tout point de l'espace 3 masque, cache, est l'aboutissant d'une ligne de l'étendue: on voudrait tourner autour de ce point et apercevoir cette Ne dimension qui arrive à ce point au contact de l'espace 3 = une ligne d'un espace 3 masque aussi bien un plan. C'est comme la tranche de ce plan seule visible pour l'oeil 3 ».
La barre qui sépare le haut et le bas du Grand Verre est la tranche d'un plan. Ce plan est la charnière entre deux espaces tridimensionnels différents, celui des Célibataires et celui de la Mariée: dans l'espace 3, l'intersection de deux volumes est un plan; mais dans l'espace bidimensionnel, que constitue la surface du Grand Verre, comme de tout tableau, ce plan est projeté sous l'apparence d'une ligne, celle qui sépare les « plans » du haut et du bas.
Le Verre est ainsi un miroir à deux faces, ayant pour charnière la barre qui le traverse en son milieu: tel il se présente dans l'espace bidimensionnel. Mais chacune des faces ouvre sur un espace tridimensionnel virtuel: cube perspectiviste enfermant les mécaniques célibataires en bas, espace plus complexe, plus libre, (mais encore tridimensionnel) où sont suspendus en haut le Pendu femel-

gen und reproduziert werden, wenn er mit einer Seh-Maschine nicht an sich selber (was nichts bedeutet) fixiert und gebunden wird, sondern an die Wiedergabeprinzipien, nach welchen die Maschine gebaut worden ist: an die Prinzipien einer vereinfachten euklidischen Geometrie.
Sucher von Anamorphosen wie Nicéron und Maignan haben das « Türchen » von Dürer dissimilierend, im umgekehrten Sinne angewendet. Statt den « wirklichen » Gegenstand auf den mobilen Flügel des Türchens zu projizieren, zeichnen sie auf diesen das Bild des Gegenstandes, das auf eine nichtparallele, sondern auf eine schräg zum Türchen liegende Ebene projiziert wird. Und statt Flucht-und Distanzlinien auf zueinander orthogonale Ebenen zu setzen, nähern sie sie fast bis zur Deckung einander an.
Hier dissimiliert die Maschine ganz unverhohlen. Der Positionsunterschied dessen, was in die Maschine eingeht und was daraus hervorgeht, macht das Produkt unkenntlich. (Selbstverständlich genügte es, auch hier eine zweite, im entgegengesetzten Sinn anamorphotisch funktionierende Anlage anzufügen, um das Original in seiner Identität wiederherzustellen). Die List besteht darin, dass die Bestimmung der Punkte und Linien, welche den Vorgang steuern, nicht weniger genau ist, als in der « rechtmässigen Konstruktion »; der Körper des Betrachters ist nicht weniger eingeschnürt, aber um eine gegenteilige Wirkung zu erreichen.

6. Scharniere

« Ein n-dimensionales Kontinuum ist seinem Wesen nach der Spiegel des 3-dimensionalen Kontinuums»: Das *Grosse Glas* von Duchamp ist eine moderne anamorphotische Maschine. Sie schliesst die

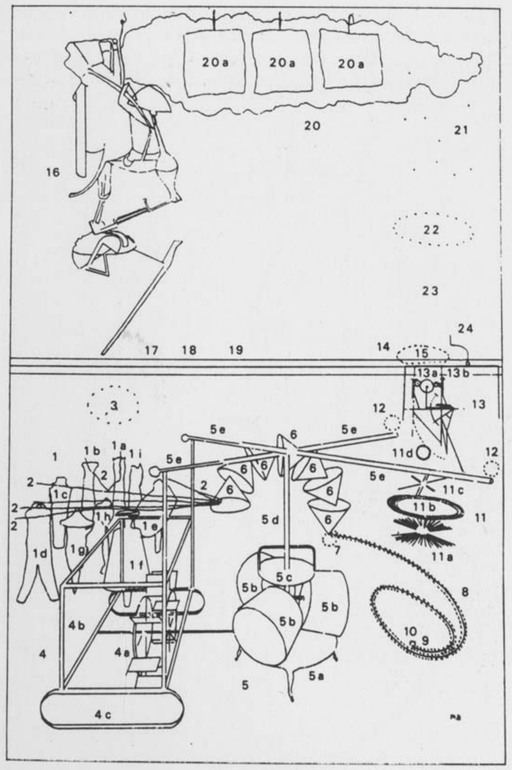


L'unicycle de Harper / Das Einrad von Harper, 1894.

le et la Voie lactée. Ces deux faces se regardent ou du moins se sont regardées, avant d'être amenées, par rotation autour de la charnière du milieu, sur un même plan, celui du Verre; les deux espaces virtuels se réfléchissent donc (mariés), mais leur incongruence est forte (célibataires).
Si forte qu'elle ne peut pas être supprimée par une opération de réduplication comme celle que Kant suggérait pour rendre superposables les deux moitiés d'un corps humain. Ou plutôt on peut concevoir cette opération, mais non en voir les effets. Car la réduction d'une incongruence entre des volumes exigerait qu'on dispose d'une quatrième dimension, celle que pourrait suggérer le miroir tridimensionnel; soit une glace à deux faces qui se réfléchissent l'une l'autre. Ce qu'est précisément le Verre.
Cette configuration ne veut pas dire que Mariée et Célibataires, les deux parties de l'oeuvre, sont séparées à jamais, ni davantage qu'ils peuvent s'unir dans un espace virtuel. Il y a entre eux la même paroi qui conjoint et disjoint les discours antithétiques.
Comme il n'y a pas de troisième instance pour synthétiser raisonnablement les *logoi* sophistiques, il n'y a pas de quatrième dimension pour faire se superposer visiblement les volumes célibataires aux volumes mariés. Mais comme il est juste de soutenir les deux thèses et sage de s'en laisser également persuader, il est *sensible* de piéger le quadridimensionnel avec du bidimensionnel et de présenter en composition ce qui est incompossible.

7. Tortures

Cora aime une femme, F.B., que prostitue un homme sans nom: Celui qui recevait. Il a obligé d'abord F.B. à pisser dans la cuvette des WC en présence de Cora. Plus tard, dans les toilettes de la maison de rendez-vous, il a prié Cora « de tenir, au dessus de son visage, la plaque de verre qu'on lui tendait ». Il a ordonné à F.B. de pisser et de chier sur cette plaque. « Cora a pensé qu'ils



Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923. (Schema: Serge Stauffer).

Möglichkeiten neuer List und eines unwahrscheinlichen Zölibats ein, die sich aus nicht-euklidischen Geometrien ergeben. Es handelt sich nicht mehr nur um Inkongruenz zwischen Figuren, sondern um Inkongruenz zwischen Räumen.
Das *Grosse Glas* wird in seiner Mitte von einer doppeldeutigen Wand durchzogen, ähnlich der Wand, die die *dissoi logoi* der Sophisten trennt. Diese Wand kann von dem an den dreidimensionalen Raum gewöhnten Auge nicht wahrgenommen werden, es sei denn als Linie: « Es ist sicher, dass jeder Punkt im Raum 3 maskiert, versteckt, das Ende einer Linie in der Fläche ist: Man möchte um diesen Punkt herumgehen und zusehen, wie die nte-Dimension in diesem Punkt mit Raum 3 in Berührung kommt, eine Linie eines Raumes 3 maskiert im gleichen Sinn eine Ebene, allein sichtbar für das Auge 3 ist der Schnitt dieser Ebene. »
Der Querbalken der Oben und Unten im *Grossen Glas* trennt, ist der Schnitt der Ebene. Diese Ebene bildet ein Scharnier zwischen zwei verschiedenen dreidimensionalen Räumen: dem Raum der Junggesellen und dem Raum der Braut. Im Raum 3 ist der Schnittpunkt von zwei Körpern eine Ebene. Aber im zweidimensionalen Raum, wie im Falle der Oberfläche des *Grossen Glases* und jedes anderen Bildes, erscheint diese Ebene als Linie, welche die obere « Ebene » von der unteren trennt.
Das *Grosse Glas* ist also ein Spiegel mit zwei Vorderseiten und der Trennungslinie in der Mitte als Scharnier. Als solcher Spiegel erscheint es im zweidimensionalen Raum. Aber beide Spiegel geben auf einen virtuellen dreidimensionalen Raum: Schaubildwürfel, die unten die Mechanik der Junggesellen und oben einen komplexeren, freieren (aber immer noch dreidimensionalen) Raum, in dem der weibliche Gehenkte und die Milchstrasse aufgehängt sind, enthalten.
Diese beiden Vorderansichten sehen einander an, oder vielmehr sie taten es, bevor sie durch die Rotation mittels des Scharniers in ein und dieselbe Ebene, die des *Glases*, umgelegt wurden. Die beiden virtuellen Räume reflektieren sich also (Vermählung), aber ihre Inkongruenz ist unüberwindbar (Junggesellen).
Sie ist so gross, dass sie nicht einmal durch Verdoppelung aufgehoben werden kann, wie dies Kant vorgeschlagen hat, um die beiden Hälften des menschlichen Körpers deckungsgleich zu machen. Man kann sich eine solche Operation zwar vorstellen nicht aber deren Auswirkungen sehen. Denn die Reduktion einer Inkongruenz zwischen Körpern würde nämlich eine vierte Dimension erfordern, wie sie der dreidimensionale Spiegel suggerieren könnte: ein Spiegel mit zwei Vorderseiten, die sich gegenseitig reflektieren; und genau das ist das *Grosse Glas*.
Diese Konfiguration bedeutet weder, dass die Braut und die Junggesellen, die beiden Teile des Werks, für immer getrennt sind, noch dass sie sich in einem virtuellen Raum vereinen können. Beide werden durch dieselbe Wand geschieden, die die antithetischen Reden verbindet und trennt. So wenig wie es eine dritte Instanz gibt, um mit Vernunft eine Synthese der sophistischen *logoi* herbeizuführen, so wenig gibt es eine vierte Dimension, um die Junggesellen-Volumen mit dem Braut-Volumen sichtbar deckungsgleich zu machen. Aber so wie es richtig ist, beide Thesen zu unterstützen, und klug, sich von beiden auch überzeugen zu lassen, so ist auch *wahrnehmsinnbar*, Vierdimensionales mit Bidimensionalem vorzutäuschen, und als Bildkomposition zu präsentieren, was *unkomponiermöglich* ist.

7. Folterungen

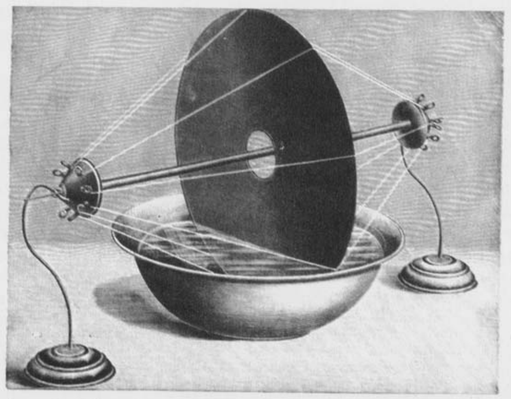
Cora liebt eine Frau, F.B., die von einem Mann ohne Namen (« Derjenige, der empfing ») prostituiert wird. Zuerst nötigte er F.B., in Gegenwart von Cora in eine WC- Schüssel zu pissen. Dann bat er Cora, in der Toilette des Hauses, in welchem sie

ne l'empêcheraient pas d'aimer F.B. à cause de ça, à cause d'eux ».
Telle est la ruse de la dissimilation face à la *terreur*, à l'assimilation, qui veut obtenir la congruence, et transformer le miroirique en spéculaire: « Tandis que F.B. se lavait, Celui qui recevait a demandé à Cora d'user, à son tour, de la plaque de verre au dessus du visage de F.B. ». Rendre superposables les deux femmes, toutes les femmes, voilà ce qu'exigent le maquereau et le philosophe-politique, alors que l'amour singulier de l'une pour l'autre justement les rend inconvertibles.
Cora refuse, on la bat, elle finit par être placée sur la plaque; mais au lieu de F.B., c'est un client qui se poste au dessous. De nouveau la paroi transparente a fonctionné comme une machine célibataire: tenant à l'écart celles qui s'y sont entreregardées. Et c'est la même plaque qui vaut pour l'amante et pour le grand Duplicateur, mais autrement.
Toutes les questions de pouvoir et de non-pouvoir, quelque nom qu'elles portent, tiennent au fonctionnement de cette paroi. La ruse se sert du spéculaire et du reproductif, rouages de terreur assimilatrice, pour engendrer du dissemblable, pour inventer des singularités.

Quelques livres / Einige Literaturhinweise

1. Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, 1934, t.f. 1950; Franz Reuleaux, *Cinématique. Principes fondamentaux d'une théorie générale des machines*, t.f. 1877; Georges Canguilhem, Machine et organisme (1947), in *La connaissance de la vie*, 1952;
2. Aristote, *Mechanica*; Jean-Pierre Vernant, Remarques sur les formes et les limites de la pensée technique chez les Grecs (1957), in *Mythe et pensée chez les Grecs*², 1965; Marcel Détienne et Jean-Pierre Vernant, La Mètis du renard et du poulpe, *Revue des Etudes Grecques*, LXXXII, nos 391-393 (juillet-décembre 1969); Laurence Kahn, *Hermès passe, ou les ambiguïtés de la communication*, dactyl., 1974; Pierre Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité*, 1965; *Le Bain de Diane*, 1956;
3. Aristote, *Rhétorique;* Jacqueline de Romilly, *Histoire et raison chez Thucydide*, 1956; Mario Untersteiner, *I Sofisti*, 1967; Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal* (1886), t.f. 1971.
4. Emmanuel Kant, *Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume*, 1768.
5. Leonardo da Vinci, *Carnets* (1508), t.f. 1952. Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses, ou magie artificielle des effets merveilleux*, 1969.
6. Marcel Duchamp (Arturo Schwarz édit.), *Notes and Projects for the Large Glass*, 1969; Marcel Duchamp (M. Sanouillet and E. Peterson édit.), *Salt Seller*, 1973.
7. Xavière, *F.B.*, 1970.

sich trafen, « die ihr gereichte Glasplatte über ihr Gesicht zu halten ». Er befahl F.B., auf diese Platte zu pissen und zu scheissen. « Cora dachte, sie könnten sie deswegen nicht davon abhalten, F.B. zu lieben ». So verhält sich die List der Dissimilation angesichts von Terror und Assimilation, die Deckungsgleichheit erreichen und die Spiegelungsfunktion (miroirique) in eine Spiegelfunktion (spéculaire) verwandeln will: « Während sich F.B. wusch, forderte 'Derjenige, der empfing' Cora auf, sich ihrerseits der Glasplatte über dem Gesicht von F.B. zu bedienen ». Die beiden Frauen — alle Frauen — « übereinanderlegbar » (deckungsgleich) zu machen, das fordert der Zuhälter und der Politiker-Philosoph, während die eigenartige Liebe, die die beiden Frauen zueinander haben, sie nicht gegeneinander austauschbar macht.
Cora lehnt ab, man schlägt sie, schliesslich hält man sie über die Glasplatte. Aber an Stelle von F.B. legt sich ein Kunde unter das Glas. Wieder hat die durchsichtige Wand als Junggesellenmaschine funktioniert. Sie hat diejenigen voneinander ferngehalten, die sich verstohlen angeblickt hatten. Es ist die gleiche Platte die — anders zwar — auch für die Geliebte und für den grossen Duplikator gilt.
Alle Fragen von Macht und Ohn-Macht, wie immer man Können und Nicht-Können nennen will, hängen vom Funktionieren dieser Wand ab. Die List bedient sich des Spiegelnden und des Wiedergebenden, die zur Maschinerie des assimilierenden Terrors gehören, um Unähnliches zu erzeugen, um Einzigartiges und Besonderes zu ersinnen.



La roue automotrice / Rad mit Eigenantrieb, 1908.

ALAIN MONTESSE

LOVELY RITA, METER MAID

« Have you seen the accident outside
Seven people took a ride
Six bachelors, and a bride
Seven people took a ride ».
(Jim Morrisson, *The End*).

0. Nous nous appuierons, pour la rédaction de ce texte, sur l'oeuvre de Duchamp, sur le livre de Carrouges, sur les rapports bien connus Ça/Moi/SurMoi, sur la *praxis* moderne du spectacle, et d'une façon générale sur tout ce qui nous tombera sous la main. Nous nous contenterons d'affirmer un certain nombre de points, sans trop chercher à les soutenir, car « il n'y a qu'à regarder, et c'est écrit dessus ».

1.1. Historiquement, la dernière machine célibataire proprement dite a été celle de Duchamp. Elle a rendu le dépassement visiblement nécessaire. A la différence des machines précédentes, essais ou nouvelles mettant en jeu des personnages humains, s'exprimant encore dans le langage de l'humanisme (ce qui a permis à Carrouges de ramener sa divinité), Duchamp est immédiatement moderne: spectacle et réification.

1.2. Ceci se vérifie encore par le fait que, dans le Grand Verre, les machines célibataires sont les moules mâlics et leurs accessoires, et rien d'autre; les autres éléments du Verre expriment visiblement des rapports au monde de ces machines. Toutefois, nous continuerons, par commodité, à désigner par MC l'ensemble de la structure.

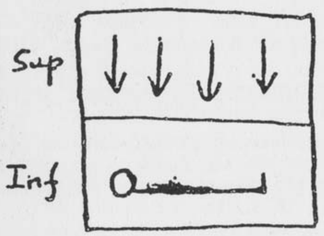


fig 2.1

ALAIN MONTESSE

LOVELY RITA, METER MAID

« Have you seen the accident outside
Seven people took a ride
Six bachelors, and a bride
Seven people took a ride ».
(Jim Morrisson, *The End*).

0. Wir stützen uns bei der Abfassung des folgenden Textes auf das Werk von Duchamp, das Buch von Carrouges, auf die bekannten Beziehungen Es/Ich/Über-Ich, auf die moderne *Praxis* des Ereignisses und, ganz allgemein, auf alles, was uns begegnet. Wir beschränken uns darauf, gewisse Punkte zu behaupten, ohne einen Beweis anzutreten: man braucht nur hinzuschauen, und es ist evident.

1.1. Historisch betrachtet ist die Maschine von Duchamp die letzte eigentliche Junggesellenmaschine. Sie liess alle ihre Vorgängerinnen hinter sich und liess sie antiquiert erscheinen. Im Gegensatz zu den früheren Maschinen, Abhandlungen oder Erzählungen mit menschlichen Darstellern, die sich immer noch der humanistischen Ausdrucksweise bedienen (was Carrouges ermöglichte, eine Gottheit zur Erklärung heranzuziehen), wirkt Duchamp unmittelbar modern: Schauspiel und Innovation.

1.2. Das wird noch unterstrichen durch die Tatsache, dass die Junggesellenmaschine im « Grossen Glas » nur aus den « männischen Gussformen » — und nur aus ihnen — besteht. Die übrigen Elemente nehmen offensichtlich (nur) Bezug auf die Welt dieser Maschinen. Dennoch bezeichnen wir

Ferdinand Hodler, *L'élu* / *Der Auserwählte*, 1893/94 (Kunstmuseum Bern).

2.1. Structurellement, une machine célibataire se présente comme un agencement à 2 étages, l'étage inférieur étant occupé par un homme couché, victime de tourments divers en provenance de l'étage supérieur. Cet homme est généralement un humain mâle, recouvert d'un uniforme et membre d'une hiérarchie, au mode de fonctionnement de laquelle il a failli. Parfois aussi n'est-il qu'un phallophore primitif, incompatible avec une structure sociale rigide. Les règles de fonctionnement de cette hiérarchie ou structure sociale sont inscrites dans une machinerie au sommet de l'appareil, et exercent une action répressive, punitive ou conformatrice sur l'homme qui leur est soumis. Selon les cas, le processus tourne mal pour l'homme, ou pour la machine...

2.2. Les nombreux thèmes satellites que Carrouges recense et poursuit, se dérivent plus ou moins directement de la structure exposée ci-dessus. Les

im folgenden aus Gründen der Bequemlichkeit die gesamte Struktur als Junggesellenmaschine (JM).

2.1. Eine Junggesellenmaschine ist in ihrer Struktur zweistöckig, das Geschehen spielt sich auf zwei Ebenen ab. Die untere wird von einem liegenden Menschen eingenommen. Er ist das Opfer verschiedenartiger Qualen, die ihm von oben her zugefügt werden. Er ist im allgemeinen männlichen Geschlechts, Uniformträger und Angehöriger einer Hierarchie, deren Regeln er nicht befolgt hat. Oft ist er nur ein einfacher Phallusträger, der nicht mit einer starren sozialen Struktur zu vereinbaren ist. Die Funktionsregeln dieser Hierarchie oder sozialen Struktur sind im obern Teil des Apparates als Inschrift enthalten. Sie üben eine repressive, strafende oder gleichmacherische Funktion in Bezug auf den Menschen aus, der ihnen unterworfen ist. Manchmal geht der Vorgang zum Nachteil des

insectes, dignes représentants d'une société cybernétique; l'homosexualité militaire ou militante; castration, absence de femmes, négation de la sexualité, sublimation, dieu, le feu du ciel. Et l'électricité: les plus importantes MC furent contemporaines des débuts de l'électricité. On sait la fortune que McLuhan a tirée de sa restructuration électrique des célibataires contemporains.

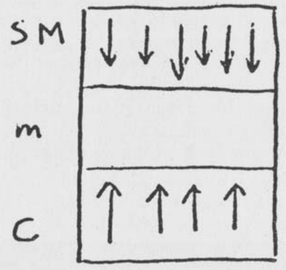


fig 2.3

2.3. Nous décrirons la Structure de la personnalité Standard (SpS) comme composée de 3 parties. Le Ça, dépotoir des refoulements, réservoir de la libido, dernier rempart de la volonté de vivre. Le SurMoi, résumé des influences parentales et des prescriptions autoritaires, énonciateur des nécessités sociales, programmateur du temps chrono et tour de contrôle de l'éxécution du programme. Et le Moi, champ de bataille des deux précédents, terrain des rencontres et des rapports humains. Verticalement, le SurMoi est au-dessus, et le Ça en-dessous; le Moi est, disons, au niveau de la mer, à quelques centimètres au dessus du sol.

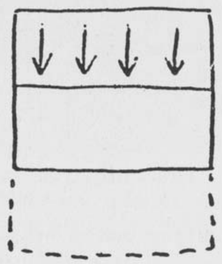


fig 2.4

Menschen, manchmal zum Nachteil der Maschine aus.

2.2. Die vielen, von Carrouges aufgezählten und weiterverfolgten Nebenthemen lassen sich mehr oder weniger direkt mit der oben dargestellten Grundstruktur in Einklang bringen: Insekten, würdige Vertreter einer kybernetischen Gesellschaft; militärische oder militante Homosexualität;

Die Jungfrau / « *La Vierge* », carte postale / Postkarte, Ed. A. Balland, Paris.

Kastration, Abwesenheit der Frau, Verneinung der Sexualität, Sublimation, Gott, das Feuer am Himmel. Und Elektrizität: Die wichtigsten JM fallen mit dem Aufkommen der Elektrizität susammen. Es ist bekannt, welchen Gewinn McLuhan aus seiner elektrischen Restrukturierung der zeitgenössischen Junggesellen gezogen hat.

2.3. Wir nehmen die Struktur einer Standard-Persönlichkeit (SSP) als dreiteilig an: Das « Es », Ort der Verdrängungen, Reservoir der Libido, letzte Bastion des Lebenswillens; das « Über-Ich », Zusammenfassung elterlicher Einflüsse und autoritärer Vorschriften, Ausdruck sozialer Notwendigkei-

Paul Quinsac, *La Fortune passe... guidée par la Sagesse et l'Economie, elle répand ses dons sur les travailleurs* / *Fortuna, geleitet von Sapienza und Economia rollschwebt vorbei... sie giesst ihre Gaben über die Arbeiter aus*, Société des Artistes Français, Salons de Paris.

2.4. Nous pouvons donc énoncer: une MC est une SpS privée de sa zône inférieure. C'est uniquemente parce que le Ça est complètement absent de ces histoires que les tourments infligés tombent incompréhensiblement du ciel. La complicité que le condamné apporte à s'allonger sous la machine est un triomphe tristement trivial de l'instinct de mort. Si la machine se détruit elle-même, c'est un retour du refoulé, aboutissement normal d'une programmation devenue folle, qui ne fonctionne plus par et pour l'humain. Et si parfois le condamné se révolte, faut-il parler de Prométhée, ou dire que c'est encore heureux?

3.1. Dans un article oublié de *Bizarre* (nº 11, octobre 1955), Jehan Mayoux s'attaque violemment au livre de Carrouges, et aux projections qu'il ef-

ten, Programmierer der Uhr-Zeit und Kontrollturm für die Ausführung des Programms; das « Ich » schliesslich, Schlachtfeld von « Es » und « Über-Ich », Ort der menschlichen Begegnungen und Beziehungen. Bei vertikaler Anordnung nimmt das « Über-Ich » die obere, das « Es » die untere Position ein. Das « Ich » ist bildlich gesprochen auf Meereshöhe, einige Zentimeter über dem Boden.

2.4. Wir können also folgern: eine JM ist eine ihrer untersten Ebene beraubte SSP. Die zugefügten Qualen fallen deshalb — ohne dass man weiss warum — vom Himmel, weil das « Es » in diesen Geschichten völlig fehlt. Die Mitschuld des Verurteilten, sich unter die Maschine zu legen, ist ein traurig-trivialer Triumph des Todesinstinktes. Wenn

fectue sur le Grand Verre. Et en effet, si cet éclairage fait bien ressortir les composantes religieuses chez Kafka, il serait bien en peine de les faire apparaître chez Duchamp, où elles ne sont pas. Pourquoi dès lors cet article est-il resté inopérant? Sans doute parce qu'il dénie toute existence à la structure MC elle-même.

3.2. Pour prouver cette inexistence, Mayoux en exhibe un exemple qu'il qualifie de « N'importe quoi »: « la même Mariée considérée comme monument patriotique et militaire commémorant la guerre de 1914-18 ». En haut la France, en bas les poilus et les morts; entre les deux, tout un attirail de barbelés-croisillons, broyeuse d'armées boueuses, tir de canon, bouteille de gnôle, etc. Et « les litanies du chariot décrivent la vie monotone des tranchées ».

die Maschine sich selber zerstört, das Verdrängte also zurückkehrt, dann ist das das normale Ergebnis einer verrückt gewordenen Programmierung, die nicht mehr durch und für den Menschen funktioniert. Und wenn der Verurteilte sich manchmal auflehnt, müssen wir dann von Prometheus sprechen, oder sagen, das sei ein Glück?

3.1. Jehan Mayoux greift in einem Artikel (Bizarre 2, Okt. 1955) das Buch von Carrouges und dessen Projektionen auf das « Grosse Glas » heftig an. Seine Kritik: Carrouges kann mit deren Hilfe bestenfalls den religiösen Gehalt bei Kafka erhellen. Aber er hat Mühe, diesen Aspekt bei Duchamp aufzuzeigen. Es gibt ihn nicht. Wieso ist denn dieser Artikel bis heute wirkungslos geblieben? Weil er schlicht und einfach der Struktur der JM jegliche Existenzberechtigung abspricht.

Régal de Monstre / « *Kanonenfutter* », Carte postale « Caricature ».

3.3. C'était donc ça! C'est toute la société moderne qui fonctionne comme une machine célibataire. Mayoux est d'autant plus près de la vérité qu'il lui tourne le dos; il vérifie expérimentalement à ses dépens la pertinence de la structure MC. Et « L'Industrie..., l'Ecole publique..., la Vierge Marie... les trains de luxe et les guichets de toutes les administrations, les usines et les bateaux, l'église catholique et le tour de France » peuvent toutes et tous se remplacer les uns les autres ou tous ensemble au sommet de la structure. Même, il peut être assez intéressant de savoir que le nom de Kafka a été souvent invoqué en Tchécoslovaquie avant le « Printemps de Prague », en tant que digne arpenteur des difficultés du socialisme dans un pays économiquement développé.

4.1. L'identification étant ce qu'elle est, et le nivellement thermodynamique de l'information, tout sous-ensemble social non vide a tendance à se modeler sur la totalité. Des brimborions de MC se trimballent donc partout aux alentours; le temps suspendu se survit à lui-même, le plus moderne y est aussi le plus archaïque. Nous allons passer en revue certaines de ces extensions célibataires, dont les auteurs ne sont d'ailleurs pas tous forcément des faussaires.

4.2. Alors que les bureaucraties succédaient dignement à dieu dans le rôle du Grand Horloger, on a

3.2. Mayoux führt zum Beweis dieser Nicht-Existenz ein Beispiel an, das er mit « Irgend Etwas » betitelt: « dieselbe Braut (Marieé) als patriotisches und militärisches Monument zur Erinnerung an den Ersten Weltkrieg ». Oben Frankreich, unten die Frontsoldaten und die Toten. Zwischen den beiden das ganze Drum und Dran: Stacheldraht, die Quetsche (Reibe) von schmutzigen Armeen, Kanonenschüsse, Schnapsflaschen. « Die Litaneien des Schlittens (bei Duchamp) beschreiben auch das monotone Leben in den Schützengräben ».

3.3. Das war es also. Die ganze moderne Gesellschaft funktioniert wie eine JM. Mayoux kommt der Wahrheit umso näher, als er ihr den Rücken kehrt. Er prüft zu seinem Nachteil das auf die Struktur der JM Zutreffende: « Die Industrie, die öffentlichen Schulen, die Heilige Jungfrau, die Luxuszüge, die Schalter aller Verwaltungen, Betriebe und Schiffe, die katholische Kirche und die Tour de France » — sie alle sind für ihn im obern Teil der Struktur untereinander austauschbar. In diesem Zusammenhang lohnt es sich, zu erwähnen, dass Kafka vor dem « Prager Frühling » oft zum Beweis für die Schwierigkeiten des Sozialismus in einem wirtschaftlich entwickelten Lande herangezogen wurde.

4.1. Da die Identifizierung ist, was sie ist, und die thermodynamische Gleichmacherei der Information

parlé, à propos de l'urbanisme, de Mégamachine. La grande peur des cerveaux électroniques, tarte à la crème de la science-fiction et projet *Safari*, tout à fait actuel, passe allègrement sur ce fait, scripturalement démontré, qu'un algorithme total est impossible. La société cybernétique est fonctionnellement non-viable, la machine célibataire laissée à elle-même ne peut que se détruire. Il faut l'intervention active en temps réel de prolétaires traîtres à leur devenir pour l'empêcher de s'effondrer à tout moment. Le vieux roi fou arpente toujours le grenier de la maison de rendez-vous, avec sa canne qui boite.

4.3. Dans le domaine de la prétendue contre-culture, le célibat est généralement vécu, dans la fausse conscience, comme une rigolade, ou comme les conditions de la lutte. Le film d'Adolphas Mekas (joli nom) « Halleluïa the Hills » est une authentique MC, devenue objet de dérision. Dans sa période acide, Bob Dylan accolait systématiquement au titre de ses chansons un adverbe absolu superfétatoire. William Burroughs, descendant des machines du même nom, a écrit, ou à peu près, nous marcherons sur la machine d'état policière où qu'elle se trouve, nous ne voulons plus de discours de père, parti, discours de papa, caca, pour parler clairement, nous avons entendu assez de merde. Et, dans ce domaine central qu'est la musique, il y aurait toute une étude à faire, où les basses sont le moteur du groupe et frappent directement l'auditeur au ventre, cependant que les suraiguës d'une guitare électrique lui déchirent le cerveau en 2.

Prothèse / *Künstliches Glied* in: Herders Konversations-Lexikon, 1921.

5.1. La structure MC a connu un développement spectaculaire, il y a peu, sous les couleurs de l'anti-œdipe. Ayant constaté l'incomplétude des machines célibataires, on y vante la solution la plus platement technocratique: y mettre des prothèses. La SpS est réalisée dans toute sa splendeur: un corps sans organes, MC désactivée, flanqué d'extensions fonctionnelles diverses. Paraîtrait qu'il s'agit là de la « naissance d'une humanité nouvelle ou d'un corps glorieux ».

5.2. Cette « nouvelle alliance » était pourtant déjà représentée par le Grand Verre, comme il a été sous-entendu en (1.2). Si les MC continuent à se poser en tant que problème, il y a forcément une solution. Et dès le début, explicitement, le Grand Verre est un retard. Les moules mâlics, au contraire de la mariée, n'ont pas de centre-vie. Duchamp rature, je cite, ils tirent leur vie « non d'eux mais de leur non-eux ». Leur succès leur revient comme une force.

5.3. Cette impossibilité, ou ce refus, de rompre avec la colonie pénitentiaire, repose tout naturellement sur une reconduction du mysticisme selon Carrouges, avec sa « puissance solaire » et la mise en conserve d'une culture morte, qui nous gave effectivement des « plus hautes inscriptions ». Dans une nouvelle intitulée originellement « Dormant » et dont le titre français est « Réveil », Van Vogt met en scène un protagoniste susceptible de se déplacer à son gré sur les trois étages de la structure, et qui ne comprend guère pourquoi les

auch, neigt jede bestehende soziale Untergruppe dazu, sich der Totalität anzupassen. Lumpige Teile von JM treiben sich deshalb überall in der näheren Umgebung umher. Aufgehobene Zeit überlebt sich selber, für sie und in ihr ist das Modernste auch das Archaischste. Wir wollen einige Erweiterungen des Begriffs der JM, deren Autoren nicht zwangsläufig alle Fälscher sind, untersuchen.

4.2. Als die Bürokratien würdige Nachfolger Gottes in seiner Rolle als Grosser Uhrmacher wurden, sprach man im Hinblick auf den Urbanismus von einer Megamaschine. Die grosse Furcht vor den elektronischen Gehirnen — Spezialität der Science Fiction und *Safari*-Projekt — setzt sich sehr leicht über die erwiesene Tatsache hinweg, dass ein totaler Algorhythmus unmöglich ist. Die kybernetische Gesellschaft ist in ihren Funktionen nicht lebensfähig, die JM kann sich, sich selbst überlassen, nur selber zerstören. Um sie am Zusammenbruch zu hindern, braucht es zur richtigen Zeit den Einsatz von Proletariern, die Verräter an ihrer Zukunft sind. Der alte, wahnsinnige König durchmisst, hinkend an seinem Stock, immer noch den Speicher im Hause der Begegnungen.

4.3. Im Bereich der angeblichen Subkultur wird das Junggesellentum allgemein in falschem Bewusstsein, als Scherz oder Voraussetzung zur Auseinandersetzung gelebt. Der Film « Hallelujah the Hills » von Adolfas Mekas (schöner Name) ist eine echte, zum Gespött gewordene JM. In seinen frühen Songs der acid-Periode, fügte Bob Dylan jedem Titel systematisch ein in seiner unnötigen Wiederholung vollkommen überflüssiges Adverb an. William Burroughs, Nachkomme der Erfinder der Burroughs-Maschinen, hat sich einmal ungefähr so ausgedrückt: « Wir werden auf der Maschine des Polizeistaates herumtrampeln, wo immer sie auch ist. Wir wollen keine väterlichen Reden mehr, keine Parteireden, keine Reden von Papa, keine Kacke mehr, um es klar auszudrücken: wir wollen keine Scheisse mehr, wir haben davon genug gehört ». Und in der Musik, diesem zentralen Bereich, wäre eine umfassende Untersuchung anzustellen: die Basstöne sind der Motor einer Formation, sie attackieren Zuhörer in den Eingeweiden, während die gellenden Töne der elektrischen Gitarre sein Gehirn in zwei Stücke reissen.

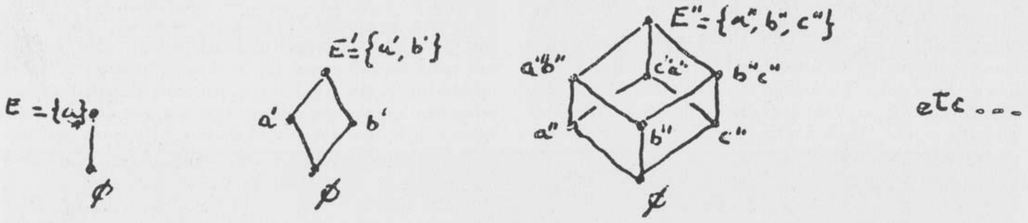
5.1. Die JM-Struktur hat vor kurzem unter der Flagge des Anti-Oedipus eine spektakuläre Entwicklung erfahren. Nachdem klar wurde, dass die JM unvollständig ist, rühmte man eine nichtssagende technokratische Verbesserungslösung: das Anfügen von Prothesen. Die SSP wird mit Glanz und Gloria verwirklicht: ein Körper ohne Organe, eine ausser Betrieb gesetzte JM wird mit funktionellen Erweiterungen ergänzt. Es soll sich dabei um die « Geburt eines neuen Menschseins oder eines glorreichen Körpers » handeln.

5.2. Dieser « Neue Bund » war jedoch schon im « Grossen Glas » vorhanden, wie in 1.2. vorausgesetzt. Wenn die JM weiterhin als Problem auftreten, dann gibt es sicher auch eine Lösung dafür. Von Anfang an wurde das « Grosse Glas » eindeutig als im Rückstand erklärt. Die « männischen Gussformen » haben im Gegensatz zur « Braut » kein Lebenszentrum. Ich zitiere die von Duchamp durchgestrichene Passage: « Sie ziehen die Lebenskraft nicht aus ihrem Ich, sondern ihrem Nicht-Ich ». Ihr Erfolg fällt als Energie an sie zurück.

5.3. Diese Unmöglichkeit, diese Weigerung, die Beziehungen zur Strafkolonie abzubrechen, gründet selbstverständlich auf einer Verlängerung des Vertrages mit dem Mystizismus eines Carrouges, der mit seiner « Solar-Kraft » und dem Beharren auf einer toten Kultur uns tatsächlich mit « allerhöchsten Inschriften » vollstopft. Van Vogt beschreibt in einer Erzählung, die ursprünglich « Dormant » hiess und im Französischen den Titel « Réveil » trägt, eine Person, die sich nach Belieben auf den drei Ebenen der Struktur bewegen kann. Sie begreift nicht, warum die Schiffe der Menschen, die

bateaux des humains, qu'il prend d'ailleurs pour des êtres vivants et avec lesquels il tente vainement de communiquer, restent obstinément à un niveau fixe qui est celui de la mer. Ce protagoniste est une bombe atomique robot, résidu isolé d'une ancienne guerre; il explose à la fin, mettant fin au système solaire. Le jaune est la couleur des non-grévistes.

5.4. Mathématiquement, la SpS se présente comme un simplexe:



Si l'on considère ces simplexes juxtaposés, est-ce une ligne politique juste de tracer un simplexe qui les contienne tous à titre de sous-structures? Si l'on appelle dieu, vierge, président ou secrétaire général l'ensemble situé au niveau supérieur, peut-on identifier les ensembles vides qui sont à la base de chacun? Chaque niveau de simplexe est-il un « niveau d'abstraction » selon Korzybski? Peut-on cesser de poser des questions stupides?

6.1. On ne rencontre plus tellement d'anciennes MC en état de fonctionner de nos jours. Sous les élevages de poussière, chaque crue de l'inconscient social en a perturbé les rouages. Chacun se penche sur des pierres lisses qui ont l'air de morceaux de lard, ou de salamandres avortées, et n'arrive à rien commencer avec. Une silencieuse et pâle multitude d'êtres qui ne se regardent pas, errent à travers les superbes galeries d'un palais sans fin. Les marchands n'ont pas menti, le Palais du Feu Souterrain est plein de splendeurs et de talismans, et personne n'a plus jamais sommeil.

6.2. Subjectivement, le sujet expulsé de lui-même par l'alliance corps sans organes/machines désirantes se vit comme au-delà de la mort, dans une matrice sèche. Une lumière générale stagnante définit le pied du lit de fer, la chaise stricte, la porte et la fenêtre fermées, la table nue. Ici, le soleil n'entre pas, ni le vent, ni la pluie, ni la poussière. La fine poussière qui ternit le brillant des surfaces horizontales, le bois verni de la table, le plancher ciré, le marbre fêlé de la commode, les cendres dans la cheminée, la poussière et la neige, dehors sur toute la ville, agissent comme révélateurs des mouvements des êtres et des choses.

6.3. Au-delà des rôles, de l'agitation dérisoire des machines désirantes, on ne nous montre qu'un désert, inhabitable. Or, c'est faux. Varèse, ami de Duchamp, n'est pas le seul à avoir fait l'aller-retour; certains même y sont restés. Tous les témoignages concordent: le miroir est brisé, il reste encore à le traverser.

6.4. Remontant une rivière asséchée au-delà de la poussière, Merritt décrit, dans *Dwellers in the Mirage*, une société qui adore le 2ème principe de la thermodynamique. Il se révèle en fin de livre que ce dieu, mis hors d'état de nuire, n'était qu'un imposteur. Il manque aux machines célibataires et autres un démon de Maxwell pour soigner leur gravité.

7.1. Faut en causer.

sie übrigens für Lebewesen hält, mit denen sie sich vergeblich zu verständigen sucht, hartnäckig auf der gleichen Ebene — dem Meer — bleiben. Dieser Hauptdarsteller ist eine Roboter-Atombombe, einziges Überbleibsel eines frühern Krieges. Am Schluss explodiert die Bombe und beendet das Sonnensystem. Gelb ist die Farbe der Nicht-Streikenden.

5.4. Mathematisch stellt sich die SSP als Simplex dar:

Wenn man diese Simplexe aneinandergereiht betrachtet, ist es dann ein politisch richtiges Vorgehen, ein Simplex zu zeichnen, das alle andern als Unterstrukturen enthält? Wenn man den obern Bereich als Gott, Heilige Jungfrau, Präsident oder Generalsekretär bezeichnet, ist es dann überhaupt möglich, die unter ihnen sich befindlichen leeren Gehäuse zu identifizieren. Ist jede Simplexebene eine « Abstraktionsebene nach Korzybski »? Darf man eigentlich aufhören, dumme Fragen zu stellen?

6.1. Heute begegnet man nur noch selten einer funktionsfähigen JM vom alten Typ. Jedes Aufwallen von sozialem Unbewussten hat unter der « Staubaufzucht » das Räderwerk durcheinandergebracht. Jedermann beugt sich über glatte Steine mit dem Aussehen von Speckschwarten oder abgetriebenen Salamandern und kann damit nichts anfangen. Eine stille und bleiche Vielzahl von Menschen, die sich nicht anblicken, irren durch die prächtigen Galerien eines nicht endenden Palastes. Die Händler haben nicht gelogen. Der Palast des unterirdischen Feuers ist voller Herrlichkeiten und Talismane. Nie wird jemand noch Schlaf haben.

6.2. Subjektiv betrachtet, lebt das von der Allianz « Körper ohne Organe/Wunschmaschine » aus sich selbst vertriebene Subjekt wie im Jenseits des Todes: wie in einer ausgetrockneten Gebärmutter. Ein gleichmässig verteiltes fahles Licht umreisst den Fuss des Eisenbettes, den strengen Stuhl, die geschlossenen Türen und Fenster, den kahlen Tisch. Hier dringt kein Sonnenstrahl ein, kein Wind, kein Regen. Ein feiner Staubüberzug bedeckt den Glanz der horizontalen Flächen, das gefirnisste Holz der Tischplatte, den gebohnerten Fussboden, den rissigen Marmor der Kommode, die Asche im Kamin; Staub und Schnee über der Stadt machen die Bewegungen der Lebewesen und Dinge sichtbar.

6.3. Jenseits von Rollenspiel und der lächerlichen Agitation der Wunschmaschinen zeigt man uns nur eine Wüste, in der sich nicht leben lässt. Das braucht nicht so zu sein: Duchamps Freund Varèse ist nicht der einzige, der die Hin- und Rückreise gemacht hat. Andere sind sogar dortgeblieben. Die Aussagen sind einhellig: der Spiegel ist zerbrochen, man braucht nur noch hindurchzugehen.

6.4. In « Dwellers in the Mirage » beschreibt Merritt, der einem ausgetrockneten Flusslauf bis über die Staubgrenze folgt, eine Gesellschaft, die das zweite Gesetz der Thermodynamik verehrt. Am Ende des Buches wird klar, dass dieser Gott, einmal unschädlich gemacht, nur ein Betrüger war. Den Junggesellenmaschinen und andern Maschinen fehlt ein Maxwell'scher Dämon, der ihren Ernst und ihre Schwere behandeln könnte.

6.5. Man müsste darüber mal reden.

LES MECANIQUES / LA BAISE / LA NON-BAISE / LA PEINTURE / LES JEUX DE MOTS / ETC...

1. Les machines se démontent

« Démontons patiemment et classons séparément les rouages de notre montre, cela serait bien surprenant si, notre travail achevé, nous ne découvrions pas l'heure qu'il est »[1]. Cette surprise risque bien de se produire: la machine démontée (les pièces rangées en petits tas) ne produit plus rien; l'heure ne se donne plus à lire sur la montre; le temps n'est pas aboli (ce serait trop beau!) mais cesse d'être mesuré. Il s'écoule, cependant que je mets en pièces la machine, que je me fais son anatomiste.
La même surprise déçue doit être provoquée par le texte qui commence actuellement. Sur la machine, nous avons lu des livres; nous possédons des connaissances sur elles; nous en rêvons; nous les rêvons. Savoir, citations, fantasmes sur les machines s'organisent en chacun de nous. Ils constituent une sorte de grande machine mentale, difficile à décrire, se mimant sur de multiples machines d'autant plus fascinantes qu'elles sont mal perçues. Avec un plaisir enfantin, nous nous attaquons à cette machinerie. Nous isolons quelques engrenages et dispositifs. Inutile de dire que nous ne saurons pas, à la fin, comment fonctionnait la machinerie désassemblée. Il n'est pas non plus nécessaire de préciser que, lassés, nous nous arrêterons au cours du démontage, abandonnant une machinerie à demi démolie, entourée de rouages mal rangés. On vous souhaite quand même une joyeuse déception, un désenchantement gai!

2. Une machine-monstre de Victor Hugo

« Quelle chimère magnifique nos pères eussent fait avec ce que nous appelons chaudière! Te figures-tu cela? De cette chaudière, ils eussent fait un ventre écaillé et monstrueux, une carapace énorme; de la cheminée une corne fumante ou un long cou portant une gueule pleine de braise; ils eussent caché les roues sous d'immenses nageoires ou sous de grandes ailes tombantes. Les wagons eussent eu aussi cent formes fantastiques et, le soir, on eût vu passer près des villes tantôt une colossale gargouille aux ailes déployées, tantôt un dragon vomissant du feu (...), effarés, ardents, fumants, formidables, traînant après eux comme des proies cent autres monstres enchaînés, et traversant les plaines avec la vitesse, le bruit et la figure de la foudre. C'eût été grand »[2]. Contrairement à d'autres écrivains, Hugo n'invente ici nul mécanisme, ne conçoit pas une machine à nouveau fonctionnement, à but inédit. Il accepte une machine déjà existante, il la déguise, il joue avec sa surface, il souhaite qu'une mythologie ancienne dissimule les formes fonctionnelles. La locomotive (toujours) subit une métamorphose voisine dans un dessin que Théophile Gautier trace après avoir absorbé du haschisch. Gautier dessine « un croquis portant cette légende: un animal de l'avenir représente une locomotive vivante avec un cou de cygne terminé par une gueule de serpent d'où jaillissent des flots de fumée, avec des pattes monstrueuses composées de roues et de poulies; chaque paire de pattes est accompagnée d'une paire d'ailes et, sur la queue de l'animal, on voit le Mercure antique qui s'avoue vaincu malgré ses talonnières »[3]. Vous auriez tort de négliger ce texte. Avec l'excuse de la drogue, il perturbe nos manières habituelles de pensée et nous introduit dans une confusion assez gaie. Les images mythologiques sont à la fois mimées et dévalorisées: Mercure est vaincu.

MECHANISCHES / BUMSEN / NICHT-BUMSEN / MALEREI / WORTSPIELE / USW...

1. Maschinen sind zum Auseinandernehmen da

« Wir wollen geduldig unser Uhrwerk auseinandernehmen und die Teile nach Gruppen ordnen. Es wäre erstaunlich, wenn wir, nach Erledigung unserer Arbeit, die genaue Zeit nicht mehr herausfinden könnten »[1]. Diese Überraschung dürfte sich tatsächlich einstellen: ist die Maschine einmal demontiert, sind die Bestandteile in Häufchen sortiert, produziert sie nichts mehr. Die Zeit lässt sich nicht mehr ablesen. Die Zeit ist nicht aufgehoben (das wäre zu schön, um wahr zu sein!), allein, sie ist nicht mehr messbar. Sie vergeht, während ich die Maschine auseinandernehme, seziere.
So wird auch der nun folgende Text überraschen und enttäuschen. Maschinen —wir haben darüber gelesen, wir wissen davon, wir träumen von ihnen, wir erträumen sie uns. Kenntnisse, Zitate, Hirngespinste von Maschinen koexistieren und organisieren sich in jedem von uns und ergeben ein schwer zu beschreibendes Gedankenbild einer einzigen grossen Maschine, die sich in der Darstellung als Amalgam mehrerer Maschinen gibt, die für uns umso faszinierender werden, je weniger wir sie begriffen haben. Mit kindischer Freude nähern wir uns diesen Maschinenwesen. Wir isolieren Bestandteile aus dem Zusammenhang. Wen wundert es, dass wir am Schluss nicht mehr wissen, wie die zerlegte Maschine eigentlich vorher funktionierte. Es versteht sich von selbst, dass wir — des Auseinandernehmens müde — diesen Prozess nicht zu Ende führen und eine halb zerlegte Maschine in einer Unordnung von Bestandteilen liegen lassen. Trotzdem: fröhliche Enttäuschung, heitere Entzauberung!

2. Eine Monster-Maschine von Victor Hugo

« Welch gewaltig-ungeheures Gebilde hätten unsere Väter aus dem gemacht,was wir Dampfkessel nennen! Kannst Du Dir das ausmalen? Sie hätten aus diesem Heizkessel einen schuppigen Wanst, einen gewaltigen Panzer gemacht, aus dem Rauchabzug ein dampfendes Horn oder einen langgestreckten Hals mit einem gluterfüllten Rachen. Die Räder hätten sie mit gigantischen Flossen verschalt oder hinter herabhängenden Riesenflügeln versteckt. Die Wagen hätten tausend phantastische Formen gezeigt und abends wären rund um die Städte kolossale Wasserspeierfiguren mit ausgebreiteten Flügeln oder feuerspuckende Drachen vorbeigefahren (...). Irr, glühend, rauchend, furchterregend hätten sie tausend andere aneinandergekettete Ungeheuer als Opfer hinter sich hergezogen und die Ebene mit Donnerlärm und Blitzesschnelle durchquert. Gewaltig! »[2]. Im Gegensatz zu anderen Dichtern erfindet Victor Hugo keinen neuen Mechanismus und entwirft keine Maschine mit neuem Zweck. Er geht von einer vorhandenen Maschine aus, er verkleidet sie, er spielt mit ihrer Oberfläche. Er möchte funktionelle Formen mit alter Mythologie umgeben.
In einer unter Haschischeinfluss entstandenen Zeichnung von Théophile Gautier erfährt die Lokomotive eine ähnliche Verwandlung. Gautiers Skizze trägt folgende Legende: « Das Tier von morgen ist eine lebendige Lokomotive mit Schwanenhals und Rauchschwaden speiendem Schlangenkopf, mit unförmigen Pfoten aus Rädern und Rollen. Zu jedem Pfotenpaar gehört ein Flügelpaar und auf dem Schwanz des Ungeheuers sieht man den antiken Merkur, der sich trotz Fersenflügeln geschlagen gibt »[3]. Man sollte diesen Text nicht unterschätzen. Die Droge als Entschuldigung vorgebend stört er

La machine, produit de la culture, est vécue comme force naturelle, violence vitale; et, en même temps, cette nature trouve paradoxalement sa figure paradigmatique dans un monstre, contradiction ouverte, écart par rapport à la nature, mélange scandaleux de serpent, de cygne, de poulies et d'ailes.

3. Coïts d'éléments

Pièces et dispositifs d'une machine[4]: arbre, axe, balancier, barre, bielle, bouton, bras, butée, came, cardan, chaîne, chariot, chemise, clapet, collier, courroie, coussinet, crémaillère, culasse, cylindre, engrenage, frein, galet, glissière, hélice, manette, manivelle, palier, papillon, pignon, piston, plateau, ressort, robinet, rouage, roue, soupape, tambour, tige, tourillon, tringle, tube, turbine, tuyau, tuyère, va-et-vient, valve, volant... Vous avez peut-être trop lu « *l'Anti-Oedipe* », vous êtes peut-être un obsédé sexuel, et voilà que vous imaginez une aberrante orgie mécanique: les culasses sont enculées, les valves violées; chemises et coussinets sont palpés, fouillés, froissés; les arbres, tringles, tubes, barres pénètrent, raides, des organes métalliques auxquels ils s'adaptent. Vous pouvez ici rêver avec Diderot[5] d'une sexualité *more geometrico*, d'une mécanique des solides érotiques; vous pouvez évoquer des sexes à formes différentes et fixes: « Ces bijoux sont de toute éternité destinés à s'agencer les uns avec les autres; un bijou féminin en écrou est prédestiné à un bijou mâle fait en vis ». Telle fille a le bijou circulaire, telle autre le bijou carré, un troisième, en figure régulière à plusieurs côtés impairs, etc... Les garçons montrent des bijoux cylindriques, parallélépipèdes, pyramidaux, etc... « L'on conçoit aisément que ce qui concernait la mesure des surfaces et des solides était poussé dans l'île à un point de perfection très élevé, et que tout ce qu'on avait écrit sur les figures isopérimètres y était très essentiel ».
Jouent aussi, dans cette sexologie machinique inventée par Diderot, les rapports nécessaires de chaleur entre deux époux, entre deux bijoux; et on gradue « des thermomètres applicables aux hommes et aux femmes ». Leur figure n'est pas la

Jean-Claude Forest, *Barbarella*, Poster, Carl Schünemann Verlag, Bremen, 1967.

unsere Denkgewohnheiten und verursacht eine lustige Verwirrung. Die Bilder aus der Mythologie sind zugleich vorgespiegelt und abgewertet. Merkur ist besiegt. Das Kulturprodukt Maschine wird als Naturkraft, als Urgewalt erlebt. Gleichzeitig findet diese Naturkraft ihre beispielhafte Entsprechung in einem Ungeheuer — offensichtlich ein Widerspruch, eine Abweichung von der Natur, eine anstössige Mischung aus Schlange, Schwan, Rollen und Flügeln.

3. Koitus der Elemente

Maschinenbestandteile — Bolzen, Drücker, Düse, Gestänge, Getriebe, Gleitstange, Hahn, Handgriff, Heberarm, Hebel, Hebestock, Hemmung, Kappe, Kette, Klappe, Kolben, Kurbel, Latte, Lauf, Pendel, Pleuel, Riemen, Ring, Rohr, Rolle, Schlauch, Schlitten, Schraube, Schwanzschraube, Schwengel, Schwungrad, Spannfeder, Spindel, Spirale, Stab, Stange, Stift, Stöpsel, Triebrad, Trommel, Turbine, Ventil, Walze, Welle, Wulst, Zapfen, Zylinder[4].
Sie haben vielleicht den *Anti-Oedipus* zu oft gelesen, vielleicht sind Sie ein Sex-Maniak, und schon stellen Sie sich eine ausschweifende, mechanische Orgie vor: Rohre stossen, Ventile werden vergewaltigt, Kappen und Wülste betastet, befingert, gerieben, Latten, Stangen, Rohre, Kolben bohren sich steif in metallische Organe, die sie ganz umschliessen. Hier können Sie mit Diderot von einer Sexualität *more geometrico*, von einer körperhaften, erotischen Mechanik träumen. Sie können in ihren festen Formen verschiedene, fixierte Geschlechtsteile sehen: « Diese Juwelen sind in alle Ewigkeit dazu bestimmt, zusammenzupassen. Ein weibliches Juwel, eine Schraubenmutter, ist bestimmt, ein männliches Juwel, eine Schraube aufzunehmen ». « Das eine Mädchen hat ein rundes Juwel, das andere ein quadratisches, ein drittes ein regelmässiges, vieleckiges usw... Die Knaben haben zylindrische, langwürfel-oder pyramidenförmige Juwelen usw... »[5]. « Es leuchtet ein, warum alles, was die Geometrie der Oberflächen und der Körper betraf, auf der Insel höchste Perfektion erlangte. Alles, was über isoperimetrische Figuren geschrieben worden war, war von wesentlicher Bedeutung ».
In die von Diderot erfundene Maschinen-Sexologie findet auch die für die Beziehung zwischen zwei Ehegatten — zwei Juwelen — erforderliche Wärme Eingang. Sie wird mit Thermometern gemessen, unterschieden in solche für Männer und für Frauen. « Das Thermometer für Frauen gleicht einem männlichen Juwel von acht Zoll Länge und anderthalb Zoll im Durchmesser. Das männliche Thermometer gleicht dem obern Teil einer Flasche, deren Konkavität dieselben Masse aufweist. Das wären sie, diese sinnreichen Maschinen, deren Wirksamkeit sie sogleich sehen werden ». Die Sex-Thermometer werde *Sinnreiche Maschinen* genannt. Diderots Phantasie funktioniert fröhlich im Kreis herum: Er stellt sich die Geschlechtsorgane wie mechanische Bestandteile und Einrichtungen vor. Um ihr Zusammenspiel zu ermöglichen, werden neue Maschinen erfunden.
Die Erotik der Triebwerke, der Mechanismen wird verschieden geschätzt werden. Halten Sie davon, was Sie wollen, meine Herren, meine Damen: Perfektion im Lieben; unumgängliche, aber nicht genügende Voraussetzung für die Liebe, Hindernis oder sogar Verspottung. Man denke an die Beziehung zwischen Barbarella und dem Roboter Aiktor. Während Barbarella von den Liebesdiensten des Roboters befriedigt zu sein scheint, ist dieser seinen mechanischen Umarmungen gegenüber bedeutend kritischer eingestellt.
Somit kann man sich Maschinen als fortwährende, unter Kontrolle stehende Orgien denken. Zudem sind sie Schauplatz einer heiteren oder deprimierenden Selbstbefriedigung. Das « Hin und Her & Auf und Ab » bewirkt unablässig die Gegenbewegung. In seiner *Boîte Verte* kommentiert und charakterisiert Duchamp den Schlitten, Bestandteil seines *Grossen Glases* als eintönigen Litaneienpro-

même, la base des thermomètres féminins ressemble à un bijou masculin d'environ huit pouces de long sur un pouce et demi de diamètre; et celle des thermomètres masculins, à la partie supérieure d'un flacon qui aurait précisément en concavité les mêmes dimensions. Les voilà (...) ces ingénieuses machines dont vous verrez tout à l'heure l'effet ».
Les thermomètres sexuels sont donc appelés *ingénieuses machines;* le fantasme de Diderot fonctionne selon une joyeuse circularité: les organes sexuels sont imaginés à partir de pièces et dispositifs mécaniques; pour permettre leur fonctionnement adapté, de nouvelles machines sont inventées.
L'érotisme des mécaniques sera appréciée de manières diverses. A votre bon coeur, messieurs, dames. Perfection amoureuse; condition nécessaire, mais non suffisante; obstacle à l'amour et sa dérision: cet érotisme peut être tout cela. On se souviendra des rapports entre Barbarella et le robot Aiktor. Si Barbarella semble satisfaite des services amoureux du robot, celui-ci est plus critique à l'égard de ce que ses étreintes gardent d'un peu mécanique.
Les machines peuvent ainsi être rêvées comme orgies interminables et contrôlées; elles sont aussi les lieux de masturbations joyeuses ou déprimantes. Le « va-et-vient » effectue inlassablement un mouvement alternatif. Dans la *Boîte Verte*, Duchamp commente l'un des éléments de son *Grand Verre*, le Chariot, par des litanies moroses où le Chariot se qualifie lui-même: « Vie lente / Cercle vicieux / Onanisme horizontal / Butoir de vie / Vie célibat., considérée comme rebondissement alternatif sur ce butoir / rebondissement = camelote de vie / construction à bon marché / Fer blanc / Cordes / fil de fer / Poulies grossières en bois / Excentriques / Volant monotone ». La machine est vie célibataire, onanisme, litanies rythmées sur les bruits qui accompagnent son mouvement alternatif, répété, monotone; sa masturbation perpétuelle.

4. Trois citations aberrantes

Séparées de leurs contextes, certaines phrases où apparaît le mot *machine* ravissent. Pourquoi ne pas les recopier?
Madame de Sévigné: « Vous dites que ma fille ne devrait faire autre chose que d'accoucher, tant elle s'en acquitte bien; hé, Seigneur Dieu! fait-elle autre chose? Mais je vous avertis que si, par tendresse et par pitié vous ne donnez quelque repos à cette jolie machine, vous la détruirez infailliblement, et ce sera dommage ».
P. Le Bossu: « Il est permis aux poètes de faire intervenir des machines partout et d'employer sans cesse le ministère des dieux ».
Serge Gainsbourg: « Avec machine / et moi machin / C'est autre chose / C'est machin ».

5. La machine comme piège

L'une des manières usuelles de penser la machine la saisit sur le modèle du piège. La ratière (celle, par exemple, que fabrique Saint Joseph sur le Retable de Mérode, peint vers 1420 par le Maître de Flémalle), la trappe, le trébuchet (celui, simple et efficace que constitue le ready-made de Marcel Duchamp, daté de 1917), la belettière apparaissent alors comme les machines par excellence. Feuilletez donc un dictionnaire de la chasse [6]. Contre les « bêtes puantes » sont utilisés des pièges en bois du genre assommoir à déclenchement par chiffre 4, dit « quatre de chiffre ». Contre le blaireau, la loutre, le renard existent les pièges en métal, à palettes ou à engrenage. Parmi bien d'autres machineries, vous rencontrerez aussi des machines à attirer: appeaux, miroirs à alouettes, et cet étrange miroir à tigre dessiné par Stradanus (Jan Van der Straet, 1523-1605). Et aussi des machines à étrangler. Dans Littré, le premier exemple littéraire donné à l'article machine nous amène dans cet univers de la chasse: « (L'alouette) avait évité la

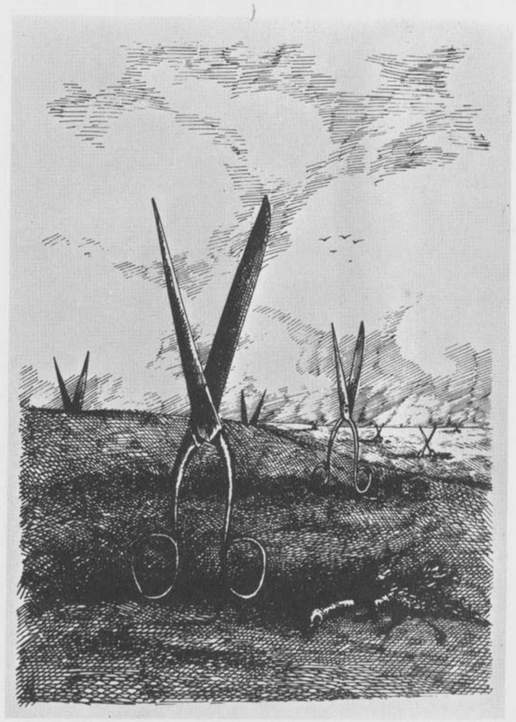
duzenten: « Träges Leben / Teufelskreis / liegende Onanie / Puffer des Lebens / Junggesellenleben: rhythmischer Puffer-Rückprall / Rückprall—Lebensramsch / Billiger Bau / Weissblech / Taue / Stacheldraht / unförmige, hölzerne Rollen / exzentrisch / monotones Schwungrad ».
Die Maschine ist Junggesellenleben, Onanie, Litanei der Geräusche, die ihr unablässiges, monotones Hin-und-Her begleiten, Selbstbefriedigungs-Perpetuum.

4. Drei abwegige Zitate

Einige Sätze mit dem Wort *Maschine* sind — aus ihrem Kontext gelöst — hinreissend. Warum sollen wir sie nicht abschreiben? Wir zitieren Madame de Sévigné: « Sie sagen mir, meine Tochter sollte — weil es ihr so leicht fällt — nichts anderes tun, als Kinder zur Welt bringen. Ach du lieber Gott! Macht sie denn etwas anderes? Aber ich warne Sie. Sie werden diese hübsche Maschine unweigerlich zerstören — und das wäre schade — wenn sie ihr aus Liebe und Mitgefühl keine Pause gönnen ». P. Le Bossu: « Der Dichter darf überall Maschinen einsetzen und unablässig göttliche Dienste zu Hilfe ziehen ». Serge Gainsbourg: « Mit einer Maschine / und mir als Dingsbums / sieht's anders aus / ist's Dingsbums ».

5. Die Maschine als Falle

Eine der herkömmlichen Arten, sich Maschinen vorzustellen, geht vom Modell der Falle aus. Die Rattenfalle, die Schnappfalle, die Bodenfalle, die Wieselfalle erscheinen als Maschinen schlechthin[6]. Wir denken beispielsweise an die Rattenfalle (die der Hl. Joseph auf dem Altargemälde von Mérode des Meisters von Flémalle, um 1420, herstellt), die Falltür (des Père Ubu) oder an das einfache und wirksame « ready-made », die Boden-Falle von Marcel Duchamp aus dem Jahre 1917. Zur Wieselfalle: Blättert man in einem Jagdlexikon, stösst man auf die gegen die « stinkenden Tiere » eingesetzten Holzfallen vom Typus Totschläger mit Auslöser in Gestalt einer 4, genannt « quatre-de-chiffre » (Mäusefalle). Gegen Dachs, Fischotter und Fuchs



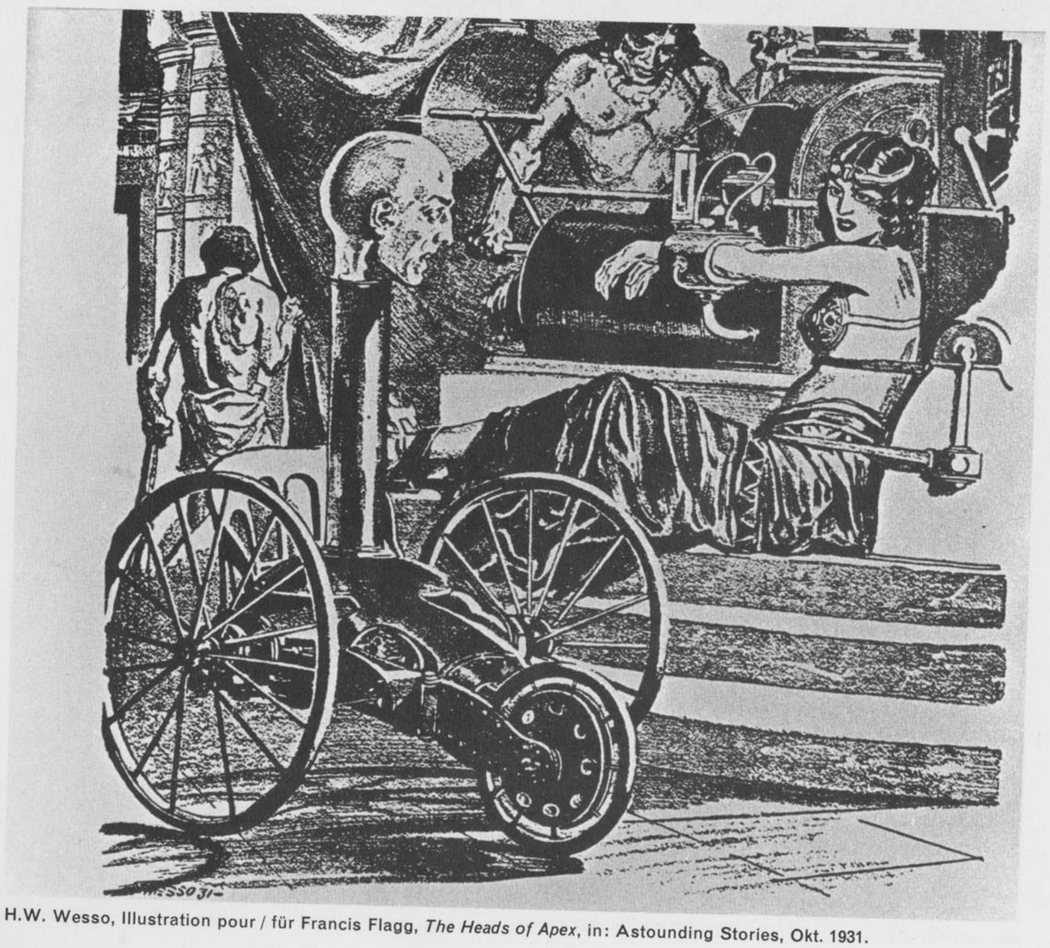
Roland Topor, Dessin / Zeichnung, in: *Toxicologie*, Zürich, Diogenes Verlag, 1970.

perfide machine »[7]. De telles machines sont multiples. Un dessin de Topor montre d'immenses ciseaux dressés dans le ciel. Des oiseaux décapités gisent près d'eux. Par un mécanisme subtil ou (peut-être) par un acte de volonté, ils se ferment brusquement sur l'oiseau qui les frôle.
On s'intéressera aussi à ce qui coupe dans le *Grand Verre*.

6. Le sang carburant

Le sang peut devenir carburant. Des machines, en partie métalliques, en partie humaines, peuvent avoir besoin de sang pour leur entretien. Si les vampires absorbent le sang, ces machines monstrueuses l'utilisent uniquement de manière externe (comme disent les pharmaciens). Dans un récit de F. Flagg, les descendants des Atlantes vivent sous l'Océan, dans le Palais des Têtes d'Apex. Leur tête humaine est greffée sur une machine à roues. Un bain nourricier à base de sang frais les maintient en vie[8].

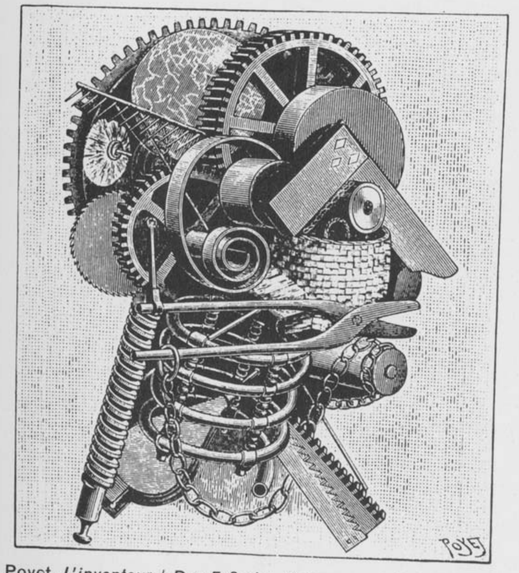
gibt es Metallfallen mit Totschlägern oder Zahnrädern. Unter vielen anderen Maschinensystemen findet man auch Lockmaschinen: Lockpfeifen, Lerchenspiegel, einen seltsamen, von Stradanus entworfenen Tigerspiegel (Jan Van der Straet, 1523-1605) und Würgemaschinen. Im Lexikon von Littré führt das erste unter « Maschine » angeführte literarische Beispiel in die Welt der Jagd: « (Die Lerche) war der perfiden Maschine ausgewichen »[7]. Man kennt eine grosse Anzahl solcher Maschinen. Eine Zeichnung von Topor zeigt riesige, in den Himmel ragende Scheren. Darunter liegen Vögel mit abgeschnittenen Köpfen. Die Scheren schliessen sich plötzlich, ausgelöst durch einen subtilen Mechanismus oder (vielleicht) durch Willenskraft, sobald die Vögel sie streifen. Unter diesem Aspekt wird man auch alles Schneidende im *Grossen Glas* betrachten müssen.



H.W. Wesso, Illustration pour / für Francis Flagg, *The Heads of Apex*, in: Astounding Stories, Okt. 1931.

7. Mariages?

La tentation (stupide?) ne nous vient-elle de marier entre elles les machines célibataires? De brancher une machine de Raymond Roussel sur une machine de Jarry? De prolonger la machine (à écrire et à torturer) de *la Colonie pénitentiaire* par une machine à dessiner de Tinguely ou par la machine à peindre de Louise Montalescot, telle que R. Roussel[9] la décrit? Et, d'ailleurs, l'exposition organisée par Harald Szeemann ne constituerait elle pas une vaste partouze de machines célibataires? Il est probable que, dans cette orgie, les risques de procréation soient réduits. Probable, mais non certain.
Car, sur la fécondité et la stérilité, l'imagination ne cesse de multiplier les hypothèses.
L'androgyne, célibataire essentiel, ne devient-il pas pour Antoinette Bourignon, visionnaire boehmiste du XVIIème siècle, une pudique machine à procréer[10]: « Au lieu des parties bestiales que l'on ne nomme pas, (...Adam) avait dans cette région la structure d'un nez de même forme que celui du visage; et c'était là une source d'odeurs et de parfums admirables; de là, doivent aussi sortir les hommes, dont il avait tous les principes en soy. Car, il avait dans son ventre (transparent) un vaisseau où naissoient de petits oeufs et un autre vaisseau plein de liqueur qui rendoit ses oeufs féconds ». Le nez n'aspire plus les parfums mais les produit; il devient aussi matrice. Machine parfaite, autonome, l'androgyne constitue une manière de déconsidérer l'individu sexué d'une seule manière. Etre homme vivant, femme vivante, c'est être moins.



Poyet, *L'inventeur* / *Der Erfinder*, Gravure sur bois / Holzstich, fin 19e siècle.

8. Visages-machines

Parfois, le visage se fait machine. La description le lit comme mécanique, ensemble de rouages. Un curieux exemple peut être trouvé dans un roman de la série noire[11]: « Il était schizo-pour schizophrène. Il avait ving-sept ans. Peut-être trente. Difficile à dire. A évaluer. A cause d'un drôle de visage, fait tout en cubes. Une organisation géométrique où deux yeux très rapprochés convergeaient vers un nez à n'en plus finir ». Vous comprendrez mieux les portraits peints par Arcimboldo et par les Arcimboldesques si vous les saisissez comme des machines. Mécaniques étranges dont les rouages sont des légumes, des fleurs, des poissons, des livres ou des ustensiles de cui-

6. Blut als Treibstoff

Blut kann zum Treibstoff werden. Maschinen, teils metallisch, teils menschlich, brauchen manchmal Blut für ihren Unterhalt. Während Vampire Blut einsaugen, verwenden diese ungeheuerlichen Maschinen das Blut — wie die Apotheker sagen — nur « äusserlich ». F. Flagg beschreibt, wie die Nachkommen der Atlanten unter dem Ozean im Palast der Köpfe Apex leben. Ihr Kopf ist als menschlicher Bestandteil auf eine Maschine mit Rädern aufgepfropft. Ein Nährbad auf Frischblut-Basis hält sie am Leben[8].

7. Vermählungen?

Lockt es uns nicht — vielleicht blödsinnig — Junggesellenmaschinen untereinander zu vermählen? Eine Maschine von Raymond Roussel mit einer Maschine von Jarry zu koppeln? An die Schreib- und Foltermaschine aus der Strafkolonie die Zeichenmaschine von Tinguely oder die von Roussel beschriebene Malmaschine der Louise Montalescot anzuhängen?[9] Und ist die Ausstellung von Harald Szeemann nicht am Ende eine einzige überbordende Orgie von Junggesellenmaschinen? Die Gefahr der Prokreation dürfte hier wohl nicht bestehen, aber was weiss man darüber schon? Unsere Vorstellungen über Fruchtbarkeit und Sterilität schaffen unaufhörlich neue Hypothesen. Sogar der Androgyn, der Zwitter, der Junggeselle par excellence, wird bei Antoinette Bourignon, einer böhmischen Visionärin des 17. Jahrhunderts, keusche Fortpflanzungsmaschine. « Adam trug an Stelle des tierischen Organs, das man nicht nennt, ein der Nase ähnliches Gebilde. Von dort aus verbreiteten sich Düfte und wunderbare Gerüche. Von dort sollen auch die Menschen, deren Ureigenschaften er in sich hatte, hervorspriessen. Denn in seinem (durchsichtigen) Bauch trug er ein Gefäss, in dem kleine Eier wuchsen, und ein anderes mit einem Saft, der diese Eier befruchtete »[10]. Die Nase atmet die Düfte nicht mehr ein. Sie erzeugt sie. Sie wird Gebärmutter. Der Zwitter als vollkommene, unabhängige Maschine mindert den eingeschlechtlichen Menschen eindeutig herab. Lebender Mann, lebende Frau sein, heisst weniger wert sein.

8. Gesichter als Maschine

Manchmal wird das Gesicht zur Maschine. Seine Beschreibung liest sich als Mechanismus, als Räderwerk. Das folgende, seltsame Beispiel findet sich in einem Kriminalroman: « Er war schizophren, was schizophren nur heissen kann. Er war 27 Jahre alt. Vielleicht dreissig. Schwer zu sagen. Schwer zu schätzen, wegen seines komischen, aus Würfeln zusammengesetzten Gesichtes. Eine geometrische Anordnung, in der zwei nahe beieinanderliegende Augen auf eine nicht enden wollende Nase blickten »[11]. Man versteht die Portraits von Arcimboldo und der Arcimboldo-Nachfolger besser, wenn man sie als Maschinen betrachtet: Als seltsame Mechanismen, deren Teile Räderwerk, Gemüse, Blumen, Fische, Bücher oder Küchengeräte sind. Aber vielleicht täte man gut daran, wie Sartre jedes Bildnis als arcimboldeskes Werk zu betrachten: « Was fesselt uns an diesen Montagen? Liegt es daran, dass das Verfahren uns seit langem vertraut ist? Und wenn am Ende unsere Maler alle Arcimboldis wären? Es trifft zwar zu, dass sie kaum einen Kopf mit Kürbis, Tomaten und Radieschen darstellen würden. Aber, komponieren sie nicht jeden Tag ein neues Gesicht aus einem Augenpaar, einer Nase, zwei Ohren und 32 Zähnen? Wo liegt da der Unterschied? Ersetzt man das Unteilbare eines Gesichtes nicht durch ein bunt zusammengewürfeltes Sortiment von Gegenständen, wenn man in eine rosa Fleischkugel zwei Löcher bohrt und glasierte Murmeln einsetzt, wenn man einen Nasen-Zinken modelliert und ihn wie eine Humor-Nase unter den Augenkugeln

sine. Mais peut-être faut-il suivre Sartre[12] et considérer tout portrait comme une oeuvre arcimboldesque: « Qu'est-ce donc qui nous flatte dans ces truquages? Ne serait-ce pas que le procédé nous est depuis longtemps familier? Et si nos peintres à leur manière étaient tous des Arcimboldi? Il est vrai qu'ils ne daigneraient pas composer une tête humaine avec une citrouille, des tomates et des radis. Mais, ne composent-ils pas chaque jour des visages avec une paire d'yeux, un nez, deux oreilles et trente deux dents? Où est la différence? Prendre une sphère de viande rose, y pratiquer deux trous, enfoncer dans chacun d'eux une bille émaillée, modeler un appendice nasal et le planter, comme un faux nez, sous les globes oculaires, forer un troisième trou et le garnir de cailloux blancs, n'est-ce pas remplacer l'indissoluble unité d'une figure par un assortiment d'objets hétéroclites? ».

Sartre a, sans doute, tort de parler d'assortiment. Il nous décrit, semble-t-il, une machine dont la principale fonction consiste à maintenir ensemble, et en état de marche, ses propres pièces. Elle possède au moins deux autres fonctions. Machine à ouvertures, le visage peint suggère la nécessité d'être alimenté (en spectacles, en odeurs, en nourritures); il est aussi une machine à exprimer (selon des conventions parfaitement déchiffrables dans une société donnée) des émotions, des intentions et ce qu'on appelle un caractère.

Médecin italien de l'école des iatromécaniciens, Baglivi, dans la *Praxis Medica* (1696) imagine le corps humain tout entier comme un mécanisme complexe qui lie des instruments assez simples: « Les mâchoires armées de dents, qu'est-ce autre chose que des tenailles? L'estomac n'est qu'une cornue; les veines, les artères, le système entier des vaisseaux, ce sont des tubes hydrauliques; le coeur c'est un ressort; les viscères ne sont que des filtres, des cribles; le poumon n'est qu'un soufflet; qu'est-ce que les muscles? Sinon des cordes. Qu'est-ce que l'angle oculaire? Si ce n'est une poulie, et ainsi de suite »[13]. Tubes, tenailles, ressort, cribles, cordes, cornue et poulies fonctionnent ensemble: machine faite pour étonner les ingénieurs.

9. Dans la collection de l'Art Brut

Oeuvre n. 2299. Dessin probablement exécuté entre 1900 et 1910[14] à l'Hôpital psychiatrique de Vaucluse. Un schéma accompagne une longue page d'écriture. Peuvent être lues, parmi d'autres indications (plus ou moins lisibles), ces indications: « Machines â-Vapeur, répousentes, ét âspirentes-criminel, à aire (...). Marmites tournentes, râbatentes, téléphones (...) Machine à-vapeur, électrique, chiémie, téléphones, Mortel ». Le texte semble désigner la mécanique comme machine à produire « des tortur â trose ».

Oeuvre n. 3167. Agée de cinquante-cinq ans, en 1965, née en Autriche, Katharina dessine des visions mécaniques de l'anatomie humaine[15].

Oeuvre n. 2997. Plan d'une machine « Electric ouija ». Peut-être une machine à traduire, liée aux préoccupations de son auteur[16].

Oeuvre n. 2398. « Plan-de l'auto-Autriche-Hongrie » (1947)[17].

Oeuvres n. 1039-1053[18]. Les inventions (accompagnées de dessins) de Florent visent parfois à faire des économies: un rédacteur pulsatoire *sans* turbine, une autostrade *sans* terrain. On notera aussi un « stato réactoire pulsatoire », des « phénomènes hydro-concaves » et des réflexions sur « la Polyphase d'un Point ».

ansetzt, wenn man ein drittes Loch aushöhlt und es mit weissen Kieseln besetzt?» Sartre spricht wahrscheinlich zu Unrecht von Sortiment.

Er beschreibt, so will uns scheinen, eine Maschine, deren Hauptzweck darin besteht, ihre Bestandteile zusammenzuhalten und sie in Gang zu bringen. Dazu kommen mindestens noch zwei weitere Funktionen. Als Maschine mit Öffnungen suggeriert das gemalte Gesicht die Notwendigkeit, von aussen verköstigt zu werden (durch Eindrücke, Gerüche, Nahrung). Es ist aber auch eine Ausdrucksmaschine (entsprechend den in einer gegebenen Gesellschaft erkennbaren Konventionen): von Gefühlen, Absichten, und von dem, was man Charakter nennt[12].

Bagiivi, ein italienischer Arzt der Schule der Iatromechaniker, stellt in seiner *Praxis Medica* (1696) den menschlichen Körper als komplizierten Apparat vor, der ziemlich einfache Werkzeuge miteinander verbindet: « Mit Zähnen bewaffnete Kiefer, was sind sie anderes als Zangen? Der Magen ist ein Kolbenzylinder; die Adern, die Arterien, das ganze Gefässystem sind hydraulische Schläuche; das Herz ist eine Sprungfeder; die Eingeweide sind Filter, Siebe; die Lunge ist ein Blasebalg; Was sind die Muskeln? Stränge. Was die Augenhöhlen? Rollen, usw. »[13]. Wasserschläuche, Zangen, Sprungfedern, Siebe, Stränge, Kolbenzylinder: Die Maschine funktioniert — zum Erstaunen der Ingenieure.

9. Aus der Sammlung L'Art Brut

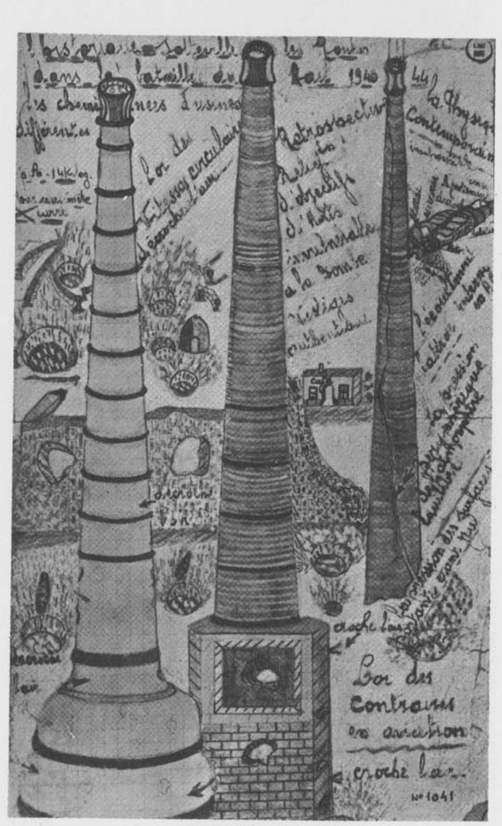
Nr. 2299 Zeichnung, enstanden wahrscheinlich zwischen 1900 und 1910 in der psychiatrischen Klinik Vaucluse. Der lange Text ist durch eine schematische Darstellung ergänzt. Unter anderen Anmerkungen können folgende (orthographisch fehlerhafte) Angaben entziffert werden: « Dampf-Maschinen, ausstossend, einsaugend — kriminell, Luftmaschinen (...). Drehende, zurückschlagende Kessel, Telephon (...), Dampfmaschine, Elektrik, Chemie, Telephon, Todesgefahr ». Der Text soll wahrscheinlich den Mechanismus als Maschine darstellen, die « grauenhafte » Qualen hervorruft[14].

Nr. 3167: Die 1910 in Österreich geborene Katharina zeichnet mechanistische Visionen der menschlichen Anatomie[15].

Nr. 2997: Plan für eine « Electric oui-ja »-Maschine. Den Beschäftigungen des Autors nach zu schliessen, könnte es sich um eine Übersetzungs-Maschine handeln[16].

Nr. 2398 « Plan für das Austria-Ungarn-Automobil » (1947)[17].

Nr. 1039-1053: Florent will in seinen (mit Zeichnungen illustrierten) Erfindungen sparen: « Ein pulsierender Re(d)aktor *ohne* Turbine, eine Autostrada *ohne* Grund und Boden ». Man beachte auch den « reaktierenden-pulsierenden Stato » und « hydrokonkave Phänomene », sowie Gedanken über die « Polyphase eines Punktes »[18].



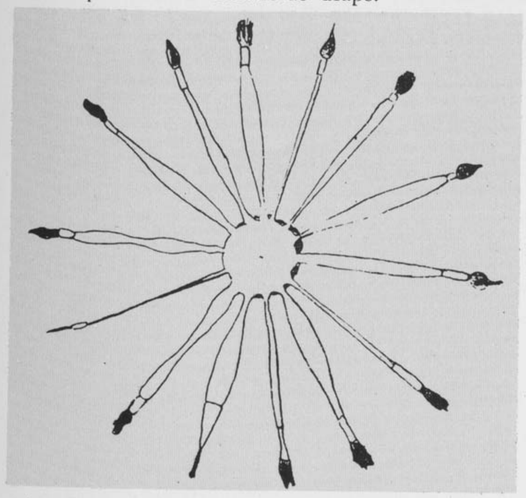
Florent (1883-1955). *Loi des contrastes en aviation / Das Gesetz der Gegensätze in der Luftschiffahrt.*

10. Peindre: éjaculer

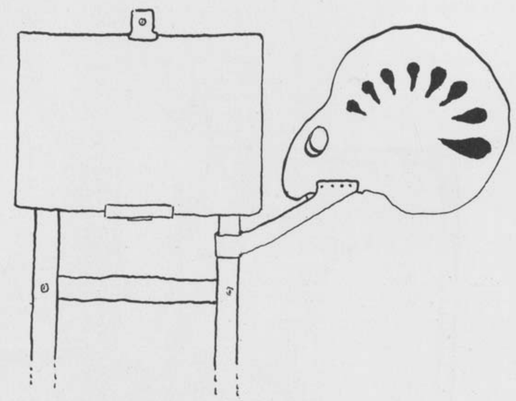
La machine à peindre que propose Jarry[19] est moins connue que celle décrite par R. Roussel: « ...Cependant, après qu'il n'y eut plus personne au monde, la Machine à Peindre, animée à l'intérieur d'un système de ressorts sans masse, tournait en azimut dans le hall de fer du Palais des Machines, seul monument debout de Paris désert et ras, et comme une toupie, se heurtant aux piliers, elle s'inclina et déclina en directions indéfiniment variées, soufflant à son gré sur la toile des murailles la succession des couleurs fondamentales étagées selon les tubes de son ventre, comme dans un bar un *pousse-l'amour*, les plus claires, plus proches de l'issue. Dans le palais scellé hérissant seul la polissure morte, moderne déluge de la Seine universelle, la bête imprévue *Clinamen* éjacula aux parois de son univers ».

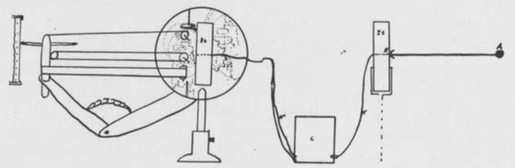
Le célibat de cette machine est le célibat extrême. Il suppose la fin du monde, la disparition de tout. Seuls, subsistent la machine et son habitat, son espace de mouvement: le hall du Palais des Machines, dont semble-t-il, toutes les autres machines ont disparu, abolies. Cet habitat constitue en même temps la surface d'inscription, le support d'une activité picturale mécanique; il offre ses « parois », « la toile des murailles ». Dans son Palais, la machine tourne en rond, « comme une toupie »; seule l'existence d'obstacles (les piliers) l'oblige à sortir d'une circularité monotone, varie ses directions. Ce sont peut-être aussi ces obstacles qui créent en elle des irritations, des points de friction et la préparent à l'éjaculation. Mais, celle-ci n'échappe pas à son contrôle: elle souffle « à son gré » la succession des couleurs. Pour elle, peindre c'est éjaculer. La machine ici (par anti-cartésianisme? par cartésianisme excessif?) devient animal: elle est « bête imprévue ». Nommée *Clinamen*, elle est non pas l'incarnation, mais (si l'on peut dire) l'immétallisation d'une notion lucrétienne. Solitaire, elle semble avoir plusieurs sexes, en perpétuelle érection: les tubes de son ventre. Elle est parfaitement autonome, contrairement à la machine à peindre de Roussel.

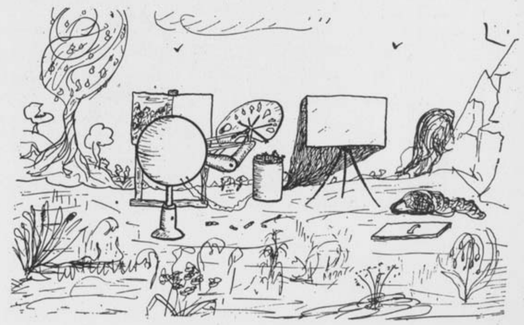
La machine des *Impressions d'Afrique* a un maître (ou plutôt une maîtresse: Louise), elle a une fonction de reproduction exacte: reproduction des « magnifiques arbres du Béhuliphruen », des passants inanimés. Chez Jarry, la machine est sans maître et sans modèle. Elle imagine librement de complexes tableaux que décrit Jarry: tableaux de la dernière exposition, derniers tableaux du monde. L'univers ici n'aboutit pas à un livre unique; mais à des peintures multiples, et qui d'ailleurs, ne le représentent pas, sinon sous des formes allégoriques. La machine éjacule et le discours descriptif devient lecture de draps.

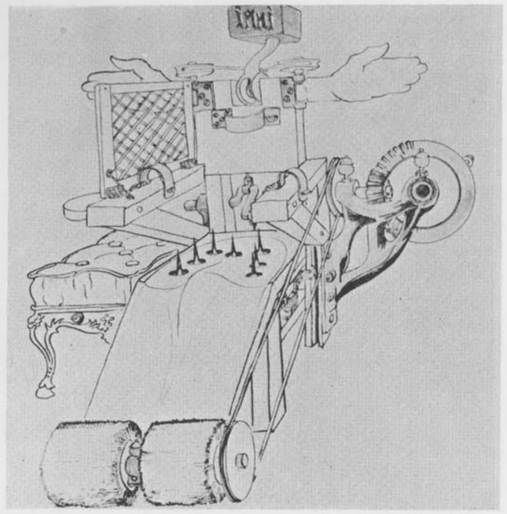


Jean Ferry, *La machine à peindre / Die Malmaschine*, d'après / nach Raymond Roussel, *Les Impressions d'Afrique*, in: Jean Ferry, *L'Afrique des Impressions*, Paris, Ed. Pauvert, 1967.

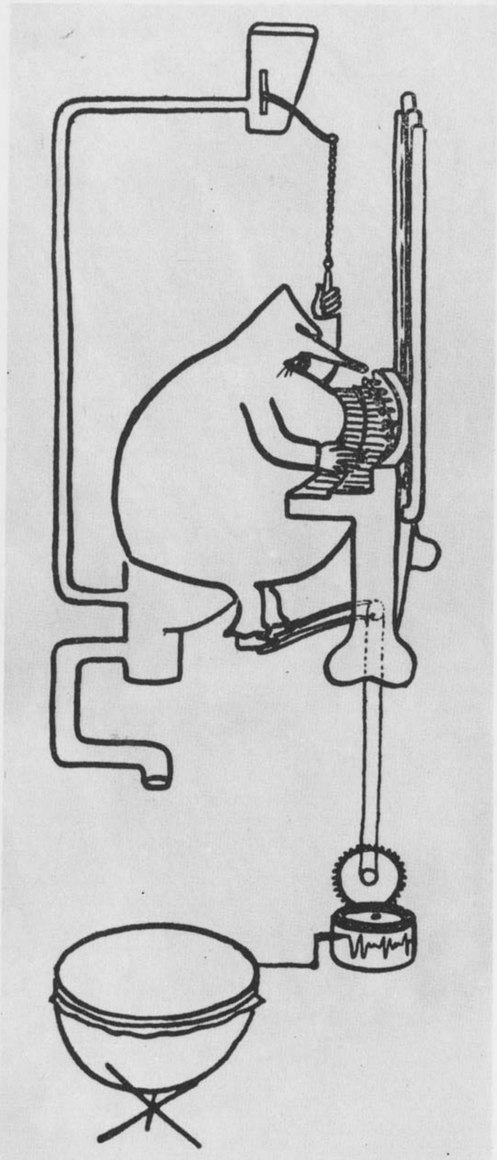








Boris Vian, *Machine à confesser / Beichtmaschine*, ca. 1949, in: Bizarre 39-40, 1966.



Dumarçay, *Père UBU*, carte postale / Postkarte, Collège de 'Pataphysique.

10. Malen: Ejakulieren

Die Malmaschine von Jarry ist weniger bekannt als die Maschine von Roussel.

« ...Indessen, als es niemanden mehr gab auf der Welt, drehte sich, im Innern von einem Triebfedernsystem ohne Masse bewegt, die Malmaschine im Azimut in der Eisenhalle des Palais des Machines, dem einzigen Bauwerk, das in dem verlassenen, dem Erdboden gleichgemachten Paris noch stehengeblieben war, und wenn sie an die Pfeiler stiess, neigte sie sich wie ein Kreisel und wich in unendlich verschiedene Richtungen aus und sprühte nach Belieben auf die Leinwand der Wände die Abfolge der Grundfarben, abgestuft nach der Anordnung der Röhren in ihrem Bauch — wie in einer Bar im Drink *pousse-l'amour* die hellsten Farben der Oberfläche am nächsten sind. Im versiegelten Palais, das nur noch seinen toten Glanz wie Stacheln aufrichtete, spritzte die moderne Sintflut der allumfassenden Seine — das unerwartete Untier *Clinamen* auf die Scheidewände seines Universums »[19].

Das Zölibat dieser Maschine ist Junggesellentum schlechthin. Sie setzt das Ende der Welt, die Tabula rasa voraus. Einzig bleiben die Maschine und ihr Gehäuse, ihr Aktionsraum übrig: die Halle des Palais des Machines, aus der, so scheint es, alle andern Maschinen verschwunden sind, abgeschafft. Die Halle bietet zugleich den Malgrund für die Inschrift und ist Support für den mechanischen Malakt. Sie offeriert ihre « Wände », « die Leinwand des Mauerwerks ». In der leeren Maschinenhalle, ihrem Palast, benimmt sich die Malmaschine « wie ein Kreisel », sie dreht sich im Kreis herum. Allein das Vorhandensein von Hindernissen (Pfeilern) nötigt sie, von ihrer monotonen Kreisbewegung abzuweichen und die Richtung zu ändern. Möglicherweise reizen und reiben diese Hindernisse und bereiten so die Ejakulation vor. Die Ejakulation unterliegt aber ihrer Kontrolle. Sie spritzt die Farbfolgen nach « ihrem Willen ». Für sie bedeutet malen ejakulieren. Die Maschine wird hier (aus Anti-Kartesianismus? aus übertriebenem Kartesianismus?) tierischer Natur: sie ist das « unvorhersehbare Tier ». *Clinamen* genannt, ist sie nicht eine Fleischwerdung, sondern, wenn man so sagen darf, « Metallwerdung » der Vorstellung des lukrezischen Begriffs (für Ursprungskörper). Sie ist allein. Sie scheint mehrere Geschlechtsteile zu haben, die permanent in Erektion sind: die Farbtuben in ihrem Bauch. Im Gegensatz zur Malmaschine von Roussel ist sie vollständig autonom.

Die in den *Afrikanischen Impressionen* von Roussel beschriebene Maschine hat einen Meister, oder vielmehr eine Meisterin: Louise. Sie hat eine genauumrissene Wiedergabe-Funktion. Sie reproduziert die « herrlichen Bäume von Béhuliphruen », leblose Erscheinungen. Bei Jarry bleibt die Maschine ohne Meister, sie arbeitet ohne Modell. Sie erfindet frei, komplizierte, von Jarry beschriebene Bilder; Bilder der letzten Ausstellung, die letzten Bilder der Welt. Das Universum mündet nicht in ein einzigartiges Buch ein, sondern in verschiedenartigste Bilder, die das Universum übrigens nur in Form von Allegorien darstellen. Die Maschine ejakuliert, und die Beschreibung wird Bettuchlektüre.

Jean Tinguely, *Cyclograveur*, 1960.

11. Une anticipation de George Segal?

En 1891, une revue de vulgarisation scientifique offre à ses lecteurs une image et un texte[20]. Deux hommes en habits, un homme en blouse tournent autour d'appareils scientifiques reliés entre eux par de nombreux tuyaux. Sous une énorme cloche de verre, entourée de barres de métal, se dresse ce qui semble la statue réaliste d'un enfant. « Le Dr. Varlot, chirurgien dans un des grands hôpitaux de Paris, a mis au point une méthode pour recouvrir le corps d'une personne décédée d'une couche de métal pour le conserver intact pour l'éternité. Le dessin montre comment on procède avec le cadavre d'un enfant. Le corps est d'abord rendu conducteur par pulvérisation de nitrate d'argent. Ensuite, pour libérer l'argent de cette solution, le corps est placé sous un dôme de verre dont l'air a été évacué, puis exposé à des vapeurs de phosphore blanc dissous dans du sulfure de carbone. Une fois qu'il a été ainsi rendu conducteur, le corps est immergé dans un bain galvanique de sulfate de cuivre, de telle sorte qu'une couche d'un millimètre de cuivre métallique se dépose sur la peau. Le résultat en est un aspect brillant de couleur rouge cuivre, d'une solidité et d'une durée exceptionnelle ».

On sera d'abord sensible au ton du texte, proche de certaines démonstrations rousselliennes. S'y découvrent aussi de curieuses attitudes face à la mort et à l'art. Les morts sont à la fois respectés, conservés et rendus dérisoires. Ils n'existent que pour devenir statues brillantes que la ménagère nettoiera comme ses casseroles de cuivre, avec le même produit. La surface de l'individu est préservée, admirée, tandis que sous une couche d'un millimètre on imagine le corps qui pourrit, les chairs invisibles qui coulent. A l'époque on aimait les portraits pris sur le vif; la machine leur ajoute la sculpture opérée sur le mort. On aurait tort de voir dans l'invention du bon Docteur Varlot une anticipation radicale des sculptures moulées de George Segal.

Les moulages blancs de Segal sont effectués sur des vivants; ils les immobilisent et nous imposent l'idée qu'ils sont mortels, que (dans leurs habitudes, dans les gestes que leur imposent le métier et les loisirs contraints) ils sont déjà morts.

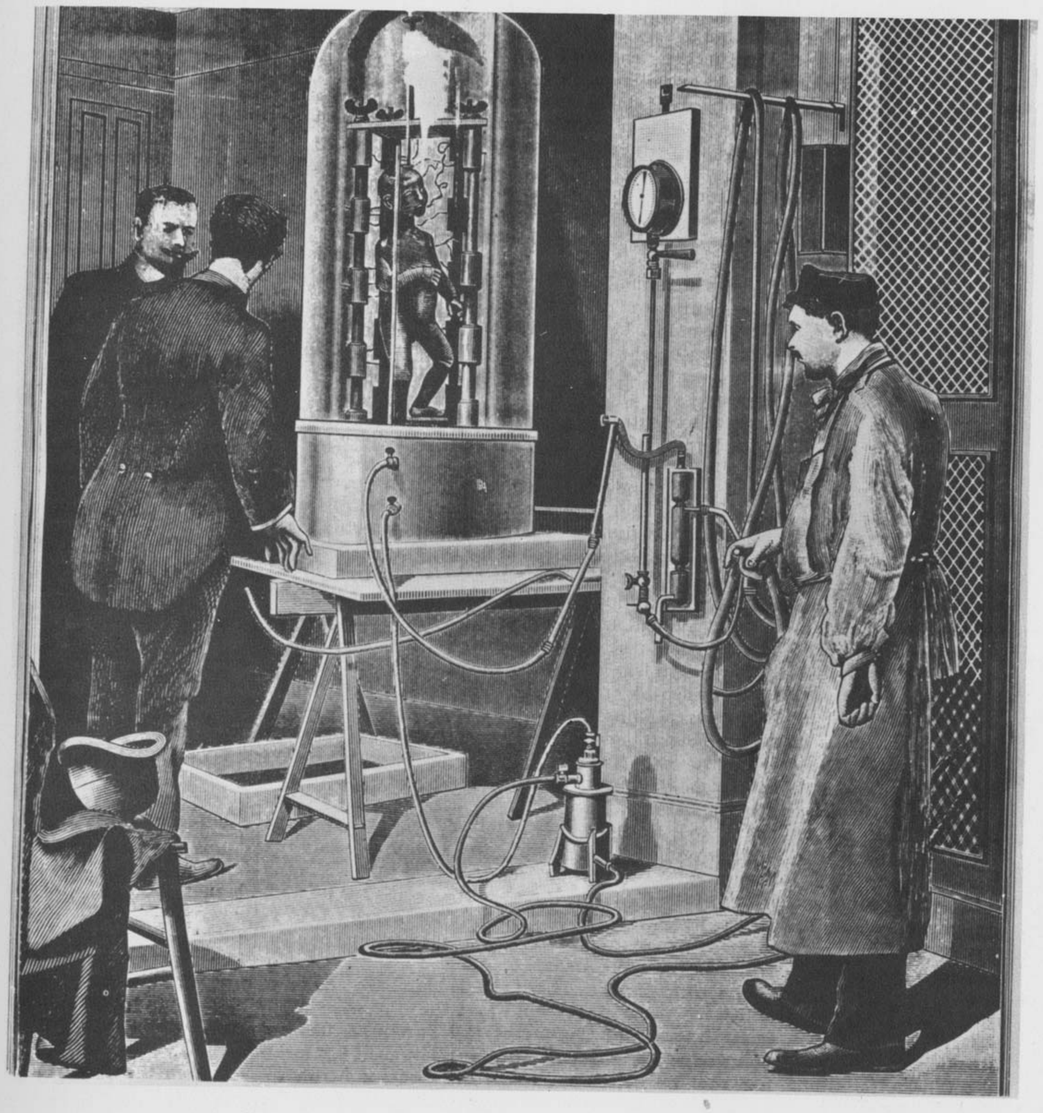
La statue d'un enfant obtenue par la méthode de Varlot (et dont le dessin nous montre la fabrication) vise des effets différents. A partir d'un cadavre, une sculpture « animée », « expressive » (comme dirait la critique de la fin du XIXème siècle) est proposée. Par cet acte même, la mort et la vie sont refusées ou disparues. Il paraît vivant, mais il n'a jamais vécu. On se souvient de cette phrase terrible qui apparaît dans un rêve de Freud[21]: *Non vixit*. La machine manipule le corps humain. Elle lui donne apparence de vie, surface brillante et animée; elle est plus vivante que lui.

11. Eine Antizipation von George Segal?

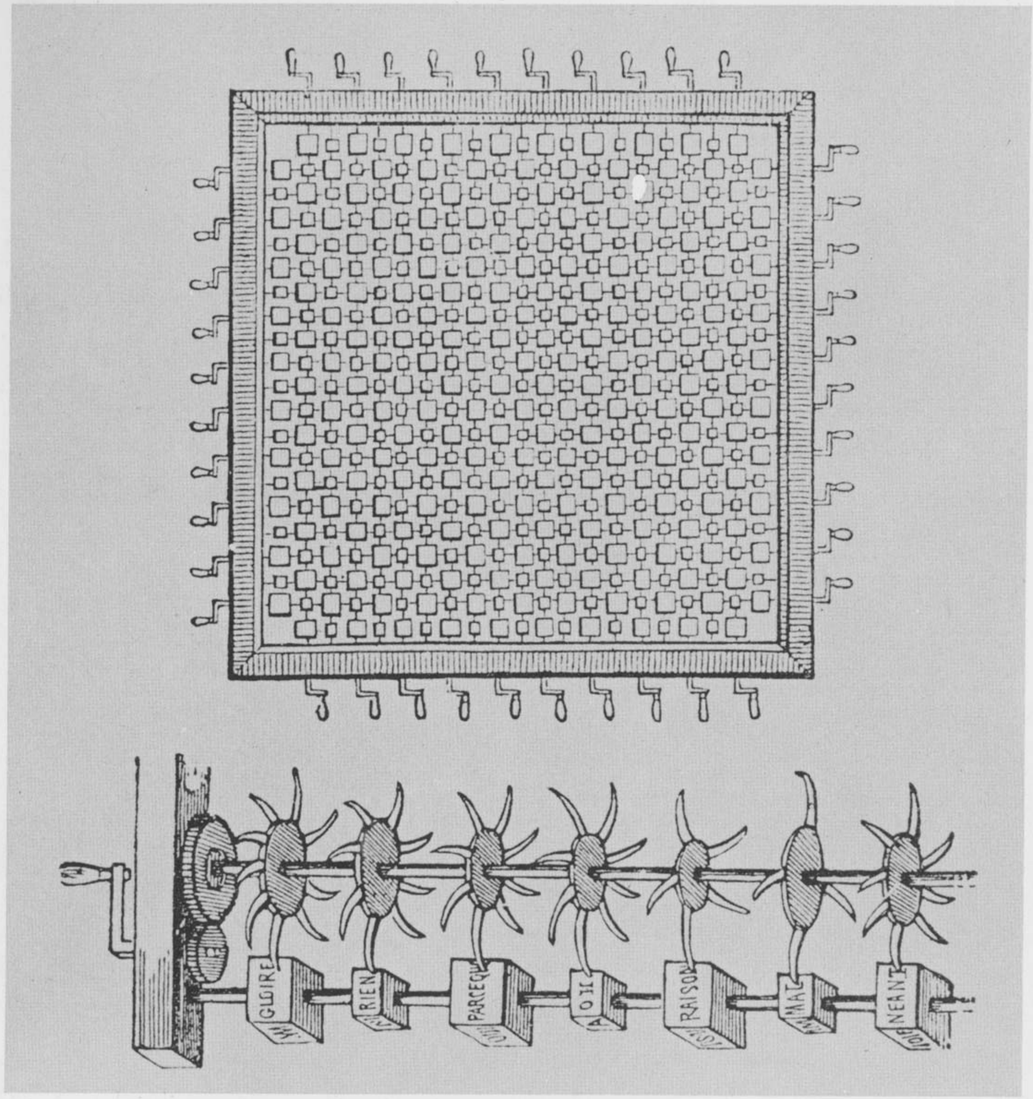
Im Jahre 1891 setzt eine Zeitschrift für die Verbreitung wissenschaftlicher Erfindungen ihren Lesern ein Bild und eine Bildlegende vor: Zwei Männer im Frack und ein Mann im Arbeitskleid machen sich an wissenschaftlichen Apparaten zu schaffen, die durch Schläuche miteinander verbunden sind. Unter einer riesigen, von einem Metallgeländer umgegebenen Glasglocke befindet sich eine Figur, das realistische Standbild eines Kindes. « Ein Arzt eines grossen Pariser Spitals, Dr. Varlot, hat eine Methode entwickelt, mittels derer der Körper eines Verstorbenen mit einer Metallschicht überzogen und so ewig konserviert werden kann. Die Zeichnung zeigt das Verfahren anhand einer Kindsleiche. Durch Zerstäubung von Silbernitrat wird der Körper leitend gemacht. Hernach wird unter dem Glassturz das Silber unter Vakuum herausgelöst und Dämpfen aus weissem Phosphor und einer Schwefel-Kohle-Verbindung ausgesetzt. Ist der Körper einmal leitend, wird er in ein Galvanisierungsbad aus Kupfersulfat getaucht. Dadurch wird der Körper von einer millimeterdünnen Kupferschicht überzogen. Das Resultat: ein glänzendes, kupferrotes Aussehen, von aussergewöhnlicher Festigkeit und Haltbarkeit »[20].

Man wird den Stil dieses Textes bemerkt haben, nicht weit entfernt vom Klima, das gewisse Beschreibungen Roussels auszeichnet. Ferner hört man eigenartige Ansichten über Kunst und Tod. Die Toten werden gleichzeitig geehrt, konserviert und lächerlich gemacht. Sie sind nur dazu da, um kupferrot glänzende Plastiken zu werden. Die Hausfrau wird sie wie Kupferpfannen, mit demselben Produkt reinigen. Die Oberfläche der Person wird zwar konserviert, bewundert, unter der millimeterdünnen Metallschicht haben wir uns aber den verwesenden Körper, das modernde Fleisch vorzustellen. Zur selben Zeit wollte man « nach dem Leben » gemalte Bildnisse. Die Maschine fügt dem Angebot die Plastik « nach dem Tod » hinzu. Es wäre deshalb falsch, im alten Dr. Varlot und seiner Erfindung eine Antizipation von George Segal und seiner gegossenen Gipsfiguren zu sehen. Die weissen Gipsabgüsse von Segal sind von Lebenden abgenommen. Sie halten deren Erscheinung fest und suggerieren, dass diese Menschen (mit ihren Gewohnheiten, in ihren berufsbedingten Haltungen und Körperstellungen, in ihren vorgeschriebenen Freizeitbeschäftigungen) sterblich, ja, dass sie schon tot sind. Mit der nach der Methode von Dr. Varlot angefertigten Plastik waren andere Ziele verfolgt worden. Ausgehend von einer Leiche wird eine « beseelte », « ausdrucksstarke » (wie die Kunstkritiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts sagen würden) Plastik gemacht. Durch diesen Akt werden Tod und Leben abgelehnt, Tod und Leben gibt es nicht.

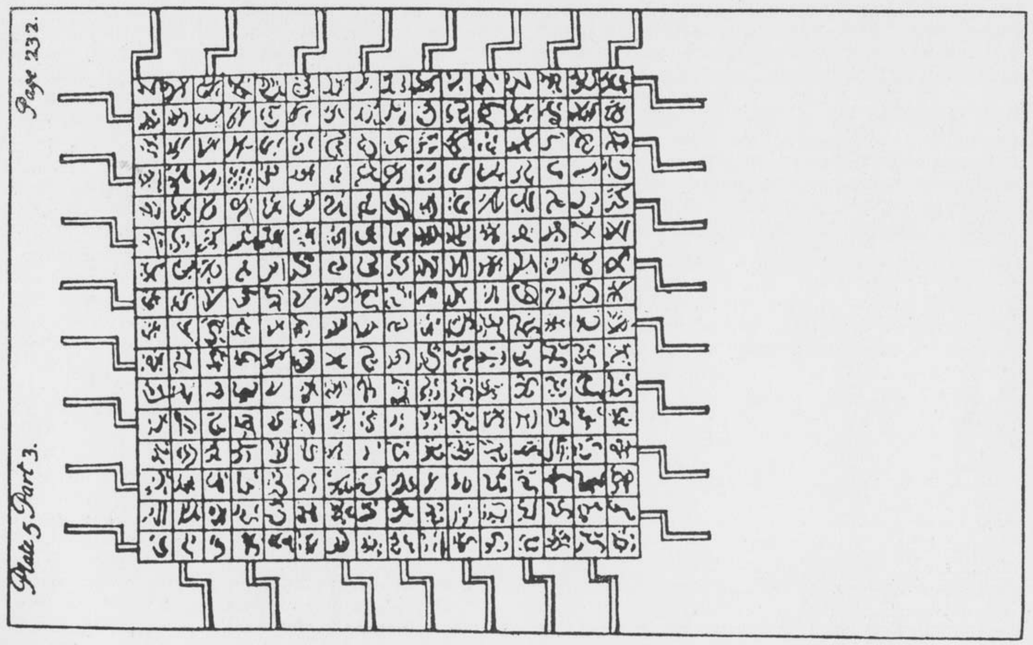
Er scheint lebendig, aber er hat nie gelebt. Man denkt an die bekannte, entsetzliche Losung aus einem Traum von Freud: *Non vixit*[21]. Die Maschine manipuliert den menschlichen Körper. Sie verleiht ihm den Anschein von Leben, eine glänzende und « beseelte » Oberfläche; sie ist lebendiger als er.



L'invention du Dr. Varlot / Die Erfindung des Dr. Varlot (Gravure sur bois / Holzstich), 1891.



J.J. Grandville, *La machine à composer / Wissenschaftsmaschine*, in: J. Swift, *Voyages de Gulliver / Gullivers Reisen*.



Jonathan Swift, *Machine à composer / Wissenschaftsmaschine*, 1725.

12. Machines à jouer avec les mots

Signé par *dadamax ernst*, un dessin (1919) figure une curieuse machine. Sur le dessin lui-même, une double légende (en allemand, en français) est inscrite: « Petite machine construite par lui-même, il y mélange la salade de mer le sperme de fer la périsperme amer de l'une côté nous voyons l'évolution, de l'autre l'anatomie ça coûte 2 sous plus cher ».

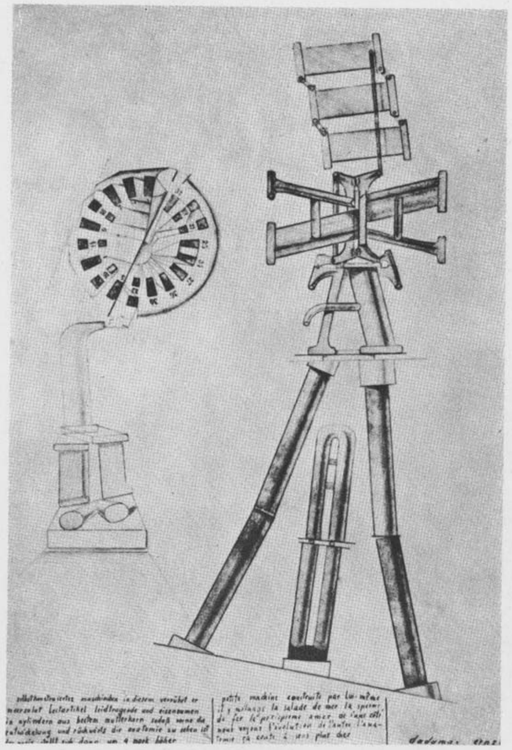
Lire cette légende, c'est comprendre que la machine de Max Ernst est d'abord (et peut-être surtout) une machine à jouer avec les mots, à créer des coïts du verbe, à mélanger des salades de syllabes. Bien des machines imaginées par les artistes et écrivains répondent à cette fonction. Raymond Roussel[22] explique comment une création imprévue naît de combinaisons phoniques. La formule: *Demoiselle* (jeune-fille) *à prétendant* est, dans un deuxième moment, entendue comme *Demoiselle* (hie) *à reître en dents*. « Je me trouvais donc en face de ce problème: l'exécution d'une mosaïque par une hie. D'où l'appareil si compliqué décrit (dans *Locus solus*) ».

Egalement liée aux jeux du langage, une machine à fabriquer des phrases est décrite par Swift. Admirable et dérisoire, complexe et fruste, une machine pauvre a été inventée par un savant de Balnibarbi; elle confie au hasard la combinatoire entre les mots: « C'était un grand carré de vingt pieds sur vingt, installé au centre de la pièce. Sa surface était faite de petits cubes de bois, de dimensions variables, mais gros en moyenne comme un dé à coudre. Ils étaient assemblés au moyen d'un fil de fer. Sur chaque face de ces cubes était collé un papier où était écrit un mot en laputien. Tous les mots de la langue s'y trouvaient, à leurs différents temps, modes ou cas, mais sans aucun ordre. Le professeur me pria de faire attention, car il allait mettre la machine en marche. Chaque élève saisit au commandement une des quarante manivelles de fer disposées sur les côtés du chassis, et lui donna un brusque tour, de sorte que la disposition des mots se trouva complètement changée; puis, trente six d'entre eux eurent mission de lire à voix basse les différentes lignes telles qu'elles apparaissaient sur le tableau, et quand ils trouvaient trois ou quatre mots, qui mis bout à bout constituaient un élément de phrase, ils les dictaient aux quatre autres jeunes gens qui servaient de secrétaires. Ce travail fut répété trois ou quatre fois, l'appareil étant conçu pour qu'à chaque tour de manivelle, les mots formassent d'autres combinaisons, à mesure que les cubes de bois tournaient sur eux-mêmes »[23]. Une telle machine ne répond nullement à un souci d'économie directe. A un producteur solitaire se substituent quarante et un serviteurs d'une machine à construire des phrases à trouver des idées. Il y a pourtant effort économique dans cette machine: on y économise l'imagination; on y économise la responsabilité. Le texte y résulte d'une loterie dont le gros lot serait le livre. On trouvera chez René Daumal[24] une machine voisine, mais miniaturisée, produite par un Pwatt actif: « Portant la main à son crâne, avec une touchante simplicité, il en souleva le couvercle et je vis, proprement vissée à la glande pinéale, la machine poétique. C'était une sphère de métal suspendue à la Cardan, creuse et remplie, à ce que je compris, de milliers de minuscules lames d'aluminium sur chacune desquelles était gravé un mot différent. La sphère tournait sur ses deux axes, puis s'immobilisait en laissant tomber un mot par une ouverture inférieure. On la fait tourner ainsi — par la puissance de ce qu'ils appellent la pensée — jusqu'à ce que l'on ait tous les éléments nécessaires à la constitution d'une phrase... ».

A vous de deviner si le texte qui s'achève ici est le résultat d'une telle loterie du sens. Peut-être la machine productrice est-elle plus compliquée; ou bien détraquée. Ou bien peut-être, faut-il penser que...

12. Wortspielmaschinen

Eine 1919 enstandene, von *dadamax ernst* signierte Zeichnung zeigt eine seltsame Maschine. In der Zeichnung findet sich eine zweisprachige (deutsch/französische) Bildegende:
« selbstkonstruiertes maschinchen in diesem verrührt er meersalat leit-artikel leidtragende und eisensamen in zylindern aus bestem mutterkorn sodass vorne die entwickelung und rückwärts die anatomie zu sehen ist, der preis stellt sich dann um vier mark höher ».



Max Ernst, *petite machine construite par lui-même... / selbstkonstruiertes maschinchen*, 1919.

Beim Lesen dieser Legende erkennt man, dass die von Max Ernst konstruierte Maschine zunächst (oder vielleicht sogar in erster Linie) eine Wortspielmaschine ist, eine Wortkoitusmaschine, eine Silbensalatmaschine. Viele von Künstlern und Dichtern erfundene Maschinen entsprechen dieser Funktion. Raymond Roussel erklärt wie durch die Bildung von Lautfolgen die Kreation sich überraschend einstellt. « *Demoiselle (Fräulein) à prétendants* » (« Mädchen mit Freiern ») wird zu « *Demoiselle (hie) à reître en dents* » (« Handramme zur Herstellung eines Zahnmosaiks, das einen Haudegen darstellt »). « Ich war also vor die Aufgabe gestellt, ein Mosaik mit einer Handramme auszuführen. Das ist die Erklärung für die in *Locus Solus* beschriebene komplizierte Maschine »[22].

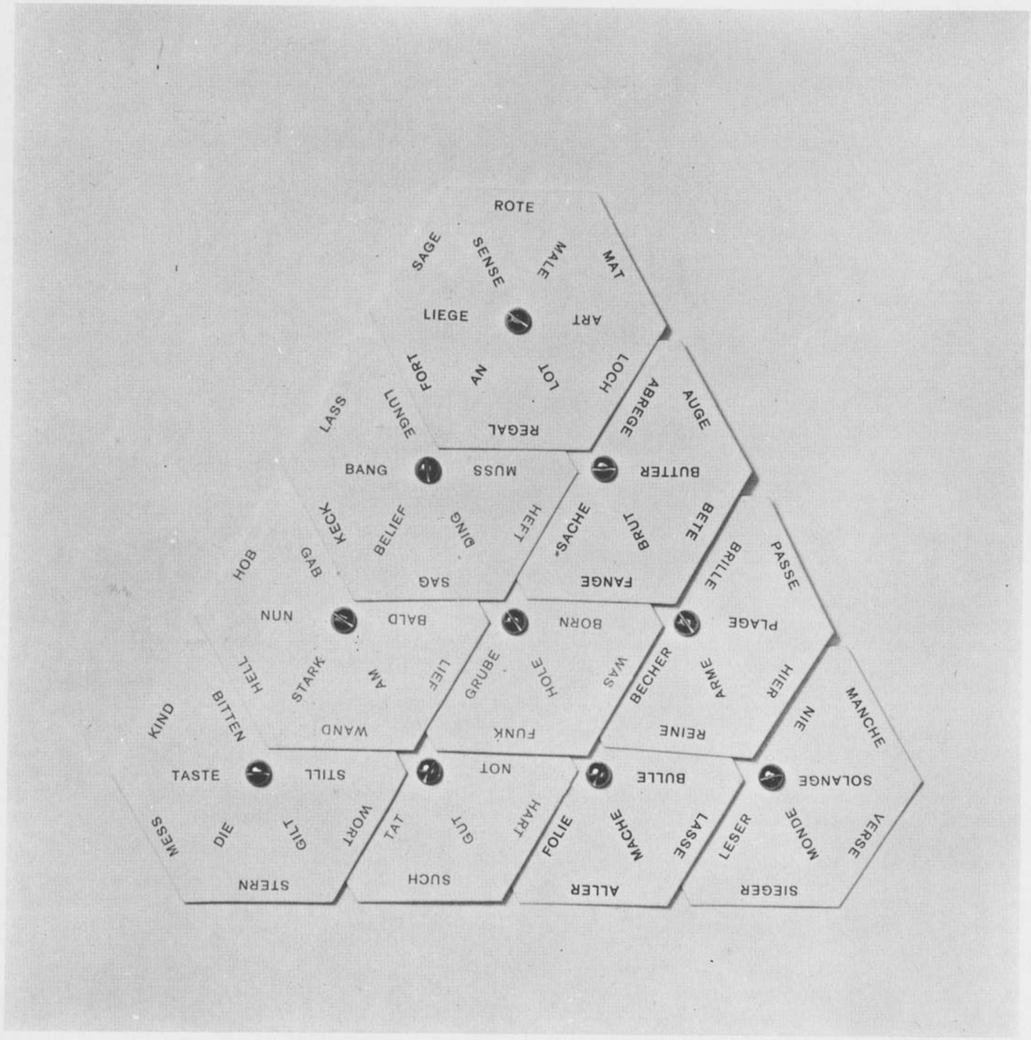
Swift beschreibt eine Satzbildungsmaschine, die ebenfalls auf dem Spiel mit der Sprache beruht. Ein Wissenschaftler von Balnibarbi erfindet eine sowohl bemerkenswerte, wie lächerliche, komplexe und schäbig-schlichte, eine dürftige Maschine. Sie überlässt die Wortkombinatorik dem Zufall: « Sie war zwanzig Fuss im Quadrat und stand in der Mitte des Zimmers. Die Oberfläche setzte sich aus verschiedenen Holzstücken von etwa der Grösse eines Würfels zusammen, aber einige waren grösser als andere. Sie waren alle durch dünne Drähte miteinander verbunden. Diese Holzstücke waren an jeder Seite mit Papier beklebt, und auf diese Papiere waren alle Wörter ihrer Sprache in ihren verschiedenen Modi, Tempora und

Deklinationen geschrieben, aber ohne jede Ordnung. Der Professor bat mich dann achtzugeben, denn er wolle seinen Apparat in Betrieb setzen. Die Schüler ergriffen auf seinen Befehl alle je eine eiserne Kurbel, von denen vierzig rundherum an den Kanten des Rahmens befestigt waren, und dadurch, dass sie sie plötzlich drehten, wurde die ganze Anordnung der Wörter völlig verändert. Dann befahl er sechsunddreissig von den Burschen, leise die verschiedenen Zeilen zu lesen, wie sie auf dem Rahmen erschienen. Und wo sie drei oder vier Wörter beisammen fanden, die einen Teil eines Satzes bilden konnten, diktierten sie diese den vier übrigen Knaben, die Schreiber waren. Diese Arbeit wurde drei- oder viermal wiederholt, und der Apparat war so eingerichtet, dass sich die Wörter bei jeder Drehung an neue Stellen schoben, wenn sich die viereckigen Holzstücke herumdrehten »[23].

Eine solche Maschine entspricht keineswegs der Sorge um unmittelbare Wirtschaftlichkeit. An die Stelle eines einzigen Produzenten treten 41 Bedienstete für eine Maschine, die Sätze bildet und Ideen liefert. Dennoch erbringt diese Maschine eine wirtschaftliche Leistung: durch sie wird Einbildungskraft gespart, und Verantwortung. Der Text ist das Resultat eines Glücksspiels. Haupttreffer wäre das Buch.

Bei René Daumal findet man eine ähnliche, miniaturisierte und von einem aktiven Pwatt hergestellte Maschine: « Er trug seine Hand mit rührender Schlichtheit an seinen Schädel, hob den Deckel ab. Ich sah die Poesie-Maschine, fein säuberlich an die Zirbeldrüse angeschraubt. Sie bestand aus einer an der Kardan befestigten Hohlkugel aus Metall, die — soweit ich richtig begriffen habe — mit Tausenden von winzigen Aluminiumplättchen gefüllt war. Auf jedem Plättchen war ein anderes Wort eingraviert. Die Kugel drehte sich um ihre beiden Achsen. Kam sie zum Stillstand, warf sie durch eine unten angebrachte Öffnung ein Wort ab. Die Kugel wird durch eine Kraft, die sie das Denken nennen, angetrieben und solange in Gang gehalten, bis man über alle zur Bildung eines Satzes erforderlichen Teile verfügt... »[24].

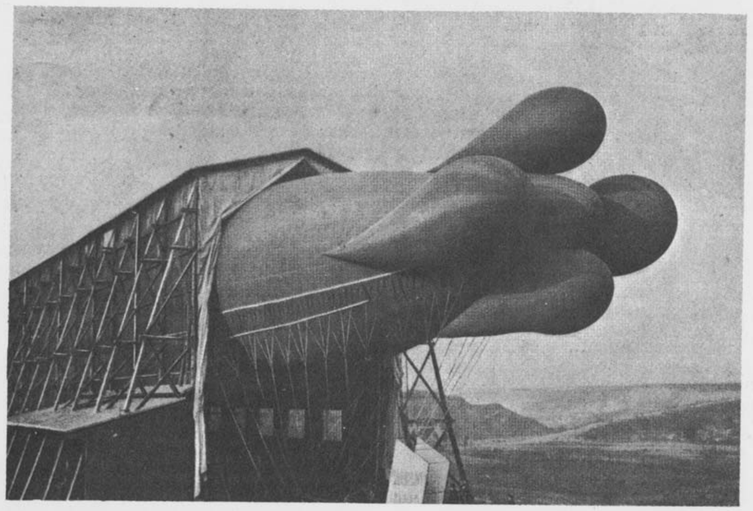
Urteilen Sie selbst, ob der vorliegende Text das Ergebnis einer derartigen Lotterie mit Bedeutung und Sinn ist. Kann sein, dass die produzierende Maschine komplizierter ist, oder defekt. Oder vielleicht muss man annehmen, dass...



André Thomkins, *DOGMAT MOT*: *Machine polyglotte à 120 mots / Polyglotte Wortmaschine mit 120 Wörtern*, 1965.

1. *Les dernières inventions de M. de Pawlowski*, présentées par F. Caradec, Paris, Balland, 1973, p. 7. Jean Clair (dans son essai sur Marcel Duchamp) a insisté sur l'étrange personnalité de Gaston de Pawlowski, sur son humour dévastateur. Il a montré son importance pour comprendre le travail de Duchamp et en particulier, le *Grand Verre*.
2. V. Hugo, *En Voyage*, t. II, Ollendorf-Albin Michel, édit. p. 93.
3. Th. Gautier, cité par J. Moreau de Tours, *Du Haschisch et de l'aliénation mentale*, Paris, Fortin, Masson et Cie, 1845, p. 25.
4. Tout bêtement, cette énumération est prise dans le petit *Robert*.
5. Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, in *Oeuvres*, Gallimard, La Pléiade, 1962, p. 52 sqq.
6. Par ex. P.L. Duchartre, *Dictionnaire de la chasse*, Paris, Ed. du Chêne, 1973.
7. La Fontaine, *Fables*, VI, 15.
8. F. Flagg, *The heads of Apex*, in *Astounding Stories*, oct. 1931, cité par J. Sadoul, *Hier, l'an* 2000, Denoël, 1973, p. 145.
9. R. Roussel, *Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 136 sqq. Cf. aussi Jean Ferry, *l'Afrique des Impressions*, Collège de Pataphysique, XVC, pp. 87-100.
10. A. Bourignon, citée par A. Béguin, L'androgyne, *Minotaure*, mai 1938, n. 11, p. 12.
11. J. Vautrin, *Billy-Ze-Kick*, Gallimard, 1974, p. 9.
12. J.P. Sartre, *Situations IV*, Gallimard, 1964, pp. 357-8.
13. Baglivi, *Praxis Medica*, cité par G. Canguilhem, *La connaissance de la vie*, Paris, Hachette, 1952, p. 128.
14. *Catalogue de la Collection de l'Art Brut*, Paris, 1971, p. 83.
15. Idem, p. 220.
16. Idem, p. 309.
17. Idem, p. 329.
18. Cf. *L'Art Brut*, fascicule 4, 1965, pp. 118-125.
19. *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, in *Oeuvres complètes*, t. I, La Pléiade, 1972, p. 714.
20. Image et texte sont reproduits dans L. de Vries, *Les folles inventions du XIXème siècle*, Paris, Planète, 1972, p. 119.
21. S. Freud, *l'Interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1967, p. 359.
22. R. Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, J.J. Pauvert, 1963, en particulier, p. 23.
23.Swift, *Voyages de Gulliver*, in *Oeuvres*, Gallimard, La Pléiade, 1965, p. 193.
24. R. Daumal, *La grande beuverie*, Gallimard, 1969, pp. 101-102.

1. *Les dernières inventions de M. de Pawlowski*, vorgestellt durch F. Caradec, Paris, Balland, 1973, S. 7. Jean Clair hat in seinem Essay über Marcel Duchamp auf die seltsame Persönlichkeit von Gaston de Pawlowski hingewiesen, auf seinen zerstörerischen Humor. Er hat seine Bedeutung für das Verständnis der Arbeiten von Duchamp aufgezeigt, insbesondere für das *Grosse Glas*.
2. V. Hugo, *En Voyage*, II, Ollendorf-Albin Michel, édit., S. 93.
3. Th. Gautier, zitiert nach J. Moreau de Tours, *Du Haschisch et de l'aliénation mentale*, Paris, Fortin, Masson et Cie, 1845, S. 25.
4. Aufzählung in der französischen Fassung dem *Petit Robert* entnommen.
5. Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, in: *Oeuvres*, Gallimard, La Pléiade, 1962, S. 52 ff.
6. P.L. Duchartre, *Dictionnaire de la chasse*, Paris, Ed. du Chêne, 1973.
7. La Fontaine, *Fables*, VI, 15.
8. F. Flagg, *The Heads of Apex*, in: *Astounding Stories*, oct. 1931, zitiert nach J. Sadoul, *Hier l'an 2000*, Denoël, 1973, S. 145.
9. R. Roussel, *Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, S. 136 ff., s.a., Jean Ferry, *L'Afrique des Impressions*, Collège de 'Pataphysique, XCV, S. 87-100.
10. A. Bourignon, zitiert nach A. Béguin, *L'androgyne*, in: Minotaure, mai 1938, 11, S. 12.
11. J. Vautrin, *Billy-Ze-Kick*, Gallimard, 1974, S. 9.
12. J.P. Sartre, *Situations IV*, Gallimard, 1964, S. 357-358.
13. Baglivi, *Praxis Medica*, zitiert durch G. Canguilhem, *La connaissance de la vie*, Paris, Hachette, 1952, S. 128.
14. *Catalogue de la Collection de l'Art Brut*, Paris, 1971, S. 83.
15. idem, S. 220.
16. idem, S. 309.
17. idem, S. 329.
18. *L'Art Brut*, fascicule 4, 1965, S. 118-125.
19. A. Jarry, *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, in: Oeuvres complètes, I, La Pléiade, 1972, S. 714; deutsch: *Heldentaten und Lehren des Dr. Faustroll*, Berlin, Gerhardt Verlag, 1968, S. 80.
20. L. de Vries, *Les folles inventions du XIX siècle*, Paris, Planète, 1972, S. 119.
21. S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1967, S. 359.
22. R. Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Pauvert, 1963, S. 23.
23. J. Swift, *Voyages de Gulliver*, in: *Oeuvres*, Gallimard, La Pléiade, 1965, S. 193; *Gullivers Reisen*, Insel, Frankfurt, 1974, S. 260/1.
24. R. Daumal, *La grande beuverie*, Gallimard, 1969, S. 101/2.



Le Bayard-Clément dans son hangar / Das Luftschiff Bayard-Clément in seinem Hangar, Photographie, 1908.

PETER GORSEN

LA MACHINE HUMILIANTE DE L'ESCALADE D'UN NOUVEAU MYTHE

Michel Carrouges a découvert en littérature et en art la formation d'un nouveau mythe contemporain, celui de la « machine célibataire », dont il situe les origines chez Edgar Poë (*Le Puits et le pendule*, 1843; *Le Scarabée d'or*, 1843) et chez Villiers de l'Isle-Adam (*L'Eve future*, 1886). A ce propos, personne ne devrait plus s'étonner aujourd'hui que la machine et ses manifestations techniques soient devenues et restées jusqu'à présent les supports de la projection inflationniste de sentiments et de désirs humains. Dans l'iconographie contemporaine et dans l'idolâtrie de l'homme mécanisé et socialement productif, la machine s'est purement et simplement imposée en tant que principe régissant la production sociale — et ce même dans le domaine de la créativité. L'homme non-mécanisé apparaît de plus en plus comme superflu, désuet et inorganisé alors que sa contrepartie utopique, le robot, l'homme tiré des éprouvettes et des ordinateurs, commence à ne plus faire peur. Frankenstein a vieilli, au moins en tant que personnage d'horreur et d'épouvante. En littérature, avec *L'Eve future*, Villiers de l'Isle-Adam anticipait déjà sur cette évolution. La re-création artificielle de l'Andréide par le magicien-chimiste Edison provoque de la part de Lord Ewald, qui visite le laboratoire, cette question désespérée: « Depuis quand Dieu permet-il aux machines de prendre la parole? Et quel risible orgueil semblent concevoir d'électriques fantômes qui, vêtus de la forme d'une femme, prétendent se mêler à notre existence? »[1].
Les machines ont pris la parole et inversé la relation du vivant au fantôme, de la création naturelle à l'éprouvette. Dans l'imitation de l'Andréide chez Villiers, le double est plus réussi que l'original. « Oh! c'est mieux! dit simplement Edison. La chair se fane et vieillit: ceci est un composé de substances exquises, élaborées par la chimie de manière à confondre la suffisance de la « Nature »... Cette *copie*, disons nous, de la Nature, enterrera l'original sans cesser de paraître vivante et jeune... C'est de la *chair artificielle* et je puis vous expliquer comment on la produit »[2].

Bergson pensait encore pouvoir sauver l'homme, sur le plan métaphysique, en dépit de la prodigieuse avance de la machine en matière de solidité, de puissance, de vitesse et de précision. Dans *Le Rire* (1900), on voit apparaître « des attitudes, des gestes et des mouvements du corps humain... qui sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique »[3]. Le rire assume la fonction sociale de défense contre toute forme d'emprisonnement dans la matière et de paralysie de la vie. Dans cette conception du monde, l'homme mécanisé, à plus forte raison le robot, n'est pas le moins du monde pris au sérieux: « Le comique est ce côté de la personne par lequel elle ressemble à une chose, cet aspect des événements humains qui imite, par sa raideur d'un genre tout particulier, le mécanisme pur et simple, l'automatisme, enfin le mouvement sans la vie. Il exprime donc une imperfection individuelle ou collective qui appelle la correction immédiate. Le rire est cette correction même »[4]. L'humanisme s'est élevé en vain contre cette conception de la machine comme substitut de l'homme, même sur le plan littéraire et artistique. On ne se rit plus ni de l'homme mécanisé, ni de la vie défigurée par la participation aux mécanismes de production. Tout au contraire, l'homme a honte de ce qu'il reste à sa vie d'inadaptation, de cette imprécision irréductible, inhérente à sa nature,

PETER GORSEN

DIE BESCHÄMENDE MASCHINE ZUR ESKALATION EINES NEUEN MYTHOS

Michel Carrouges hat für Literatur und Kunst das Entstehen eines neuen zeitgenössischen Mythos entdeckt, dessen Anfänge er bei Edgar Poe (*The Pit and the Pendulum*, 1843; *The Gold-Bug*, 1843) und Villiers de l'Isle-Adam (*L'Eve future*, 1886) findet: la machine célibataire — die « zölibatäre » oder Junggesellenmaschine. Dabei sollte es niemand mehr verwundern, dass die Maschine und ihre technischen Manifestationen zu inflationären Projektionsobjekten, ja Projektionsfunktionen menschlicher Gefühle und Wünsche wurden und es bis heute geblieben sind. In der zeitgenössischen Ikonografie und Idolatrie des mechanisierten, gesellschaftlich produktiver gemachten Menschen hat sich lediglich — nun auch phantasiemässig — die Maschine als regelndes Prinzip der gesellschaftlichen Produktion durchgesetzt. Der unmechanisierte Mensch erscheint immer mehr als der beiläufige, antiquarische, unorganisierte, während sein utopisches Gegenbild, der Roboter, der Mensch aus der Retorte und aus dem Computer seine Schrecken zu verlieren beginnt. Zumindest als Schock und Horror beginnt Frankenstein zu altern. *L'Eve future* von Villiers antizipierte diesen Wechsel literarisch: Die künstliche Mensch-Nachahmung der Andreïde durch den Zauber-Chemiker Edison führt Lord Ewald, den Besucher des Laboratoriums zu der verzweifelten Frage, « seit wann erlaubt es Gott, dass die Maschinen das Wort ergreifen? Welch ein lächerlicher Hochmut erfüllt dieses elektrische Phantom, das sich in die Form eines Weibes gekleidet hat und danach trachtet, sich mit meinem Leben zu verbinden? »[1] Die Maschinen haben das Wort ergriffen und das Verhältnis von Lebenden und Phantomen, von Schöpfung und Retorte umgekehrt. In der Mensch-Nachahmung der Andreïde bei Villiers gerät die Dublette perfekter als das Original. « Oh! *Dies* Fleisch ist weit besser! sagte Edison gelassen. Menschliches Fleisch welkt und altert, dies aber ist eine Zusammensetzung von kostbaren Substanzen, auf chemischem Wege bereitet, wohl geeignet den Dünkel der 'Natur' zu beschämen!... Die *Kopie* ist besser wie das Original! Es ist *künstliches Fleisch*, ich kann ihnen seine Beschaffenheit genau auseinandersetzen! »[2]

Noch Henri Bergson glaubte, den Menschen gegenüber dem Soliditäts-, Kraft-, Geschwindigkeits- und Präzisionsvorsprung der Maschine metaphysisch retten zu können. In seiner Theorie des Lachens (*Le Rire*, 1900) erscheinen « Stellungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers... in dem Masse komisch, als unser Körper dabei an einen blossen Mechanismus erinnert ». Das Lachen übernimmt die soziale Funktion der Kontrolle gegenüber jeder Form von Verdinglichung und Erstarrung des Lebens. Der mechanisierte Mensch, gar der Roboter ist in diesem Weltbild noch eine ganz und gar unernste Erscheinung. « Das Komische ist die Seite im Menschen, mit der er einer Sache ähnelt, die Ansicht menschlicher Vorgänge, die durch ihre eigenartige Starrheit schlechtweg eine Imitation des Mechanismus, des Automatismus, kurz der unlebendigen Bewegung darstellt. Es drückt also eine individuelle oder kollektive Unvollkommenheit aus, die unmittelbare Korrektur verlangt. Das Lachen ist eben diese Korrektur »[4].
Der Humanismus hat sich gegen die — auch literarische und künstlerische — Stilisierung der Maschine zum Ersatzmenschen vergeblich gewehrt. Der mechanisierte Mensch, das vom arbeitsteiligen Produktionsprozess verunstaltete Leben, wird nicht

dans son rapport avec les nouveaux moyens de production, avec la perfection des appareillages et dispositifs techniques. Günther Anders rend compte de ce phénomène en parlant de la « *honte prométhéenne* qu'éprouve l'homme devant la qualité des objets qu'il a lui-même fabriqués »[5].
L'aliénation du travailleur par les moyens de production a encore atteint un palier supérieur avec l'apparition de cette honte. Après sa révolte initiale contre les moyens de travail en eux-mêmes, la forme matérielle de l'existence du capital, il ne se sent brusquement plus que saisi d'admiration en même temps que d'humilité vis-à-vis de la forme hautement élaborée qu'ont désormais prise les moyens de production. Il se sent devant eux dépourvu de toute qualification, il se sent nu « parce qu'il est trop précisément défini en tant que produit de la nature, qu'être engendré, en tant que corps, pour pouvoir suivre les variations continuelles de ce monde d'appareils qui se moque éperduement de sa définition! »[6] Aussi bien du point de vue subjectif que du point de vue moral, en général, il déserte son univers pour passer dans le camp des machines, où le capitalisme l'a depuis longtemps précipité. La maxime « Deviens qui tu es » est prise désormais comme maxime de la machine et la tâche de l'homme se limite donc à garantir par le sacrifice, la préparation et la disponibilité de son corps, que cette maxime se vérifie »[7]. Cela revient à dire, comme le fait Anders, dans une déformation presque cynique d'une célèbre formule de Marx: « interpréter le corps ne suffit pas, il faut aussi le changer »[8]. Il faut une totale adaptation des fonctions corporelles à celles des machines. Ce serait tomber dans l'erreur de l'idéalisme que de voir la machine comme une sorte de corps techniquement amélioré et blindé — instrument du corps qui se serait délibérément décidé à l'élaboration d'innombrables catégories de machines spécialisées. Dans le capitalisme industriel, il faut plutôt considérer le corps — allusion indirecte à un travail artisanal effectué à l'aide des moyens physiques — comme un élément mécanique conditionné, variable déterminée et peut-être même, facteur irrationnel et « disfonctionnel » du principe organisationnel ubiquitaire que représente la « machine ». « C'est un élément constant sur le plan morphologique, psychiquement déterminée, indocile et borné et, du point de vue des machines: conservateur, rétrograde, désuet, irrécupérable, un poids mort dans leur développement. *Bref: les rôles sont échangés, les choses sont libres et les hommes ne le sont pas!* ».
L'Amérique et l'Europe, hautement industrialisées, n'ont pas été seules à promouvoir la machine au rang de symbole des capacités humaines: la Russie soviétique, industriellement sous-développée, fit de même. Le futurisme connut un grand succès dans les premières décennies de ce siècle, non seulement dans l'Italie fasciste, mais, aussi bien avant qu'après la Révolution d'Octobre, en Russie où Maïakovski fit de l'électrification un sujet de poème, où Perelesin, poète ouvrier, put se demander « quel type de versification était susceptible de rendre au mieux l'impression que donnait une entreprise moderne »[9] et où Gastev, éminent représentant du culte du prolétariat écrivit en 1921: « Les machines et les complexes mécaniques actuels ont leurs propres lois de structure et de fonctionnement et le moment où ils se trouvent au point mort ne correspond pas forcément exactement au rythme de l'organisme humain. Le monde des machines, le monde des équipements, le monde de l'urbanisme industriel... font apparaître de nouveaux types d'hommes qu'il nous faut considérer comme des machines sans nous étonner de leur comportement »[10].
Les machines ou pièces mécaniques comme le levier, le plan incliné, la vis, le cylindre, la bielle, etc. devinrent automatiquement des métaphores courantes en un temps qui voyait la naissance d'un type d'homme nouveau, en parfaite harmonie

mehr ausgelacht. Er schämt sich allenfalls des unangepassten Lebensrestes, nämlich der Unflexibilität und kreatürlichen Ungenauigkeit im Umgang mit seinen neuen Arbeitsmitteln, dem Perfektionismus der Apparaturen und technischen Einrichtungen. Dieses Phänomen hat Günther Anders als die « *Prometheische Scham* vor der 'beschämend' hohen Qualität der selbstgemachten Dinge » beschrieben und reflektiert[5].
Die Abtrennung und Entfremdung des Arbeiters von seinen Produktionsmitteln hat mit dem Entstehen dieser Scham eine neue psychologische Phase erreicht. Nach seiner anfänglichen Revolte gegen die Arbeitsmittel selbst, die materielle Existenzweise des Kapitals, fechten ihn nun Bewunderung und Demut gegenüber der hoch entwickelten Form der Produktionsmittel an. Er kommt sich ihnen gegenüber unqualifiziert, wie nackt vor, « weil er, als Naturprodukt, als Geborener, als Leib, zu eindeutig definiert ist, als dass er die Veränderungen seiner, aller Selbstdefinierung spottenden, täglich wechselnden, Gerätewelt mitmachen könnte »[6]. Er desertiert nun subjektiv und moralisch in das Lager der Geräte, in das der Kapitalismus ihn seit längerem hineingestellt hat. « Die Maxime 'Werde der du bist' ist als Maxime der Geräte anerkannt; und die Aufgabe des Menschen beschränkt sich nun darauf, durch Angebot, Zubereitung und Bereitstellung seines Leibes das Gelingen dieser Maxime zu verbürgen »[7]. Oder wie Anders — in fast schon zynischer Pervertierung eines berühmten Marxschen Diktums — verlauten lässt, « es genügt nicht den Leib zu interpretieren, man muss ihn auch verändern »[8]. Totale Anpassung von Leibes- und Maschinenfunktion ist gefordert. Die Maschine als eine Art technisch verlängerten, gerüsteten Leib — als Hilfsmittel des Leibes anzusehen, der sich in Freiheit zur Spezialisierung zahlloser Gerätschaften entschieden hat, wäre in der Tat ein idealistisches Missverständnis. Vielmehr muss der Leib, als solcher ein indirekter Hinweis auf den leibhaft operierenden Handarbeiter, im Industriekapitalismus als ein bedingt tauglicher Maschinenteil, als abhängige Variable und möglicherweise irrationaler, dysfunktionaler Störfaktor des ubiquitären Organisationsprinzips « Maschine » angesehen werden. « Er ist morphologisch konstant; moralisch gesprochen: unfrei, widerspenstig und stur; aus der Perspektive der Geräte gesehen: konservativ, unprogressiv, antiquiert, unrevidierbar, ein Totgewicht im Aufstieg der Geräte. Kurz: *die Subjekte von Freiheit und Unfreiheit sind ausgetauscht. Frei sind die Dinge: unfrei ist der Mensch.* »[9]
Das hochindustrialisierte Amerika und Europa, aber auch das industriell unterentwickelte Sowjetrussland erhoben die Maschine zum Sinnbild menschlicher Fähigkeiten. Der Futurismus ist in den ersten zwei Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts ein verbreitetes Phänomen, nicht nur im faschistischen Italien, sondern auch z.B. im Russland vor und nach der Oktoberrevolution, wo Majakovski die Elektrifizierung zum Gegenstand der Poesie macht und Perelešin, ein Arbeiterdichter, die Frage stellen kann: « Welche Art von Rhythmus gibt in der Dichtung am ehesten den Eindruck eines modernen Betriebes wieder? »[10] Und Gastev, ein Vertreter der russischen Proletkultbewegung meint (1921), die « heutigen Maschinen und Maschinenkomplexe haben ihre eigenen Gesetze des Aufbaus und der Bewegungen, und die Zeit ihres Stillstandes befindet sich nicht immer im richtigen Verhältnis mit dem Rhythmus des menschlichen Organismus. Die Welt der Maschinen, die Welt der Ausrüstungen, die Welt des werktätigen Urbanismus... lassen besondere Menschentypen heranwachsen, die wir ebenso begreifen müssen wie die Maschinen, und uns nicht über ihr Verhalten wundern »[11].

Die Maschine und die mechanischen Potenzen wie Hebel, schiefe Ebene, Schraube, Keil, Zylinder, Pleuelstangen usw. wurden zwangsläufig zu ge-

avec ses moyens de production. Nous n'évoquerons pas ici les divers systèmes politiques qu'engendra l'industrialisation; mais une chose est certaine, c'est qu'en Amérique et en Europe, le capitalisme, par sa propre civilisation industrielle, orienta constamment l'activité créatrice des hommes vers les machines qui le dominaient. Comme on ne pouvait plus la personnifier, on fit de la machine un héros ou un démon. Dans la mesure où l'on cachait qu'elle était le mode d'existence de la surproduction règnante, elle prit de plus en plus un aspect d'indépendance, de mystère, d'objet de mysticisme et de fétichisme. Des marionnettes humaines que campent Buster Keaton et Chaplin exécutant des mouvements nerveux et mécaniques (le dadaïsme n'est pas loin), tombant dans les pièges que leur tendent les mécaniques ou, au contraire, s'en tirant avec virtuosité, aux surhommes mécanisés et mortellement sérieux de la science-fiction, qui restent aux yeux des lecteurs des créatures d'une intelligence fabuleuse mais d'incompréhensibles monstres appartenant au monde des machines, la divinisation de la machine a connu une escalade qui ne pouvait manquer de déteindre sur le comportement de l'homme intégré au monde industriel et techniquement adapté. Il a pris des caractères régressifs, archaïques, et paranoïaques.

C'est l'aspect sexuel de cette mécanisation qui a le plus inspiré les créateurs littéraires et artistiques. Motricité, répétition, fréquence et commutation sont à interpréter comme autant de fantasmes se rapportant à l'acte sexuel. C'est surtout la machine en fonctionnement (s'ébrouant, pilonnant et grondant), l'enclenchement ou l'interruption de ce fonctionnement et son rythme régulier qui sont utilisés très tôt pour symboliser la puissance sexuelle. Le symbolisme érotique élargit d'ailleurs son éventail de possibilités avec les découvertes techniques spectaculaires. Il devint courant de représenter symboliquement l'accouplement par le « spectacle » du mouvement des bielles dans les cylindres. C'est ainsi que l'on peut lire dans l'oeuvre de Joris Karl Huysmans, « *Là-bas* »: « Vois les machines, le jeu des pistons dans les cylindres; ce sont dans des Juliette en fonte des Roméo d'acier; les expressions humaines ne diffèrent pas du tout du va-et-vient de nos machines. C'est une loi qu'il faut aduler si l'on n'est ni impuissant ni saint »[11].

Mais le symbolisme sexuel de la machine est loin de se rapporter exclusivement à l'accouplement. Il n'y avait pas pénurie de symboles en ce domaine dans l'art et la littérature de cette « fin de siècle » qui faisait passer la pure recherche du plaisir avant l'acte de procréation et ne pouvait donc pas utiliser les symboles de puissance propres à l'accouplement qui sont à double sens. La machine apparut donc essentiellement comme un symbole d'*auto-érotisme* — comme une machine à plaisir solitaire. Sous cette forme, elle permettait l'exploitation de tout le potentiel d'imagination érotique sans pour autant le mettre au service de la procréation. Cette symbiose de puissance sexuelle et de cérémonial narcissique s'était élaborée aussi bien contre le principe de chasteté que contre celui de fécondité, qui étaient les normes de la morale bourgeoise à double sens. La créativité stérile connaissait, en-dehors de cette représentation matérielle par la machine à plaisir, toute une série d'autres représentations notamment des personnifications comme le célibataire, le danseur de cabaret, l'homosexuel efféminé — la femme fatale, la prostituée, la sorcière moderne, la lesbienne émancipée par le mouvement de libération de la femme, la cycliste, qui finit par devenir dans les caricatures de l'époque le symbole, négatif, de l'émancipation de la femme célibataire qui travaille, mais aussi des prêtres et des religieuses, ou même le pape (cf. *Le Concile d'amour* de Panizza) dont la sexualité « célibataire » autistique est généralement

läufigen Metaphern in einer Zeit, der das Entstehen eines neuen, mit seinen Produktionsmitteln synchronisierten Menschentyps vor Augen stand. Es kann hier vernachlässigt werden, welche unterschiedlichen politischen Lösungen das Industrialisierungsproblem fand. Feststeht, dass der Kapitalismus in Amerika und Europa durch eine eigene Kulturindustrie die Phantasietätigkeit der Menschen in Richtung auf die ihm überlegenen autoritären Apparate unaufhörlich angeregt hat. Die Maschine wurde heroisiert und dämonisiert, nachdem sie nicht mehr zu vermenschlichen war. In dem Masse wie sie als Existenzweise der herrschenden gesellschaftlichen Überproduktion verschleiert wurde, nahm die Maschine ein eigenständiges, zunehmend unheimlicheres, mystisches und fetischistisches Aussehen an. Von den noch komischen Marionetten-Figuren Buster Keatons und Chaplins, die tickhafte maschinenartige Bewegungen ausführen (der Dadaismus ist nicht fern), an der Tücke der technischen Objekte teils scheitern, teils mit List und Glück sie zu meistern lernen, bis zu jenen mechanisierten todernsten Übermenschen im Science fiction, die für den Leser hochintelligente, aber undurchschaute Monsters im Funktionszusammenhang der Geräte bleiben, hat die Mythologisierung der Maschine eine Eskalation erfahren, die auf die Mimikry des technisch angepassten, industriell integrierten Menschen abgefärbt hat. Er hat regressive, archaische, ja paranoische Züge bekommen.

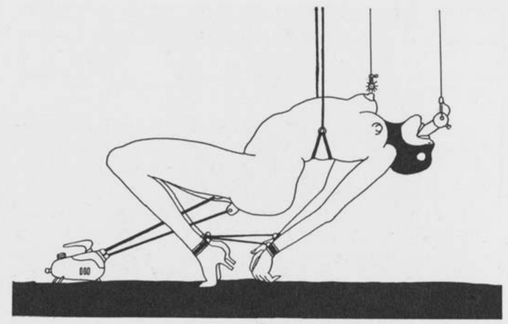
Vor allem eine Seite seiner Verdinglichung und Mechanisierung hat die Einbildungskraft der Künstler und Literaten angeregt, die sexuelle. Motorik Repetition, Frequenz, Schaltung sind durchaus als auf die Sexualtätigkeit bezügliche Wunschphantasien vorzustellen. Insbesondere die laufende (prustende, stampfende, schnaubende) Maschine, ihr ein- und ausschaltbarer Arbeitsaufwand, ihr gleichmässiger Rhythmus boten sich früh zur Symbolisierung sexueller Stärke und Ausdauer an. Auf dem Hintergrund spektakulärer technischer Erfindungen erweiterte auch der erotische Symbolismus sein Inventar. Es wurde üblich, den Begattungsakt sinnbildlich im « Schauspiel » von sich bewegenden Pleuelstangen und Zylindern darzustellen. So heisst es bei Joris Karl Huysmans in « *Là-Bas* »: « Sieh die Maschinen an, das Spiel der Kolben in den Zylindern: Es sind in gusseisernen Julias stählerne Romeos; die Arten des menschlichen Ausdrucks unterscheiden sich keineswegs vom Hin und Her unserer Maschinen. Dies ist ein Gesetz, dem man huldigen muss, wenn man nicht entweder impotent oder heilig ist »[12].

Der Sexualsymbolismus der Maschine bezieht sich freilich nicht ausschliesslich auf den Begattungsakt. Er war nicht besonders symbolbedürftig in der Literatur und Kunst des fin de siècle, das den reinen Lustgewinn über den schöpferischen Zeugungsakt stellte und die ambivalenten Potenzsymbole des Begattungsaktes nicht brauchen konnte. Die Maschine setzte sich daher vor allem als *auto*erotisches Symbol durch — als lustbesetzte Selbstbefriedigungsmaschine. Sie gibt dergestalt das gesamte erotische Phantasiepotential frei, ohne es zugleich in den Dienst der Menschenerzeugung zu stellen. Dieses symbiotische Sinnbild von sexueller Potenz und narzisstischem Zeremoniell war gleichermassen gegen Keuschheit und Fruchtbarkeit, die Normen einer verlogenen bürgerlichen Doppelmoral aufgepflanzt worden. Das sterile Schöpfertum hatte neben seinem Dingaspekt als Lustmaschine eine Reihe weiterer Verkörperungen erfahren, nämlich Personifizierungen wie den Junggesellen, den Eintänzer, den femininen Schwulen — die femme fatale, die Prostituierte, die zeitgemässe Hexe, die (lesbische) Emanzipierte der Frauenbewegung, die Radfahrerin, die in der zeitgenössischen Karikatur schliesslich zum negativen Emanzipationssymbol der alleinstehenden, berufstätigen Frau avancierte, aber auch Priester und Nonne oder sogar der Papst (z.B. Panizza, « *Das Liebeskonzil* »),

montrée comme la face pornographique et obscène de la répression sexuelle bourgeoise.

Ce symbolisme et ces métaphores de l'érotisme solitaire qui trouve son expression, sur le plan artistique, dans les dessins d'un Beardsley, d'un Greiner, d'un Guy, d'un Pascin, d'un Rops ou d'un Toulouse-Lautrec, pour n'en nommer que quelques-uns, correspondaient sur le plan de la vie sociale en général, à une opposition à l'ordre de la famille patriarcale et de l'autorité spirituelle établie. Il faut revenir aux débats aujourd'hui dépassés sur le caractères néfaste de l'onanisme et la lutte contre sa pratique pour comprendre à quel point la propagande moralisatrice faite de l'abstinence par le militantisme parental et ecclésiastique (cf. la tutelle sexuelle du confesseur) aux dix-neuvième et vingtième siècles contribua à conférer à l'érotisme solitaire l'aura d'un culte défendu du libertinage. Il suffit de relire, par exemple, le rapport de Wilhelm Stekel sur « l'activité obsessionnelle d'un onaniste » pour comprendre comment le plaisir solitaire put devenir le symbole d'une attitude anti-autoritaire et émancipatrice, d'une attitude subversive dans le cadre de la famille, et ce qui fait qu'un homme comme Stekel en vient, contrairement à toute attente, à prendre non pas le parti des parents, mais celui de la puberté et de l'adolescence. « Onanisme et athéïsme sont étroitement liés »[12]. En effet, l'onaniste est *son propre dieu* puisqu'il ne reconnait pas d'autre maître que son plaisir. Mais les parents veulent rester les dieux de leurs enfants... L'onanisme dispense l'homme du devoir social de reconnaissance. L'onaniste ne doit son plaisir qu'à lui-même et à lui seul. Or, tout plaisir doit nous venir de puissances supérieures. C'est ainsi que l'onanisme devient le signe d'un défi aux parents... La plus profonde fixation de l'instinct d'onanisme se produit lorsque l'enfant perçoit que, par cet acte, il s'oppose à ses parents et qu'il ne le poursuit alors que par bravade névrotique »[13].

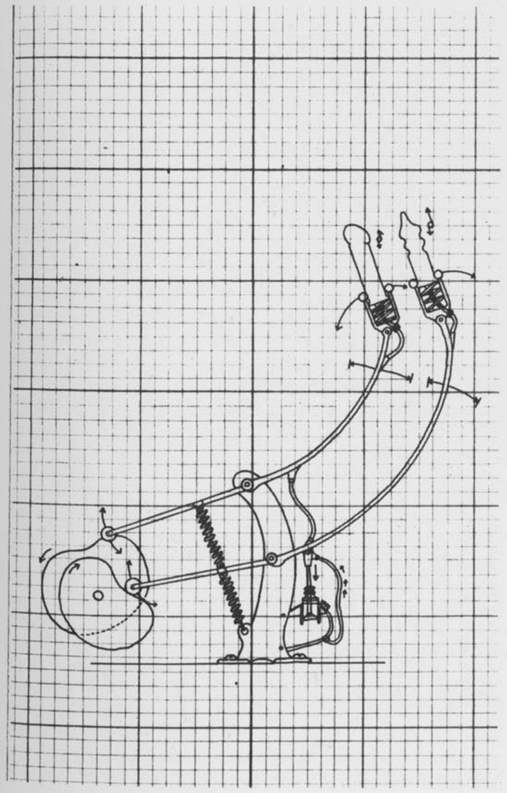
Aujourd'hui, les débats sur les périls de l'onanisme sont pratiquement oubliés et les thèses en ce sens ont été fort heureusement réfutées par de

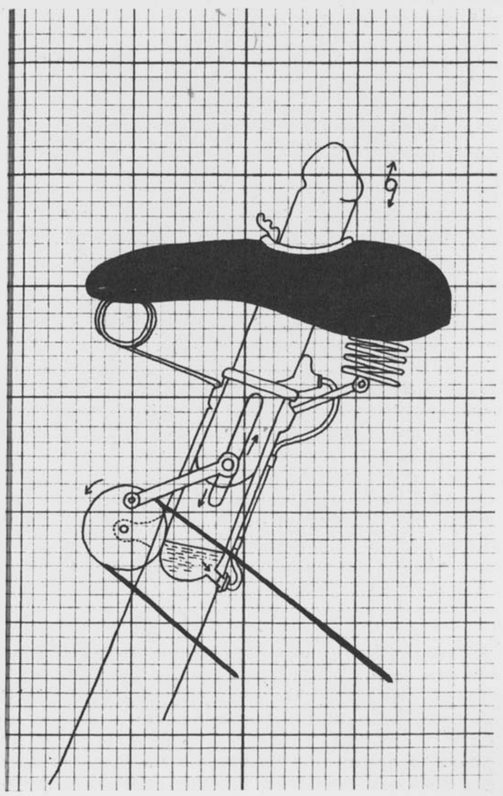


Tomi Ungerer, *Fornicon*, in: dete 17, Diogenes Verlag Zürich 1971.

deren « zölibatäre » autistische Sexualität meist als pornografische, obszöne Kehrseite der bürgerlichen Sexualunterdrückung ausgelegt wird, waren sinnbildlich in Gebrauch.

Diesem autoerotischen Symbolismus und Metaphorismus, der in den Zeichnungen eines Beardsley, Greiner, Guy, Pascin, Rops, Toulouse-Lautrec, um nur einige zu nennen, auf künstlerischem Niveau fortgesetzt wurde, entsprach im grösseren gesellschaftlichen Lebenszusammenhang eine Opposition zur etablierten patriarchalisch-familialen und geistlichen Autorität. Man muss schon auf die heute veralteten Diskussionen über die Schädlichkeit der Onanie und ihre Bekämpfung zurückgreifen, um ermessen zu können, wie die propagandistische moralische Abstinenzbewegung von seiten einer militanten Elternschaft und der Kirche (die Sexualbevormundung im Beichtstuhl) im 19. und noch 20. Jahrhundert dem Autoerotismus zur Aura eines verbotenen Kultes der Libertinage verhelfen konnte. Wer etwa Wilhelm Stekels Krankenbericht über die zeitgemässen « Zwangshandlungen eines Onanisten » nachliest, wird begreifen, warum die Selbstbefriedigung zum Symbol einer antiautoritären, emanzipativen, ja innerhalb der





Types d'activité	HOMMES			FEMMES		
	Célibataires	Mariés	Evaluation de la tendance selon l'âge chez les hommes célibataires	Célibataires	Mariées	Evaluation de la tendance selon l'âge chez les femmes célibataires
1) Masturbation solitaire	44 % à 38 %	30 % à 36 % mais plus rare		40 % à 60 %	*id.* mais plus rare	
2) Pollutions nocturnes avec rêves le plus souvent	80 % à 60 %	*id.* mais plus rare		42 %	*id.* mais plus rare	
3) Caresses manuelles hétérosexuelles suivies d'orgasme (1)	60 % à 25 %	*id.*		39 %	48 % à 73 %	
4) Caresses bucco-génitales hétérosexuelles avec ou sans orgasme	55 % à 37 %	61 % à 39 %		50 % à 28 %	50 % à 31 %	
5) Rapports hétérosexuels complets (2)	98 % à 80 %	100 %		45 % à 60 %	100 %	Voir note n° 4
6) Activité homosexuelle	4 % à 6 %	2 % à 4 %		2 % à 3 %	*id.*	
7) Continence totale ou virginité (3)	2,3 %	0 %		10 % à 3 %	0 %	

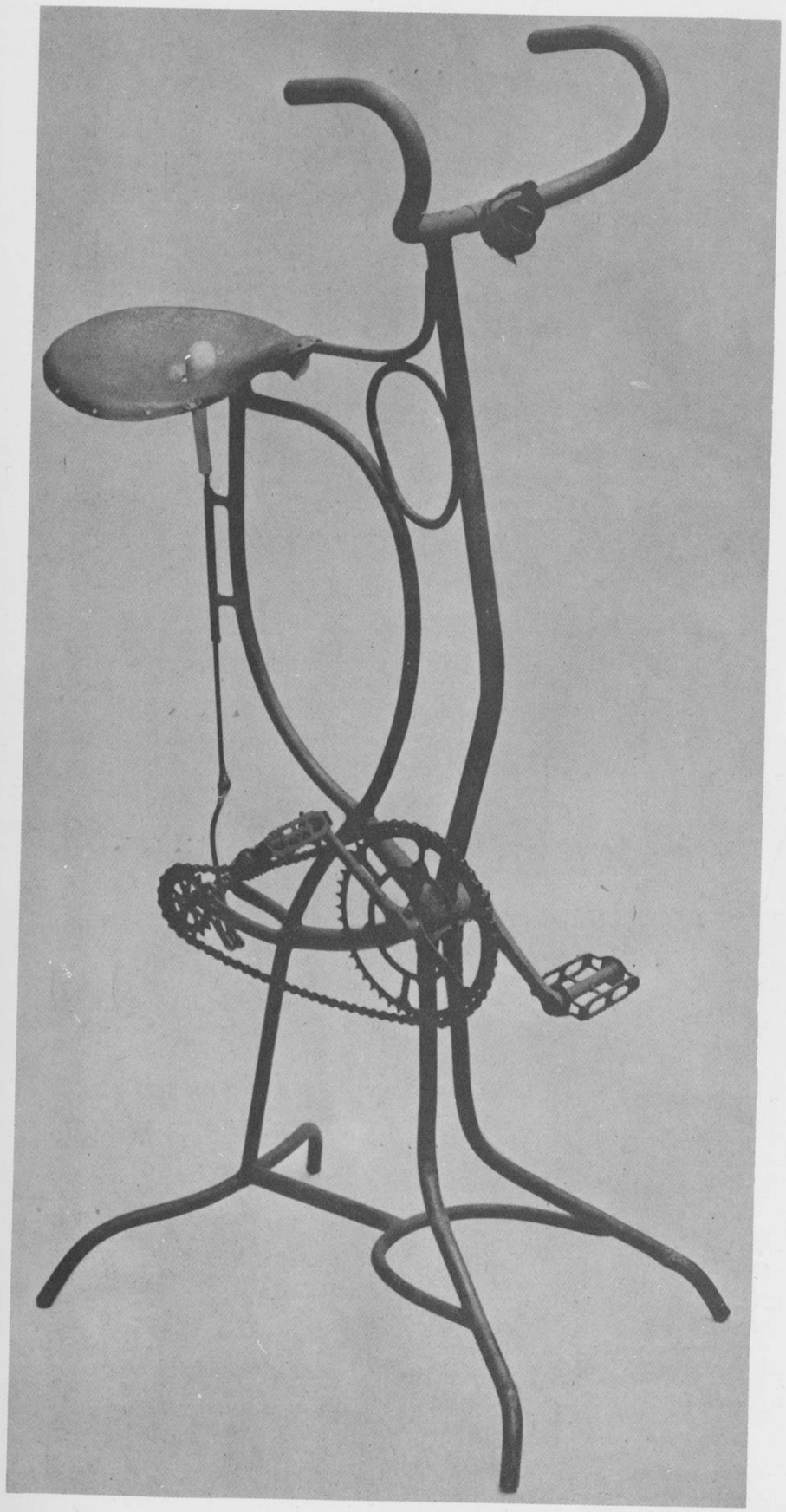
Conclusion sur les activités sexuelles du célibataire / *Schlussfolgerung über die Sexualtätigkeit des Junggesellen*, in: Marcel Eck, *La Sexualité du Célibataire*, Ed. Universitaires, Paris, 1974.

meilleurs arguments scientifiques. Néanmoins, il reste « la révolte contre le côté fonctionnel de l'amour »[14]. Les normes téléologiques de la procréation, l'interdit mis sur l'avortement (« Tu ne tueras point »), le mariage institutionnalisé et la structure familiale se glissent encore entre le sujet et l'objet du plaisir sexuel. Les symboles de l'auto-érotisme comme la « machine célibataire » et la « cycliste » sont demeurés comme représentants de cette révolte et du droit absolu de l'homme à la libre recherche du plaisir. Ce qui, historiquement donna lieu à leur naissance est dépassé. Contre la répression sexuelle qui se perpétue, l'imagination peut, soit les réemployer — il faudrait examiner sous cet angle les deux plus grands exemples artistiques du genre, à savoir « *La Mariée...* » de Marcel Duchamp et *La Veuve du Coureur* de Robert Müller —, soit en créer de nouveaux en rapport avec le surhomme mécanique. C'est dans cette dernière voie que s'oriente la manipulation de l'image humaine par la science-fiction ou, dans la tradition de la caricature érotique, la satire de Tomi Ungerer, par exemple. Dans son album *Fornicon*, il montre le mécanisme du plaisir sexuel devenu obsession et dessine le robot sous forme d'un érotomane; « Il demeure, écrit Walther Killy, des torses d'amants jadis entiers, et les amantes peuvent être fabriquées comme en matière synthétique, dessinées sur des calques bleus et encastrées dans un appareillage de bouteilles d'oxygène, de casques à sécher, de tubes cathodiques, de modules, de perceuses, de métronomes, de fusées, de fauteuils de dentiste, de tringles, de pistons, de roues, de pièces de transmissions. Tout cela est en mouvement perpétuel, cela suce, appréhende, frotte, pompe, de telle sorte que l'on comprend l'antique représentation de l'enfer comme lieu de l'éternel retour du même. Les Anciens avaient donné dans le mythe de Chiron, mi-homme, mi-cheval, une interprétation de l'existence humaine. Nous la retrouvons ici; mais le monstre est devenu un animal artificiel avec un pénis en guise de tête... La déshumanisation des hommes-grenouilles correspond au caractère instrumental de ces figures dans lesquelles les caractères sexuels secondaires sont devenus symboles premiers et érigés en absolu d'une identité perdue. L'époque qui idolâtre l'orgasme est démasquée en même temps que l'absurdité qui voudrait conférer une durée aux expériences les plus intenses et les plus éphémères. Or, c'est précisément cette compréhension de l'éphémère qui était l'un des fondements de l'humanité »[15].

Si l'on faisait une nouvelle histoire de l'obsession sexuelle dans l'art et dans la civilisation, on constaterait que les fantasmes de puissance s'expriment de préférence par l'iconographie de la machine et de la mécanique. Comme le montre le « Cas de plaisir solitaire à mécanisme complexe » publié par Weimann/Prokop[16], la construction de dispositifs

Familie subversiven Einstellung werden konnte und einen Analytiker wie Stekel unerwartet nicht die Partei der Eltern, sondern die der Pubertät und Adoleszenz ergreifen liess. « Onanismus und Atheismus hängen innig zusammen[13]. Jeder Onanist ist der *Autotheos*, denn er anerkennt keinen Herrn über seine Lust. Die Eltern aber wollen die Götter der Kinder bleiben... Die Onanie befreit den Menschen von den sozialen Verpflichtungen der Dankbarkeit. Der Onanist verdankt sich alle Lust. Wir sollen aber alle Lust höheren Mächten verdanken. So kommt es, dass die Onanie das Zeichen der Trotzeinstellung gegen die Eltern wird... Die stärkste Fixierung erhält der Trieb zur Onanie, wenn das Kind fühlt, dass es seinen Eltern damit zuwider handelt und nun aus neurotischem Trotz weiter onaniert »[14].

Der Streit um die Gefährlichkeit der Onanie ist heute nahezu vergessen und von besseren wissenschaftlichen Einsichten widerlegt. Geblieben aber ist die « Revolte gegen das Zweckmässige der Liebe » (Stekel)[15]; immer noch schieben sich teleologische Normen der Fortpflanzung, des Abtreibungsverbotes (« Du sollst nicht töten »), der institutionalisierten Ehe und Familienbildung zwischen Subjekt und Objekt der sexuellen Befriedigung. Als Repräsentanz dieser Revolte und des uneingeschränkten Rechts auf freien Lusterwerb haben die tradierten Symbole des Autoerotismus wie die « Junggesellenmaschine » und die « Radfahrerin » überlebt. Ihr historischer Anlass ist veraltet. Gegen die anhaltende sexuelle Unterdrückung kann sie die Phantasie entweder erneut in Funktion nehmen, die beiden prominentesten Beispiele aus der Kunst — Marcel Duchamps « Mariée... » und Robert Müllers « Bicyclette » — sollten auch einmal unter diesem Aspekt befragt werden, oder es werden im Kontext des mechanischen Übermenschen neue, zeitgemässere Symbole hinzuerfunden. In diese Richtung weist die fabulatorische Manipulation des Menschenbildes durch Science fiction oder in der Nachfolge der erotischen Karikatur die Satire eines Tomi Ungerer. In seinem Album « Fornicon » zeigt er den sexuellen Befriedigungsmechanismus zur Zwangshandlung verrückt, zeichnet den Roboter als Erotomanen. Da sind, schreibt Walther Killy, Torsi « von ehemals ganzen Liebhabern übriggeblieben, und die Geliebten sind machbar, wie Kunststoff, auf Blaupausen entworfen und eingebaut in Sauerstoffgeräte und Trockenhauben, Landefähren, Bildröhren, Bohrmaschinen, Metronome, Zahnarztstühle, Gestänge, Kolben, Räder, Teile, Transmissionen. Das alles ist in dauernder Bewegung, saugt, greift, reibt, pumpt, so dass die uralte Vorstellung vom Inferno verständlich wird, als dem Ort der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Die Alten hatten den Mythos vom Chiron, der halb Pferd war, halb Mensch, eine Deutung menschlichen Wesens. Hier finden wir ihn wieder. Aber die Ungestalt ist ein künstliches Tier geworden mit einem Penis als Kopf... Der Entmenschtheit der

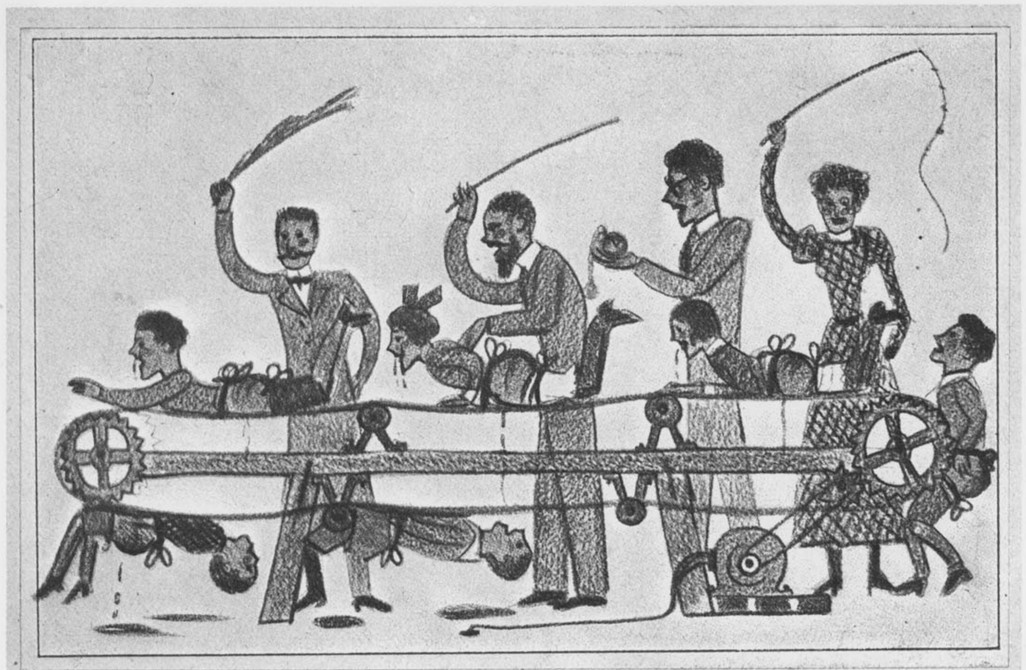


Robert Müller, *La Veuve du coureur* / *Die Witwe des Radrennfahrers*, 1957.

tifs mécaniques très élaborés est également recherchée pour donner au fantasme de puissance la forme la plus fantastique possible! C'est dans l'exagération et la démesure que réside la signification même de l'obsession sexuelle. La relation optimale entre l'excitation et la réaction est le *détour* par un mécanisme moteur très précis comprenant le plus grand nombre possible d'éléments intermédiaires. Le 'bricoleur' du « moulin à café », de la « broyeuse de chocolat » et enfin du « grand verre » (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923), Marcel Duchamp, est le maître incontesté de cette stratégie paradoxale de la complication que l'on retrouve dans des domaines aussi éloignés les uns des autres que les instruments de torture du Moyen Age, les dessins fétichistes des névrosés et des schizophrènes (cf., par exemple, Robert Gie, Heinrich Anton Müller et en littérature, Artaud, Schreber) et la fabulation technologique de la science-fiction. Les néomorphismes éroticomécaniques (condensation) de Duchamp sont à la fois grotesques et fonctionnels, hermétiques et transparents: ce sont les grotesques accouplements (Franz Roh) de l'homme et de la fonction au niveau des fantasmes et de l'imagination. On trouve des choses analogues chez Jules Verne, Wells, Roussel et Pawlowski (*Voyage au pays de la quatrième dimension*)[17].

En ce qui concerne les obsessions communes de la perversité sexuelle que l'on sous-estime à tort dans le domaine esthétique et dont les in-folio de la médecine légale, les manuels désuets d'un Bloch, d'un Hirschfeld, d'un Krafft-Ebing ou d'un Moll offrent de véritables mines, elles ont donné de la réalité, une interprétation que Dali dirait « paranoïaque-critique » et l'ont dépassée à un tel degré que l'on peut sans hésitation les ranger aux côtés des travaux de Duchamp et de toute une série d'autres tels que Günter Brus, Rube Goldberg, Richard Lindner, Robert Müller, Francis Picabia, Man Ray, Jean Tinguely et Tomi Ungerer. Ce n'est pas la caricature de l'homme mécanisé, prisonnier de l'objet, qui est au centre de ces oeuvres, mais le perfectionnement rituel de cette mécanisation. Froschmänner entspricht die Instrumentalität dieser Figuren, bei denen die sekundären Geschlechtsmerkmale zu den primären und verabsolutierten Kürzeln einer verlorenen Identität geworden sind. Das Zeitalter, das den Orgasmus anbetet, wird entlarvt — die Unsinnigkeit wird sichtbar, die der vergänglichsten aller intensiven Erfahrungen Dauer geben möchte. Gerade die Einsicht in solche Vergänglichkeit war eine Begründung der Humanität»[16].

Eine neuere Kunst- und Kulturgeschichte der sexuellen Obsession würde zeigen, dass die Potenzphantasie die Ikonografie der Maschine und des Mechanismus bevorzugt. Die Konstruktion auch schwieriger Transmissions mechanismen wird, wie der bei Weimann/Prokop veröffentlichte « Fall von Selbstbefriedigung mit komplizierter Machinerie » zeigt[17], gesucht, um dem assoziierenden Potenzwahn eine möglichst phantastische Gestalt zu geben. Die Übertreibung ist der Sinn der sexuellen Obsession. Die kürzeste, optimale Verbindung zwischen Reiz und Reaktion ist der *Umweg* über einen durch möglichst viele Zwischenglieder vermittelten präzisen Bewegungs mechanismus. Die moderne Geschichte der Karikatur konstatiert einen Typus der gezeichneten Satire auf den technischen Fortschritt und die Maschine, genauer: auf die unnötige « Komplizierung einfacher Vorgänge ». So zeigt der englische Karikaturist William Heath *Robinson im Sketch* von 1908, wie man « höchst einfache Vorgänge durch einen besonders komplizierten Mechanismus in einer ausserordentlich umständlichen Weise und mit einem verschwenderischen Aufwande von Energie »[17a] ausführen kann. Der Bastler der « Kaffeemühle », der « Schokoladenreibe » und schliesslich des « Grossen Glases » (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même* 1915-23), Marcel Duchamp, wurde der unerreichte Meister dieser paradoxen Verkomplizierungsstrategie, die sich ebenso an scheinbar entlegenen Orten wie in den mittelalterlichen Foltermaschinen, in den fetischistischen Wunschzeichnungen der Neurotiker und Schizophrenen (z.B. Robert Gie, Heinrich Anton M., im Literarischen



LAUFENDES BAND TECHNISCH-PHANTASTISCHE ZEICHNUNG EINES 12-JÄHRIGEN SCHÜLERS, DIE FLAGELLANTISTISCHE ERLEBNISSE AUSMALT

Dessin d'un élève de 12 ans, in: Erziehungsflagellantismus, Wien, 1932.

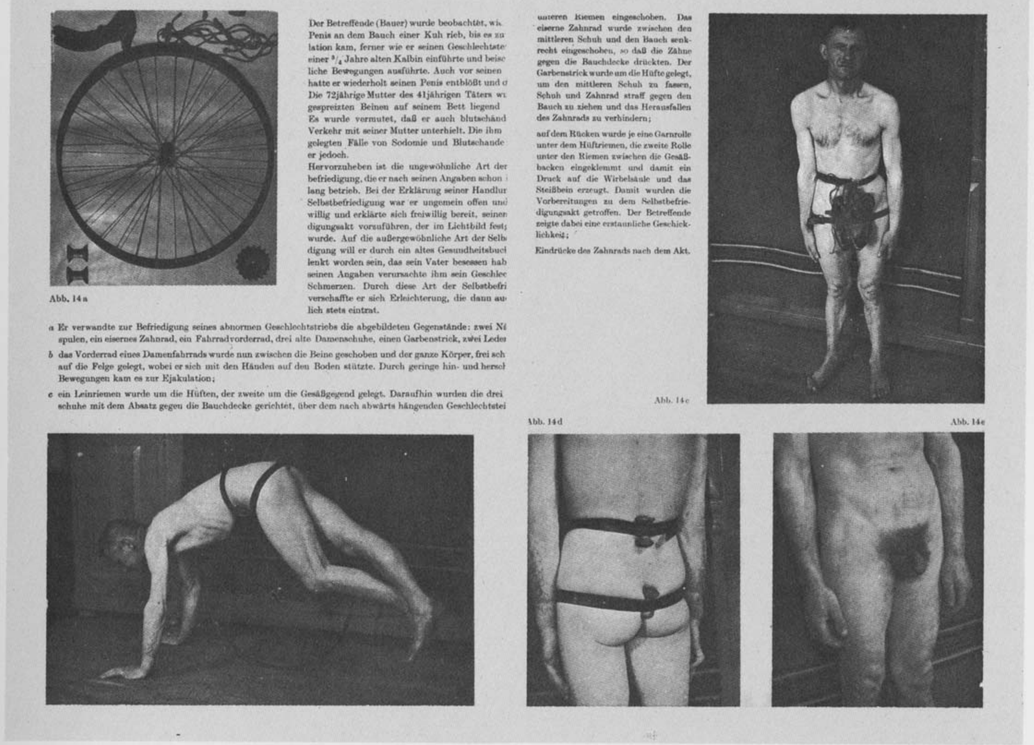


Abb. 14a

a Er verwandte zur Befriedigung seines abnormen Geschlechtstriebs die abgebildeten Gegenstände: zwei Nähspulen, ein eisernes Zahnrad, ein Fahrradvorderrad, drei alte Damenschuhe, einen Garbenstrick, zwei Leder

b das Vorderrad eines Damenfahrrads wurde nun zwischen die Beine geschoben und der ganze Körper, frei sch auf die Felge gelegt, wobei er sich mit den Händen auf den Boden stützte. Durch geringe hin- und hersel Bewegungen kam es zur Ejakulation;

c ein Leinriemen wurde um die Hüften, der zweite um die Gesäßgegend gelegt. Daraufhin wurden die drei schuhe mit dem Absatz gegen die Bauchdecke gerichtet, über dem nach abwärts hängenden Geschlechtstei

Der Betreffende (Bauer) wurde beobachtet, wi Penis an dem Bauch einer Kuh rieb, bis es zu lation kam, ferner wie er seinen Geschlechtste einer 3/4 Jahre alten Kalbin einführte und beis liche Bewegungen ausführte. Auch vor seinen hatte er wiederholt seinen Penis entblößt und d Die 72jährige Mutter des 41jährigen Täters w gesprei ten Beinen auf seinem Bett liegend Es wurde vermutet, daß er auch blutschänd Verkehr mit seiner Mutter unterhielt. Die ihm gelegten Fälle von Sodomie und Blutschande er jedoch.

Hervorzuheben ist die ungewöhnliche Art der befriedigung, die er nach seinen Angaben schon lang betrieb. Bei der Erklärung seiner Handlur Selbstbefriedigung war er ungemein offen und willig und erklärte sich freiwillig bereit, seine digungsakt vorzuführen, der im Lichtbild fest wurde. Auf die außergewöhnliche Art der Selb digung will er durch ein altes Gesundheitsbuc lenkt worden sein, das sein Vater besessen hab seinen Angaben verursachte ihm sein Geschlec Schmerzen. Durch diese Art der Selbstbefri verschaffte er sich Erleichterung, die dann au lich stets eintrat.

unseren Riemen eingeschoben. Das eiserne Zahnrad wurde zwischen den mittleren Schuh und den Bauch senkrecht eingeschoben, so daß die Zähne gegen die Bauchdecke drückten. Der Garbenstrick wurde um die Hüfte gelegt, um den mittleren Schuh zu fassen, Schuh und Zahnrad straff gegen den Bauch zu ziehen und das Herausfallen des Zahnrads zu verhindern;

auf dem Rücken wurde je eine Garnrolle unter dem Hüftriemen, die zweite Rolle unter den Riemen zwischen die Gesäßbacken eingeklemmt und damit ein Druck auf die Wirbelsäule und das Steißbein erzeugt. Damit wurden die Vorbereitungen zu dem Selbstbefriedigungsakt getroffen. Der Betreffende zeigte dabei eine erstaunliche Geschicklichkeit;

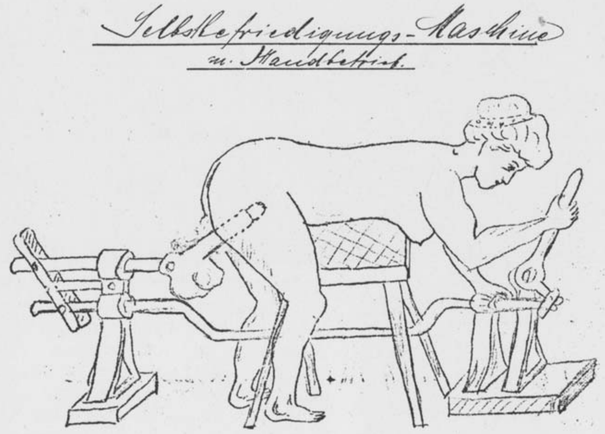
Eindrücke des Zahnrads nach dem Akt.

Abb. 14c

Abb. 14d

Abb. 14e

Cas étrange de masturbation à l'aide d'une machine compliquée | Ungewöhnlicher Fall von Selbstbefriedigung mit komplizierter Maschinerie, in: Atlas der gerichtlichen Medizin, Berlin 1963.



Anon., *Machine à masturbation à manivelle | Selbstbefriedigungs-Maschine mit Handbetrieb 145 t/min.*, ca. 1900.

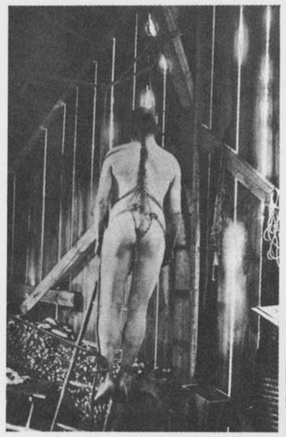


Abb. 27a und b (w). Sexuelle Selbstfesselung. Interessante Situation beim Erhängen. Unglücksfall

Der Betroffene wurde nackt auf einem Dachboden mit einem komplizierten Erhängungs- und Fesselungsstrick aus Ketten und Seilen, die auch zwischen den Oberschenkeln durchgeführt waren, freischwebend neben einer Leiter, von der er heruntergetreten war, tot aufgefunden. In einem nahen Balken steckte handgerecht als Sicherungsmaßnahme ein Messer. Bei der Prozedur hatte er sich außerdem an einem Seil festgehalten. An der Afteröffnung etwas blutiger Schleim. Das Glied befand sich deutlich in Erektion. Unter ihm auf dem Fußboden ein kleiner Fleck, offenbar Sperma. Beide Beine, besonders in der Beugeseite, blaurot verfärbt, ferner die Streckseiten beider Arme und namentlich des unteren Wirbelsäulenteils, der durch die Schlinge, welche die beiden Oberschenkel einnahmen, zusammengedrückt wurde. Totenstarre vorhanden. Eintritt des Todes 36 Stunden vor Auffindung der Leiche des 62 Jahre alten pensionierten Buchhalters.

Abb. 27a

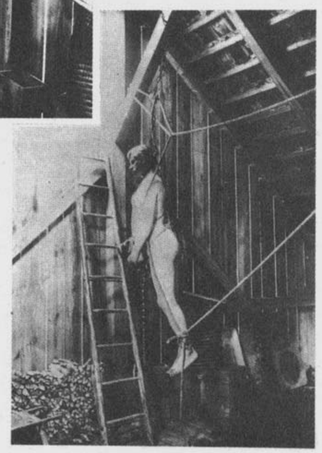
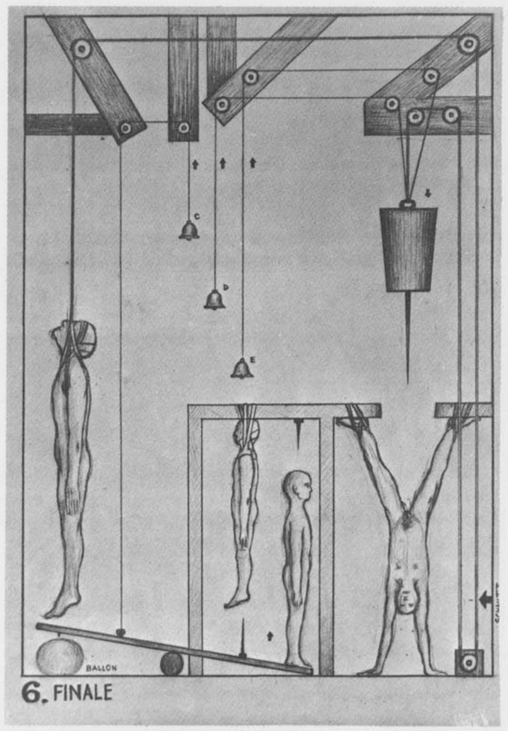


Abb. 27b

Auto-enchaînement sexuel, situation intéressante lors d'une strangulation accidentelle / Sexuelle Selbstfesselung. Interessante Situation beim Erhängen. Unglücksfall, in: Atlas der gerichtlichen Medizin, Berlin 1963.

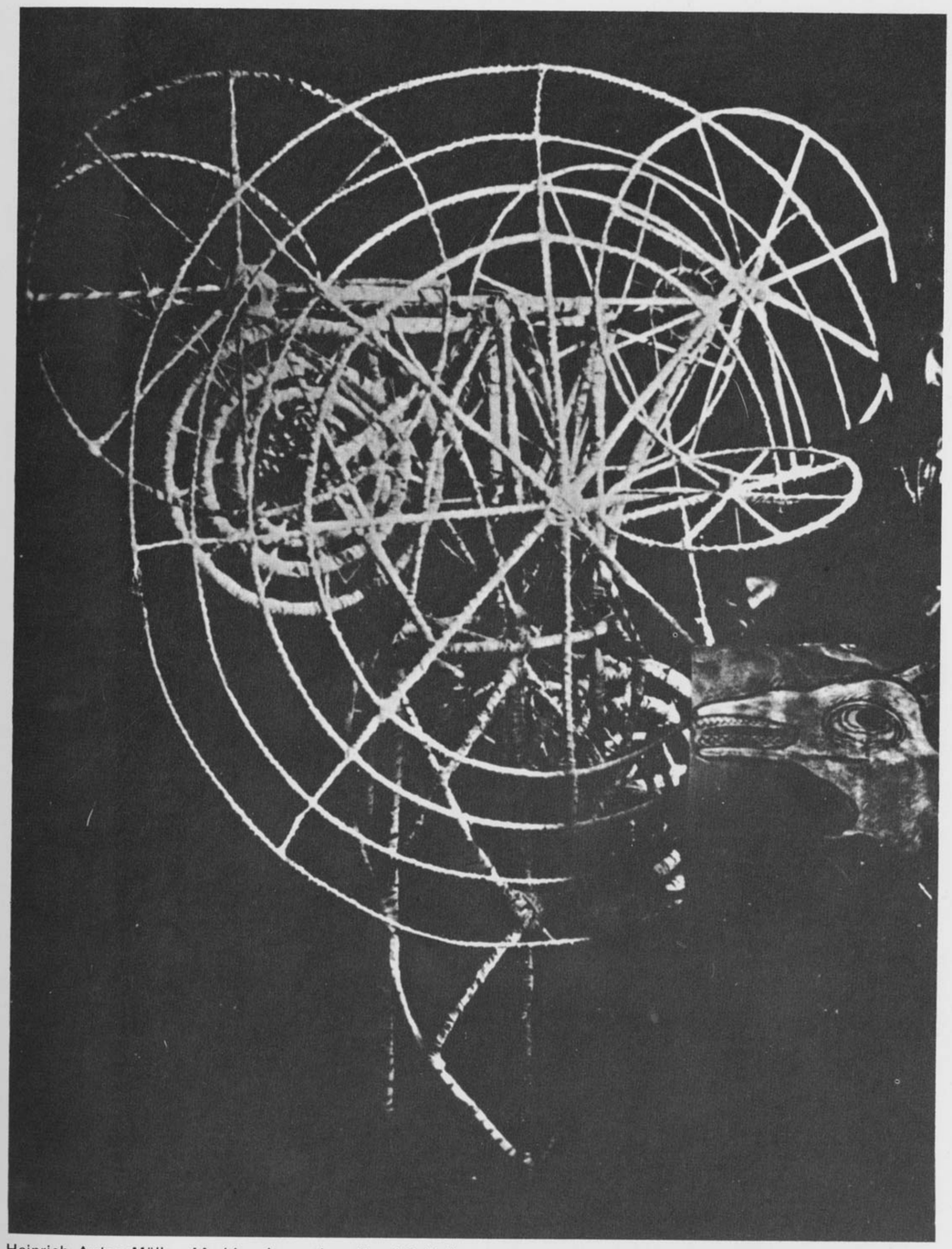


Günter Brus, *Finale*, in: *Irrwisch*, Kohlkunstverlag, Frankfurt 1971.

bei Artaud, Schreber) und in der fabulierenden Technologie der Science fiction findet. Duchamps eroto-mechanische Neomorphismen (Verdichtungen) sind gleichermassen grotesk wie funktionell, hermetisch wie durchschaubar; sie sind Groteskkoppelungen (Franz Roh) von Mensch und Funktion auf der Ebene von glaubwürdigen Wahn- und Einbildungen. Verwandtes findet sich bei Jules Verne, Wells, Roussel und Pawlowski (*Voyage au pays de la quatrième dimension*)[18].

Was die zu Unrecht ästhetisch verachteten Trivialobsessionen der sexuell Perversen anbetrifft, wofür die Folianten der forensischen Medizin, die obsoleten Lehrbücher eines Bloch, Hirschfeld, Krafft-Ebing, Moll, eine wahre Fundgrube abgeben, so haben sie die Realität bis zu einem Grade annulliert und überholt, Dalì würde sagen « kritisch-paranoisch interpretiert », dass man sie getrost einmal an die Seite Duchamps und einer Reihe weiterer Arbeiten von Günter Brus, Rube Goldberg, Richard Lindner, Robert Müller, Francis Picabia, Man Ray, Jean Tinguely, Tomi Ungerer stellen kann. Nicht die Karikatur des verdinglichten, technifizierten Menschen, sondern der rituelle Nachvollzug dieser Verdinglichung und Technifizierung steht im Mittelpunkt dieser Arbeiten. Die Scham, nicht das Lachen (selbst bei Goldberg und Ungerer bleibt es zumindest ambivalent) steht als psychische Motivation hinter den Aufzeichnungen des mechanisierten Übermenschen, seinen industrialisierten Sinneswerkzeugen, seiner motorischen = motorisierten Erotik. Die « Junggesellenmaschine » in der Kunst und die Trivialobsessionen der Onanisten stehen zunächst unter dem gleichen Bann der gesellschaftlichen Fetischisierung und Hypertrophierung der Potenz. « Ein Bild Richard Lindners, *Boy with Machine*, zeigt ein übergrosses, aufgeschwemmtes Kind, das eine seiner kleinen Wunschmaschinen einer schweren technischen, gesellschaftlichen Maschine aufgepfropft hat und derart funktionieren lässt »[19]. Erinnern wir uns an die These von der Prometheischen Scham des Menschen. « Gerät zu sein, ist ja seine Sehnsucht, ja sein Pensum; die durch die 'cartoons' klirrenden Roboter sind für ihn ja keine würdelosen oder erschreckenden Figuren, sondern die... Verkörperungen seiner Wunschträume und seiner Gleichschaltungspflicht »[20]. Duchamp fand für diese Verkörperungen den zutreffenden Begriff der « bejahenden Ironie », die im Gegensatz zur « verneinenden Ironie, der es bloss auf das Lachen ankommt »[21], auf den Tatbestand des sexuell obsessionellen Menschen nur hinweist und ihm damit seine Würde lässt.

Freilich bleibt jedes Identifizierungsritual zwischen Mensch und Maschine ein Annäherungsversuch, solange es noch ein Ritual, eine symbolische Handlung oder ein metaphorischer Akt ist. Der Schizophrene geht hierin z.B. sehr viel weiter. Im Normalfall, auch der künstlerischen und literarischen Darstellung, bleibt es bei Potenz*symbolen* oder — wenn man diese Formel vorzieht — *Impotenz*symbolen. Die totale Identität von Sexualfunktion und Maschine, die Gleichschaltung zweier Potenzen zu einem « Industriellen Dionysoskult », den Anders in der « Maschinenmusik » (damals nur erst dem Jazz) und den rhythmischen Tänzen der Industriellen Revolution antizipiert sah[22], ist wahrscheinlich einzig als psychotische Erfahrung denkbar. Denn wenn der restlos verdinglichte, ein- und abschaltbare Apparatur gewordene Mensch nicht nur eine Metapher sein soll, müssen Ich und Nicht-Ich, Produzent und Produkt, Innen- und Aussenwelt, Bewusstsein und Unbewusstes zu einem ununterbrochenen Stromkreislauf zusammengeschlossen sein. Motorik und Motor, ihr unterschiedlicher Beschleunigungsfaktor, ihre ungleiche Intensität und Dauer müssten dennoch für identisch erfahren sein. Die laufende Maschine wäre hier nicht als Metapher, sondern als materielle Existenzweise des Menschenlebens selber verstanden. Und ihre Unterbrechung würde demnach,



Heinrich Anton Müller, *Machine de son invention / Selbstkonstruierte Maschine*, 1914-1923 / (détruite / zerstört), in: *L'Art Brut*, 1, Paris, 1964.

C'est la honte et non pas le rire (même chez Goldberg et chez Ungerer où l'on peut dire que cela reste encore, pour le moins, ambigu) qui est la motivation cachée de la peinture du surhomme mécanisé, de ses instruments sensitifs industrialisés et de son érotisme moteur-motorisé. La « machine célibataire » en art et les obsessions de l'onaniste se situent au départ dans la même ligne du fétichisme social et de l'hypertrophie de la puissance: « Un tableau de Richard Lindner, *Boy with machine*, montre un énorme et turgide enfant ayant greffé, faisant fonctionner une de ses petites machines désirantes sur une grosse machine sociale technique »[18]. N'oublions pas la thèse de la honte prométhéenne de l'homme. « Etre machine est son plus grand désir, son devoir, les robots qu'il voit

antiquiert menschlich gesprochen, den plötzlichen und gewaltsamen Tod bedeuten. All dies realisiert aber das psychotische Bewusstsein.

In der Tat waren die sogenannten Sinnestäuschungen eines Strindberg nicht symbolisch, sondern sehr real. Ein « elektrischer Gürtel » umspannt nicht etwa metaphorisch seinen Körper. « Er kämpft gegen... elektrische(n) Anfälle, 'die ihm die Brust zusammendrücken und in den Rücken stechen'. 'Ein elektrischer Strom sucht mein Herz, die Lungen hören auf zu arbeiten, ich muss aufstehen, wenn ich dem Tode entgehen will'. 'Als ich die Schlummerbetäubung mich überfallen lasse, trifft mich ein galvanischer Stoss gleich einem Donnerschlag, ohne mich jedoch zu töten' »[23].

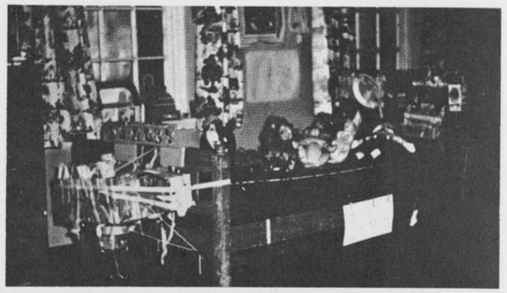
Und wenn der kleine Joey, von dem Bruno Bettel-

briller sur tous les « cartoons » ne sont à ses yeux ni risibles ni effrayants, ce sont les... incarnations de ses rêves et de son devoir d'adaptation »[19]. Duchamp créa pour ces incarnations la notion très pertinente d'« ironisme d'affirmation » qui, contrairement à « l'ironisme négateur dépendant du rire seulement »[20] ne se rapporte qu'à l'obsession sexuelle chez l'homme et lui laisse donc sa dignité.

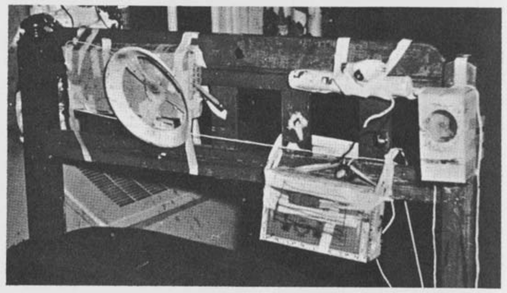
Mais tout rituel d'identification de l'homme avec la machine n'est qu'une approche tant qu'il demeure au stade de rituel, d'acte symbolique ou métaphorique. Sur ce point, le schizophrène va, par exemple, bien plus loin. Normalement, même dans le domaine de l'art ou de la littérature, on en reste à des *symboles* de puissance ou — si l'on préfère — *d'impuissance*. L'identification totale de la fonction sexuelle avec la machine, l'association des deux puissances en un « culte dionysiaque industriel » que Anders entrevoyait déjà dans la « musique mécanique » (il ne s'agissait alors que du jazz) et les danses rythmiques de la révolution industrielle[21] ne peut sans doute être vécue que sur le plan psychique. En effet, pour que l'homme entièrement mécanisé, appareil que l'on pourrait mettre en marche ou arrêter à son gré, soit davantage qu'une métaphore, il faudrait que moi et non-moi, producteur et produit, intérieur et extérieur, conscience et inconscient soient associés en un circuit électrique fermé et ininterrompu. Moteur et motricité, leurs divers coefficients d'accélération, leurs intensités et leurs durées diverses devraient malgré tout être perçues comme identiques. La machine en fonctionnement ne serait plus une métaphore mais le mode même d'existence de la vie humaine. Et l'interruption de son fonctionnement représenterait par conséquent, pour employer le vocabulaire humain alors dépassé, la mort soudaine et brutale. Tout cela appartient en propre à la conscience psychotique. En fait les prétendues illusions des sens d'un Strindberg étaient non pas symboliques, mais très réelles. La « ceinture électrique » qui l'étreint n'a rien de métaphorique. « Il luttait contre de soi-disant attaques électriques qui lui comprimaient la poitrine et lui transperçaient le dos. 'Un courant électrique me cherche le coeur, mes poumons cessent de fonctionner, il faut que je me lève si je veux échapper à la mort. Quand je me laisse vaincre par cette somnolence, un choc galvanique me secoue comme un coup de tonnerre, sans toutefois me tuer »[22].

Et lorsque le petit Joey dont Bruno Bettelheim rapporte le cas[23] se représente comme un petit homme-machine incandescent et en vibration dont les membres sont des conduits électrique, lorsqu'il se relie à tous les appareils possibles et imaginables qu'il peut élaborer et attribue à l'électricité diverses fonctions vitales comme la respiration, la nutrition, la vision, etc... cela reflète une expérience réelle dans laquelle l'abstraction symbolique et la conscience réelle ne sont pas dissociées. Pour Joey, la disparition de ces appareils et de ces vecteurs d'énergie, à nos yeux symboliques, entrainerait la mort.

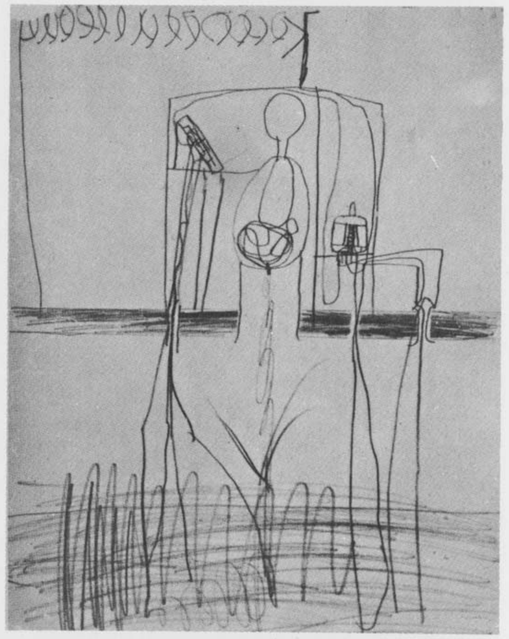
Les « machines-bicyclettes » des dessins de Martina K. n'ont, elles non plus, rien de métaphorique. Les contours de « la machine à coudre en zig-zag », de la selle de bicyclette phallique (que l'on retrouve comme archétype de l'hermaphrodisme aussi bien dans l'« art des schizophrènes » que dans le Maniérisme), des personnes qui se dressent, des seins ambivalents en forme de roues, de la chaîne masculine-féminine, etc... peuvent facilement être interprétés à tort, dans une analyse ultérieure, comme la construction d'un symbole de complexes érotiques. Mais, en fait, il ne s'agit pas d'un « Moi » qui dessinerait, pour qui la « machine-bicyclette » serait devenue un « ça », symbole de ses fantasmes. Le terme, ici, de narcissisme est largement insuffisant. L'image de la « cycliste » hermaphrodite qui se masturbe est en fait la tentative d'accouplement de deux circuits fonctionnels et de deux principes moteurs égaux en une machine masturbatoire indivise et à double sexe qui, en tant que telle, existe réellement. L'auteur est elle-même dans cette machine, tout ce qui entre dans le champ de son imagination, hommes et choses, s'intègre au même instant à un mécanisme de plaisir solitaire, comme une petite roue (vecteur associatif) ou un ingrédient supplémentaire. La «machine-bicyclette» n'est pas un dessin symbolique, elle fonctionne réellement — comme un appareil de repérage de haute précision réglable, tantôt comme récepteur, tantôt comme émetteur.



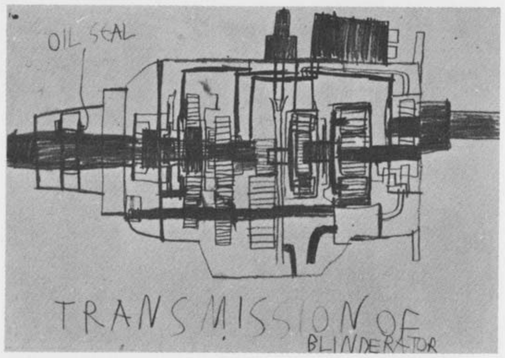
Joey, Tête de lit / Kopfende des Bettes.



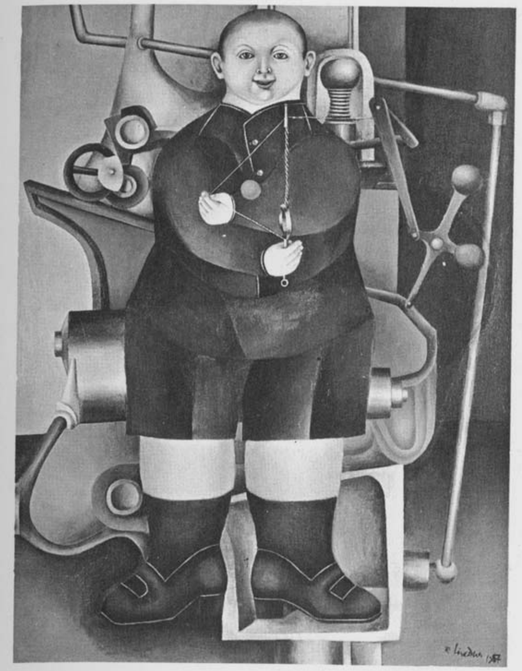
Joey, Le lit: machine-auto / Sein Bett: eine Automaschine.



Joey, La machine qui contrôle Joey / Die Maschine, die Joey kontrolliert, ihm ermöglicht gleichzeitig Maschine zu sein und wie ein Mensch zu funktionieren; in Bruno Bettelheim, *La forteresse vide*, Gallimard, Paris, 1969, rééd. 1974.



Joey, Electricité pour la vidange / Stromkreis für die Entleerung.



Richard Lindner, *Boy with Machine*, 1954 (courtesy Aberbach Fine Art, New York).

Une psychiatrie qui se hasarde dans ce domaine des fantasmes de désir et de réalisation non encore répertoriés par les catégories psychanalytiques de symboles du père, de la mère ou du moi, doit nécessairement partir d'un dialogue bien moins scientifique que « schizophrénique » (Laing). C'est ce type de divagation, de dialogue sans frein, que l'on trouve chez Deleuze et Guattari: « Ça fonctionne partout, tantôt sans arrêt, tantôt discontinu. Ca respire, ça chauffe, ça mange. Ça chie, ça baise. Quelle erreur d'avoir dit le *ça*. Partout, ce sont des machines, pas du tout métaphoriquement: des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions. Une machine-organe est branchée sur une machine-source: l'une émet un flux, que l'autre coupe. Le sein est une machine qui produit du lait, et la bouche, une machine couplée sur celle-là. La bouche de l'anorexique hésite entre une machine à manger, une machine anale, une machine à parler, une machine à respirer (crise d'asthme). C'est ainsi qu'on est tous bricoleurs, chacun ses petites machines. Une machine-organe pour une machine-énergie, toujours des flux et des coupures. Le président Schreber a les rayons du ciel dans le cul. *Anus solaire*. Et soyez sûrs que ça marche; le président Schreber sent quelque chose, produit quelque chose, et peut en faire la théorie. Quelque chose se produit: des effets de machines et non des métaphores »[24].

Mais, même cette chaîne d'associations n'est qu'une approximation. L'articulation parfaite de la coïncidence « schizophrénique » entre le corps et la machine reste le privilège de la psychose et de l'ivresse avancée (cf. Burroughs: *The Soft Machine*). Elles se présentent à nous comme un besoin de communication, à l'état pur, non encore recensé heim berichtet[24], sich als glühendes, vibrierendes Strichmännchen portraitiert, dessen Gliedmassen elektrische Leitungen sind, wenn er sich an alle möglichen gebastelten Geräte anschliesst und ihrer Elektrizität verschiedene Lebensfunktionen wie Atmen, Trinken, Essen, Sehkraft usw. zuschreibt, so weist dies auf ein Erleben hin, das nicht in Symbolabstraktion und Realbewusstsein dissoziiert ist. Der Entzug der Geräte und der für uns « symbolischen » Energiezuträger bedeutete für Joey den Tod.

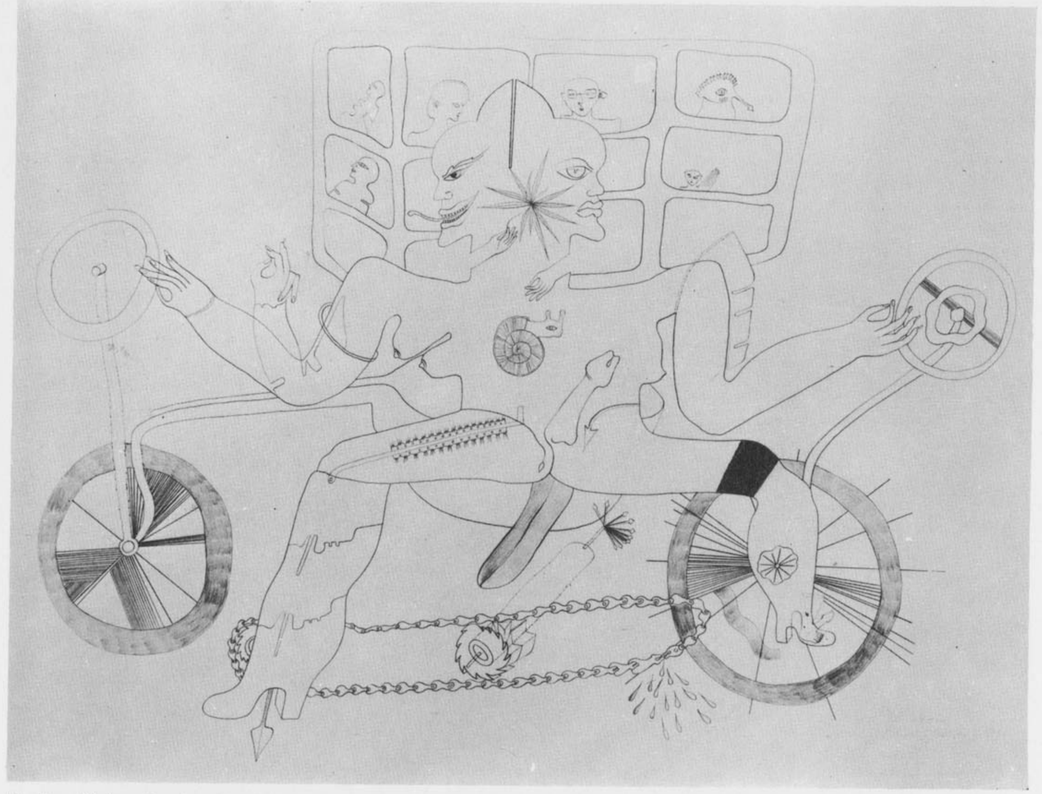
Ganz unmetaphorisch sind auch die « Fahrradmaschinen » in den Zeichnungen der Martina K. Die Lineaturen der « Zickzacknähmaschine », des phallischen Fahrradsattels (der als hermaphroditischer Archetyp in « schizophrener Kunst » und im Manierismus gleichermassen vorkommt), der aufsitzenden Personen, der ambivalenten Räderbrüste, der mann-weiblichen Gliederkette usw., können von uns in nachträglicher Analyse leicht als die Konstruktion eines erotischen Symbolkomplexes missverstanden werden. Tatsächlich aber zeichnet da nicht ein « Ich », dem die « Fahrradmaschine » zum « Es »-Symbol und Sinnbild seiner Wunschphantasien wurde. Das Stichwort « Narzissmus » bleibt hier ganz unzulänglich[23a]. Sondern die masturbierende hermaphroditische « Radfahrerin » ist ein Koppelungsmanöver von zwei gleichwertigen Funktionskreisen und Bewegungsarten zu einer unteilbaren, überdies doppelgeschlechtlichen Masturbationsmaschine, die als solche wirklich existiert. Die Zeichnerin ist selbst in dieser Maschine; alles, was in ihr Phantasiefeld kommt, Dinge und Menschen, ist in diesem Augenblick Rädchen (Assoziationsträger) und Nahrung in einem Selbstbefriedigungsmechanismus. Die « Fahrradmaschine » ist keine symbolische Zeichnung, sondern sie funktioniert wirklich — wie ein hochempfindliches Ortungsgerät, das auf Sendung und Empfang einstellbar ist.

Eine Psychiatrie, die sich in diesen von psychoanalytischen Kategorien, von Vater-, Mutter-, Ichsymbolen noch unzensierten Bereich der Wunsch- und Erfüllungsphantasie hineinwagt, wird daher zwangsläufig mit einem weniger wissenschaftlichen als « schizophrenesischen » Dialog (Laing) beginnen wollen. Ein solches Kauderwelsch eines herrschaftsfreien Dialogs findet sich bei Deleuze und Guattari: « Es funktioniert überall, bald rastlos, dann wieder mit Unterbrechungen. Es atmet, wärmt, isst. Es scheisst, es fickt. Das Es... Überall sind es Maschinen im wahrsten Sinne des Wortes: Maschinen von Maschinen, mit ihren Kuppelungen und Schaltungen. Angeschlossen eine Organmaschine an eine Quellemaschine: der Strom, von dieser hervorgebracht, wird von jener unterbrochen. Die Brust ist eine Maschine zur Herstellung von Milch, und mit ihr verkoppelt die Mundmaschine. Der Mund des Appetitlosen hält die Schwebe zwischen einer Essmaschine, einer Analmaschine, einer Sprechmaschine, einer Atmungsmaschine (Asthma-Anfall). In diesem Sinne ist jeder Bastler; einem jeden seine kleinen Maschinen. Eine Organmaschine für eine Energiemaschine, fortwährend Ströme und Einschnitte. Präsident Schreber hat die Himmelsstrahlen im Arsch. *Himmelsarsch*. Und seid ohne Sorge, es funktioniert; Präsident Schreber spürt etwas, produziert etwas, und vermag darüber hinaus dessen Theorie zu entwickeln. Was eintritt, sind Maschineneffekte, nicht Wirkungen von Metaphern »[25].

Auch noch diese Assoziationskette bleibt ein Annäherungsversuch. Die vollkommene « schizophrenesische » Koinzidenz von Körper und Maschine artikulieren zu können, bleibt das Privileg der Psychose und des fortgeschrittenen Rausches (vgl. Burroughs, *Soft Machine*). Sie liegen sozusagen im Reinzustand eines von psychiatrischer und psychoanalytischer Begrifflichkeit unzensierten Kommunikationsbedürfnisses vor uns, das wir nicht mehr ignorieren sollten, z.B. aus ästhetischen Gründen im Zusammenhang dieser Ausstellung.

par la conceptualisation psychiatrique et psychanalytique mais que nous ne devrions plus ignorer, par exemple, pour des raisons esthétiques, en relation avec cette exposition. « De Robert Gie, l'excellent dessinateur de machines paranoïaques électriques, on nous dit sans autre précision: « il semble bien que, faute de se délivrer de ces courants qui le tourmentaient, il a pour finir pris fortement leur parti, s'exaltant à les figurer dans leur victoire totale, dans leur triomphe ». Freud plus précisément souligne l'importance du tournant de la maladie chez Schreber, lorsque celui-ci se réconcilie avec son devenir-femme et s'engage dans un processus d'auto-guérison qui le ramène à l'identité Nature = Production (production d'une humanité nouvelle)... Empruntons le nom de « machine célibataire » pour désigner cette machine qui succède à la machine paranoïaque et à la machine miraculante... pour la naissance d'une humanité nouvelle ou d'un organisme glorieux »[25].
Tout cela est conçu dans la tradition et dans la perpétuation de la *révolution surréaliste*, par conséquent dans le sens de « l'anti-psychiatrie ». Tout comme dans la *méthode paranoïaque critique* (cf. Dali — *Le Minotaure*, 1933) des surréalistes, le rêve d'association du paranoïaque est élevé au rang d'instance susceptible d'introduire dans l'ensemble de la production créative de la société un potentiel de désirs subversif et disfonctionnel, qui peut aider à fonder une autre forme, illégitime, « déraisonnable » de la contradiction qui eut longtemps pour allié le fantasme si longtemps tenu secret[26].

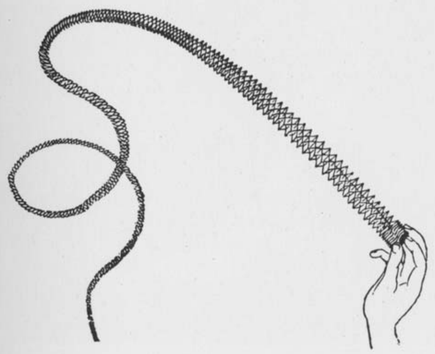
« Von Robert Gie, diesem exzellenten Zeichner paranoischer Elektromaschinen, erzählt man uns ohne weitere Einzelheiten: 'Es scheint wohl, dass er am Ende, da er sich der Strömungen, die ihn quälten, nicht mehr entledigen konnte, heftig ihre Partei ergriff und, vollkommen erregt, sich daran machte, sie in ihrem totalen Sieg, in ihrem Triumpf abzubilden'. Präziser noch unterstreicht Freud die Bedeutsamkeit der Wende in Schrebers Krankheit, als dieser sich mit seinem Frau-Werden versöhnt und in einen Selbstheilungsprozess eintritt, die ihn zur Identität von Natur und Produktion führt (Erschaffung einer neuen Menschheit)... Entlehnen wir den Begriff der 'Junggesellenmaschine', um jene Maschine zu bezeichnen, die... zum Zwecke einer neuen Menschheit oder eines glorreichen Organismus... der paranoischen und der Wundermaschine folgt »[26].
Dies ist in der Tradition und Fortsetzung der *révolution surréaliste* gedacht, also « antipsychiatrisch » gedacht. Wie auch in der surrealistischen *méthode paranoïaque-critique* (Dalì in: *Minotaure* 1933) wird der verachtete Assoziations- und Beziehungswahn des Paranoikers zu derjenigen Instanz erhoben, die ein dysfunktionales, subversives Wunschpotential in die allgemeine gesellschaftliche Phantasieproduktion einfliessen lassen kann: eine andere illegitime « unvernünftige » Form des Widerspruchs mitbegründen helfen kann, der den so lange totgeschwiegenen Wahn zum Verbündeten hat[27].



Martina Kügler, *Dessin / Zeichnung*, Juli 1974.

1. Villiers de l'Isle-Adam, *L'Eve future*, Paris, J.J. Pauvert, 1961, p. 342.
2. *ibid.*, p. 105.
3. Henri Bergson, *Le Rire*, P.U.F., p. 22.
4. *ibid.*, p. 66.
5. Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, Munich, 1956, p. 23.
6. *ibid.*, p. 34.
7. *ibid.*, p. 40.
8. *ibid.*, p. 38.
9. Peter Gorsen/ Eberhard Knödler-Bunte, *Proletkult, Zur Theorie und Praxis einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrussland 1917-1925*, Stuttgart 1975, vol. 2, p. 61.
10. *ibid.*, p. 67.
11. Huysmans. *Là-bas*, Plon, p. 193.
12. C'est pourquoi Michel Carrouges peut considérer les « machines célibataires » comme des éléments athées - cf. Michel Carrouges, *Les Machines Célibataires*, Paris, 1954, et à ce propos la critique de Wolf Rainer Wendt, *Ready Made, Das Problem und der philosophische Begriff des ästhethischen Verhaltens, dargestellt an Marcel Duchamp*, Meisenheim am Glan, 1970, p. 318 (*Le problème et le concept philosophique de comportement esthétique étudié sur Marcel Duchamp*).
13. Wilhelm Stekel, *Onanie und Homosexualität*, Berlin-Vienne, 1921, p. 135.
14. *ibid.*, p. 136.
15. Tomi Ungerer, *Fornicon*, préface de Walther Killy. Zürich, 1970.
16. Waldemar Weimann/Otto Prokop, *Atlas der gerichtlichen Medizin* (Atlas de médecine légale), Berlin, R.D.A. 1963, p. 636 sqq.
17. Cf. Marcel Jean, *Histoire du surréalisme*, Cologne 1961, p. 107. Lawrence D. Steeefel, *Marcel Duchamp and the machine*, 14: *Marcel Duchamp*, éd. par Anne d'Harnoncourt et Kyneston Mc Shine, The Museum of Modern Art & Philadelphia Museum of Art, 1973.
18. Gilles Deleuze / Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe, capitalisme et schizophrénie*, Paris, 1972, p. 13.
19. Anders, *op. cit.*, p. 43.
20. D'après Breton, Marcel Duchamp dans: *Anthologie de l'humour noir*, Breton.
21. Anders, *op. cit.*, p. 83.
22. Jaspers, *Strindberg et Van Gogh*, Ed. de Minuit. trad. H. Nael p. 119.
23. B. Bettelheim *La Forteresse vide*, Paris, 1969.
24. Deleuze/ Guattari, *opus cit.*, p. 7.
25. *ibid*, p. 24. Citation écourtée, les passages sautés ne présentant pas d'intêret pour l'argumentation présente.
26. Cf. Gorsen, Dalì le « paranoïaque critique »; commentaires dans: Salvador Dalì, *Déclaration d'indépendance de l'imagination et déclaration des droits, de l'homme à sa folie*, Ecrits complets, Münich, 1974, pp. 403-518.

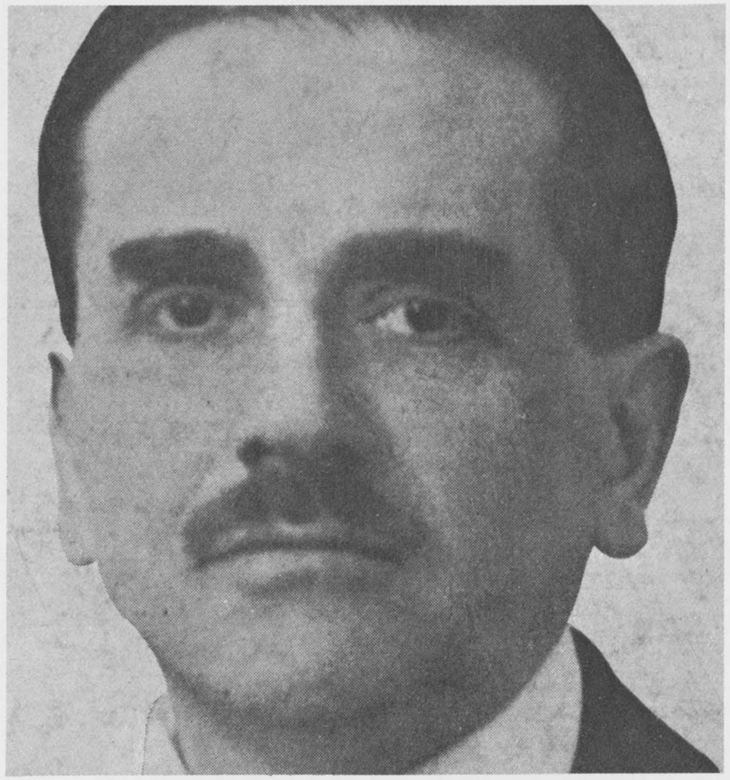
1. Villiers de l'Isle-Adam, *Die Eva der Zukunft*, Ges. Werke, Bd. 7, München 1920, S. 299.
2. a.a.O., S. 83.
3. Henri Bergson, *Das Lachen*, Jena 1921, S. 23 Vgl. Ders., *Le Rire*, Paris 1958[25], S. 22f.
4. a.a.O., S. 60. Vgl. *Le Rire*, p. 66f.
5. Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, München 1956, S. 23.
6. a.a.O., S. 34.
7. a.a.O., S. 40.
8. a.a.O., S. 38.
9. a.a.O., S. 33.
10. Peter Gorsen / Eberhard Knödler-Bunte, *Proletkult, Zur Theorie und Praxis einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrussland 1917-1925*, Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 61.
11. a.a.O., S. 67.
12. Joris Karl Huysmans, *Tief unten*, Köln-Berlin 1963, S. 253.
13. Aus diesem Grunde kann Carrouges die Junggesellenmaschine Duchamps für ein atheistisches Werk halten, vgl. Michel Carrouges, *Les Machines Célibataires*, Paris 1954. Eine kritische Anmerkung dazu auch bei Wolf Rainer Wendt, *Ready-Made, Das Problem und der philosophische Begriff des ästhetischen Verhaltens, dargestellt an Marcel Duchamp*, Meisenheim am Glan, 1970, S. 138.
14. Wilhelm Stekel, *Onanie und Homosexualität*, Berlin-Wien 1921, S. 135.
15. a.a.O., S. 136.
16. Tomi Ungerer, *Fornicon*, Vorwort v. Walther Killy, Zürich 1970.
17a. Anton Klima, *Die Technik im Lichte der Karikatur*, Wien, 1913, S. 81f.
17. Waldemar Weimann/ Otto Prokop, *Atlas der gerichtlichen Medizin*, Berlin (DDR) 1963, S. 636f.
18. Vgl. Marcel Jean, *Geschichte des Surrealismus*, Köln 1961, S. 107. Lawrence D. Steefel, *Marcel Duchamp and the Machine*, in: Marcel Duchamp, ed. by Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine, The Museum of Modern Art & Philadelphia Museum of Art, 1973.
19. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Anti-Oedipus, Kapitalismus und Schizophrenie* I, Frankfurt a.M., 1974, S. 14.
20. Anders, a.a.O., S. 43.
21. Zitiert nach Breton, *Marcel Duchamp*, in: Breton, *Anthologie des Schwarzen Humors*, München 1971, S. 441.
22. Anders, a.a.O., S. 83f.
23. Karl Jaspers, *Strindberg und van Gogh*, Berlin 1926[2], S. 50.
23a. Weil dieser Begriff Freuds auf einer symbolischen Ebene verbleibt, während wir weiter zurückgehen müssen auf eine somatische Ebene der Desymbolisierung. Bei Schizophrenie handelt es sich ja auch Freud zufolge um Regression auf einen « autoerotischen » Zustand, wo die Ausbildung eines in Ich- und Objektlibido geschieden vorgestellten (primären) Narzissmus noch *bevorsteht*. Vgl. Freud, Ges. Werke, Frankfurt, a.M., X, S. 141f.
24. Bruno Bettelheim, *La Forteresse Vide*, Paris, 1969 (Abb. dort).
25. Deleuze/Guattari, a.a.O., S. 7.
26. a.a.O., S. 25. Verkürzt zitiert. Die Auslassungen sind für den hier vorgetragenen Argumentationszusammenhang unerheblich.
27. Vgl. Gorsen, *Dalì der « kritische Paranoiker »*, *Kommentar und Rückblick*, in: Salvador Dalì, *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit*, Ges. Schriften, München 1974, S. 403-518.



Le lien d'amour, 1908.

RENÉ RADRIZZANI

ROUSSEL
EXPLORATEUR DE NOUVEAUX-MONDES



« It was fundamentally Roussel who was responsible for my glass, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. From his *Impressions d'Afrique* I got the general approach ».

Marcel Duchamp

« Raymond Roussel ou le génie à l'état pur... ».
« ...Il est un monde suspendu d'élégance, de féerie, de peur ».

Jean Cocteau, *Opium*

« Roussel, le plus grand magnétiseur des temps modernes ».

André Breton

« ...de tous ces voyages, je n'ai jamais rien tiré pour mes livres. Il m'a paru que la chose méritait d'être signalée tant elle montre clairement que chez moi l'imagination est tout ».

Raymond Roussel
(Comment j'ai écrit certains de mes livres)

« Il faut que l'oeuvre ne contienne rien de réel, aucune observation du monde ou des esprits, rien que des combinaisons tout à fait imaginaires ».

Roussel à Pierre Janet

« L'acte d'imagination est un acte magique ».

Sartre

RENÉ RADRIZZANI

ROUSSEL
ENTDECKER NEUER WELTEN

« Es war im wesentlichen Roussel, der für mein Glas, 'Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblösst, sogar' verantwortlich war. Aus seinen 'Afrikanischen Impressionen' erhielt ich den allgemeinen Zugang ».

Marcel Duchamp

« Raymond Roussel oder das Genie in Reinzustand... ».
« ...Es ist eine schwebende Welt der Artistik, des Zaubers, der Angst ».

Jean Cocteau, *Opium*

« Roussel, der grösste Magnetiseur der Moderne ».

André Breton

« Von allen meinen Reisen habe ich nie etwas für meine Bücher verwendet. Es schien mir, diese Tatsache verdiene erwähnt zu werden, denn sie zeigt deutlich, wie sehr bei mir die Einbildungskraft alles ist ».

Raymond Roussel
(Comment j'ai écrit certains de mes livres)

« Das Werk soll nichts Reales enthalten, keine Erfahrung aus der Welt der Wirklichkeit oder der Geister, sondern ausschliesslich ganz imaginäre Kombinationen ».

Roussel an Pierre Janet

« Le génie à l'état pur ».

Roussel est unique, incomparable. Ses oeuvres se dressent devant nous tels d'immenses blocs venus d'un autre monde. Elles semblent avoir peu de rapport avec notre réalité. Cependant, les étranges mécaniques qu'on y rencontre n'ont pas l'apparence floue du rêve mais sont décrites avec une telle précision qu'il est possible de les reconstruire. Roussel n'appartient à aucun genre littéraire.

« Chez moi l'imagination est tout ».

« Das Genie in Reinzustand ».

Roussel ist einzigartig. Seine Werke stehen vor uns wie ungeheure Blöcke aus einer andern Welt. Mit unserer Wirklichkeit scheinen sie nichts zu tun zu haben. Die seltsamen Maschinen, die in ihnen vorkommen, erscheinen aber nicht als verschwommene Traumgebilde, sondern sind mit solcher Präzision beschrieben, dass man sie konstruieren kann. Auch in die Literaturgeschichte lässt er sich nicht einreihen.

« Bei mir ist die Einbildungskraft alles »

Splendeur du costume (Roussel à 17 ans, costumé en marquis Louis XV / Glanz des Kostüms (Roussel mit 17 Jahren als Marquis-Louis XV, in: Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, Paris, Pauvert, 1974, p. 33.

Projet poétique - évolution - procédé
Le projet roussellien vise à la création d'un « monde » jailli uniquement du tréfonds de l'imagination. Roussel mettra au point plusieurs méthodes pour réaliser ce projet.

Un poème écrit à l'âge de 17 ans, *Mon âme* (publié plus tard sous le titre « L'âme de Victor Hugo ») parle des trésors qui peuvent être extraits de l'imagination. Partant d'une métaphore « âme = mine », il décrit sur 70 pages (en 136 quatrains octosyllabes) jusque dans ses moindres détails le métal poétique qui monte, son extraction, ce que l'on voit sur le parcours, etc.

La première oeuvre importante, le roman *La Doublure* (1897), nous présente certes la « réalité »: mais c'est seulement pour en prendre ses distances: c'est en effet le récit d'un échec dans la vie et dans l'amour, c'est la démonstration de l'impossibilité de tenir le rôle que la réalité semble nous imposer. Le carnaval de Nice, qui sert de cadre aux évènements est pour Roussel l'occasion de se déchaîner contre tout ce qui est artificiel et de souligner constamment (au théâtre, dans l'amour, au carnaval) le contraste entre le masque et la personne. Dans l'ensemble de l'œuvre rousselienne ce roman a pour fonction de démasquer la réalité extérieure comme inauthentique, comme le domaine de l'équivoque. Désormais, il s'en détournera pour partir à la découverte d'un autre monde.

Dans *La Vue* (1902), un poème de 114 pages en alexandrins, Roussel décrit une photographie représentant une plage, enchâssée dans un porte-plume. Le regard attentif, impassible de Roussel aperçoit des centaines de personnes; il observe par exemple la moustache d'un baigneur paraissant se poser sur le sommet d'une vague: le mouvement est figé, le temps arrêté, les personnages sont pétrifiés en une tapisserie décorative. Dans cette oeuvre déjà, de même que plus tard dans le grand diamant de « Locus Solus », un « monde sous verre » est contemplé par un voyeur omniscient mais restant toujours à l'extérieur. Le nombre « impossible » des personnages et des détails rend évident qu'il ne s'agit pas d'une description réelle, mais que la photo dans le porte-plume n'est qu'un prétexte, un tremplin déchaînant l'imagination roussellienne.

Le procédé particulier
Dans les oeuvres suivantes, Roussel utilisera comme tremplin le « procédé » qu'il décrit dans un texte destiné à être publié après sa mort: « *Comment j'ai écrit certains de mes livres* ».
A partir de quelques mots, tels par exemple:
I. « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard » (c'est-à-dire les caractères écrits à la craie sur le bord d'une table de jeu), Roussel cherche une série presque homophone mais donnant un sens tout-à-fait différent:
II. « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard » (missives d'un Européen sur les hordes d'un forban).
L'exercice consiste à résoudre cette « équation de faits » (l'expression est de Breton) en imaginant un récit aussi bref que possible reliant la première phrase à la deuxième. Plus tard, le « procédé » sera simplifié. Roussel tirera son matériau d'une phrase quelconque. C'est de tels jeux de mots que sont sortis les univers insolites des romans *Impressions d'Afrique* et *Locus Solus*; les pièces de théâtre reviendront elles aussi à cette méthode. Il est significatif de voir comment le procédé d'écriture se reflète dans le contenu même des oeuvres:

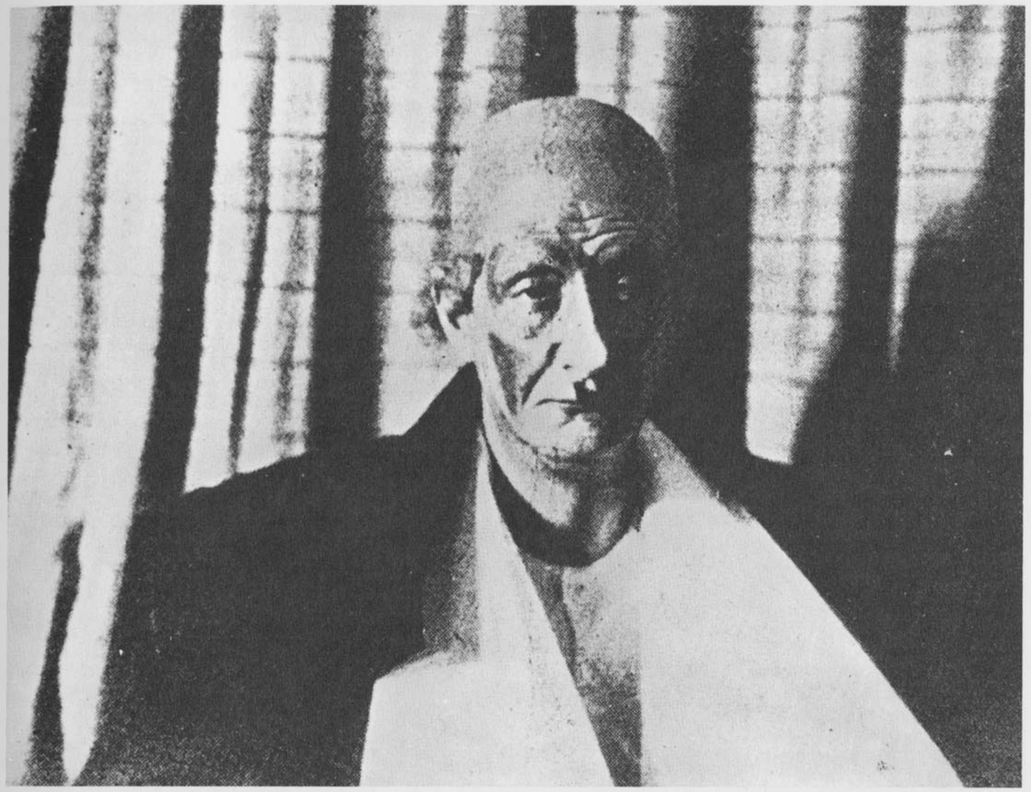
Dichterischer Entwurf, Hauptwerke, Methode
Der Rousselsche Entwurf zielt auf die Schaffung einer « Welt » ab, die gänzlich aus den Urgründen der Einbildungskraft hervorgewachsen ist. Roussel verwendet verschiedene Methoden, um diesen Entwurf immer reiner zu verwirklichen.

Schon das frühste mit 17 Jahren geschriebene Jugendwerk, *Meine Seele* (später unter dem Namen « Victor Hugos Seele » herausgegeben), handelt von den Schätzen, die aus der Einbildungskraft gewonnen werden können. Von der Metapher Seele = Mine ausgehend, wird auf 70 Seiten der Vergleich mit einem Grubenwerk ausgeführt und bis ins kleinste Detail die Gewinnung des dichterischen Erzes beschrieben.

Das erste Hauptwerk, *La Doublure* (die Ersatzrolle) (1897) führt zwar « Wirklichkeit » vor, aber nur, um davon Abstand zu nehmen: es ist die Geschichte eines Versagens im Leben und in der Liebe, der Unmöglichkeit, die Rolle zu spielen, die uns die Wirklichkeit aufzudrängen scheint. Der Karneval zu Nizza, der den Hintergrund des Geschehens bildet, gibt Roussel Gelegenheit, immer wieder das Auseinanderklaffen von Maske und Person zu entlarven. Innerhalb des Rousselschen Gesamtentwurfs scheint also dem Roman die Funktion zuzukommen, die äussere Welt als eine scheinhaft-wesenlose zu erweisen: als etwas, worum es sich nicht lohnt. Von da an geht es in Roussels Werk nur noch um die Entdeckung einer anderen Welt.

La Vue (1902), das letzte Jugendwerk, besteht aus drei Gedichten. Das erste gibt auf 114 Seiten in gereimten Alexandrinern die Beschreibung einer winzigen Ansichtskarte, einen Strand darstellend, die im Innern eines Federhalters durch eine kleine Lupe zu sehen ist: La Vue heisst ja zugleich Ansichtskarte, Aussicht und Gesichtssinn, Blick. Der aufmerksame, alles erfassende Blick Roussels entdeckt hunderte von Personen und bei jeder Person die kleinste Gesichtsfalte. Er beobachtet etwa, wie sich der Schnurrbart eines Badegastes in einem Wellenberg fortzusetzen scheint: die Bewegung ist erstarrt, die Zeit steht still, die Personen sind zu einem dekorativen Tapetenmuster versteinert. Schon in diesem Werk wird eine « Welt unter Glas » von einem alleserfassenden aber ausserhalb stehenden Voyeur betrachtet, wie später etwa in der Glasglocke des Locus Solus. Die ironisch anmutende « unmögliche » Unzahl von Personen und Einzelheiten macht klar, dass hier gar nicht « Wirklichkeit » beschrieben wird, dass das Bild im Füllhalter nur ein Vorwand, ein Sprungbrett der Rousselschen Einbildungskraft ist.

Die besondere Methode
In den späteren, besonders bezeichnenden Werken, verwendet Roussel als Sprungbrett die « Methode », die er im Aufsatz *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe* nach seinem Tode bekanntgab:
Gegeben sei eine Wortreihe:
I. Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard (Kreidebuchstaben auf dem Rand eines alten Billardtisches).
Nun wird eine fast gleichlautende, aber ganz andern Sinn ergebende Reihe gesucht:
II. Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard (Briefe des Europäers über die Horden des alten Räubers).
Die Ubung besteht nun darin, diese « Sachgleichung » (der Ausdruck stammt von Breton) dadurch zu lösen, dass eine möglichst knapp gehaltene Erzählung vom ersten zum zweiten Satz überleitet. Später wird die Methode vereinfacht. Aus solchen Wortwitzen ist die gesamte unheimlich-groteske Welt der Romane *Afrikanische Impressionen* und *Locus Solus* emporgewachsen, auch die späteren Theaterstücke kommen wieder auf sie zurück. Dabei ist bemerkenswert, wie sich die Methode im Inhalt der Werke spiegelt:



Signoret dans le rôle de Martial Canterel: Le maître omniscient, un clown triste / Signoret in der Rolle des Martial Canterel: Der grosse Meister, ein trauriger Clown, in Caradec, p. 193 (voir aussi *Lettre de Roussel à Signoret en fac-simile*, in: *Bizarre*, nos 34/35, p. 49).

Dans *Impressions d'Afrique* (1910) les passagers européens d'un bateau ayant fait naufrage tombent aux mains d'une tribu africaine. Pour passer le temps en attendant la rançon qui les délivrera, ils fondent le « Club des Incomparables » ayant pour but de préparer une soirée de gala. Les « numéros » surprenants et féeriques qui composent cette manifestation sont « expliqués » dans la deuxième partie du roman; inutile de dire que ces « explications », sorties elles aussi du procédé, sont aussi extraordinaires que les faits qu'elles prétendent éclaircir. Le naufrage initial symbolise la disparition du monde européen (et des rapports conventionnels entre les mots): mais aussitôt s'établissent entre les épaves des rapports nouveaux, donnant lieu à la création d'un monde insolite. *Impressions d'Afrique*, c'est la découverte du continent noir, l'ouverture des écluses du subconscient.

Dans *Locus Solus* (1914) (le titre pouvant suggérer « lieu unique ou solitaire » ou même « domaine solaire ») ce monde magique est la propriété d'un savant génial et richissime qui vit retiré de la société au milieu de sa collection d'objets curieux. Dans cet univers, il n'y a pas de devenir, pas de dégradation; les morts redeviennent grâce à l'aqua-micans et l'Erythrite, par la Résurrectine et le Vitalium ce qu'ils étaient déjà dans leur vie: de petites poupées mécaniques. C'est le monde enchanté des boîtes à musique, le paradis retrouvé de l'enfance, en même temps qu'un lieu de tortures implacables.

L'Etoile au Front (1925) maintient le personnage du maître mystérieux. Le sujet dominant des anecdotes bizarres qui composent cette pièce est celui de la prédestination (la marque au front) des êtres appelés à une gloire éblouissante. (C'est là un motif fondamental chez Roussel).

In den *Afrikanischen Impressionen* (1910) geraten die Passagiere eines Schiffes in afrikanische Gefangenschaft. Um sich bis zum Eintreffen der Lösegelder die Zeit zu verkürzen, bereiten sie einen Galaabend vor, der auf dem « Trophäenplatz » stattfindet. Die zauberhaften « Nummern » oder Auftritte dieser Aufführung werden in einem zweiten Teil durch ebenso erstaunliche « Tatsachen » « erklärt ». Es tut sich im Roman eine seltsame Wunderwelt auf: und gerade dies ist der tiefere Sinn des Titels und die inhaltliche Analogie zur « Methode », dass nach dem Schiffbruch der « europäischen » Wort-Konventionen aus dem Treibgut neue Bezüge geschaffen werden, dass es hier um Eindrücke aus einer andern Welt, um die Entdeckung eines schwarzen Kontinents, um das Aufbrechen der Schleusen des Unbewussten geht.

In *Locus Solus* (1914) (der Titel mag « Einziger oder Einsamer Ort » oder auch « Sonnenreich » bedeuten) ist diese Zauberwelt bereits Besitz eines reichen und genialen Mannes, der völlig von der Welt zurückgezogen lebt. Die Wunder-Gegenstände mit denen er sich umgeben hat, konstituieren eine Welt, in der es kein Werden, kein Vergehen gibt. Die Toten werden im aquamicans mit Erythrit oder durch Resurrektin und Vitalium zu dem gemacht, was sie schon im Leben waren: mechanische Püppchen. Es ist die Zauberwelt der Spieldosen, ein wiedergefundenes Paradies der Kindheit, und zugleich eine ausweglose Folterkammer.

L'Etoile au Front (Der Stern an der Stirn) (1925) behält die Figur des geheimnisvollen Grossmeisters bei. Das dominierende Thema der Anekdoten, die in diesem « Theaterstück » ausgebreitet werden, ist eben der « Stern an der Stirn », die Prädestination, auch im Sinne des Ruhms und grenzenlosen Glücks (ein Rousselsches Grundmotiv).

Dans *Poussière de Soleils* (1926), le sage bienfaiteur-collectionneur est décédé. Son héritage consiste en un trésor qui sera finalement retrouvé dans un puits. Une chaîne de 24 indices soigneusement préparés par le défunt guidera les chasseurs de trésor: ainsi une sépia (image) doit faire songer à un vieux mendiant, celui-ci doit parler d'une hirondelle, dans une plume d'hirondelle on trouvera un papier minuscule qui doit conduire à d'Urfée, dans un texte de cet auteur deux mots soulignés attirent l'attention sur une bergère albinos, etc.
Dans cette oeuvre, que Roussel a écrite peu avant sa mort, il est donc question d'un legs précieux ne pouvant être découvert que par une recherche patiente. S'agit-il d'une indication pour le lecteur?

Nouvelles Impressions d'Afrique (1928) est la dernière oeuvre de Roussel. Comme le titre l'indique, l'auteur s'engage dans une voie entièrement nouvelle (abandonnant le « procédé »). Roussel y a travaillé de 1915 à 1928 (avec de brèves interruptions consacrées à la composition des pièces de théâtre), puis a publié le texte inachevé, sans le récit qui devait servir de cadre. Le fragment comporte 4 poèmes en alexandrins assez académiques, chacun ne consistant qu'en une seule phrase.
La proposition principale, formant le début et la fin, contient la description d'un banal site touristique; mais cette phrase est interrompue par une association d'idées, Roussel ouvre une première parenthèse, la seconde idée est à son tour interrompue par une double parenthèse et ainsi de suite jusqu'à une quintuple parenthèse où s'ouvrent les écluses d'un monde intérieur, inondant le lecteur d'une série d'images offrant entre elles une analogie souvent comique; puis les parenthèses se referment successivement, jusqu'à ce que nous soyons revenus à la surface de la réalité quotidienne. Dans cette oeuvre, la percée vers le nouveau monde se fait par des associations d'idées et par la pensée analogique. *Nouvelles Impressions d'Afrique*, ce sont de nouvelles explorations du subconscient.

« Roussel, le plus grand magnétiseur des temps modernes ».

Le langage: germe d'un univers et aimant d'images
Le leitmotiv de la pensée roussellienne est la libération (le déchaînement) des forces créatrices sans l'appui de la « réalité extérieure ». (C'est une création pure qui ne se veut pas imitation). Le medium par lequel Roussel évoque ses mondes, ou si l'on veut le fluide avec lequel il crée ses champs magnétiques, c'est le langage. Qu'il s'agisse d'une métaphore comme dans « Mon âme », du « procédé »-calembour (*Impressions d'Afrique*, *Locus Solus*) ou de séries d'associations ou d'analogies, c'est toujours la parole qui sert de point de départ pour l'inconnu.
Les trésors de l'imagination que renferme en puissance le langage sont *Poussière de Soleils*. Voici l'héritage, le trésor enfoui dans un puits.

Dans la littérature allemande, il n'y a qu'un poète qui, d'une manière comparable à Roussel, crée des univers autonomes à partir d'une opération sur le langage et la parole: Otto Nebel dans ses fugues runiques *Unfeig* et *La Roue des Titans*. Une comparaison, pour hautement instructive qu'elle serait, n'entre malheureusement pas dans le cadre de cet article.

L'univers roussellien

« ...un monde suspendu d'élégance, de féerie, de peur ».

Le monde créé par Roussel présente quelques traits fondamentaux:

In *Poussière de Soleils* (1926) (Sonnenstaub) ist der weise Wohltäter gestorben: Seine Hinterlassenschaft besteht aus einem Schatz, der zuletzt in einem Schacht gefunden wird. Zu diesem Schatz führt eine Kette von 24 Indizien, die vom Toten sorgfältig vorbereitet war: so muss eine Zeichnung aus bestimmten Gründen an einen Bettler denken machen, dieser Bettler muss von einer Schwalbe sprechen, in einer Schwalbenfeder wird ein winziges Papier gefunden, dieses muss an den Dichter d'Urfée erinnern, in einem Text dieses Autors sind zwei Wörter unterstrichen, die eine Albinos-Hirtin bezeichnen, usw.
In diesem Werk, das Roussel kurz vor seinem Tode geschrieben hat, ist also von einer wertvollen Hinterlassenschaft die Rede, die aber nur durch sorgfältiges Suchen gefunden werden kann. Ein Fingerzeig für den Leser?

Neue Afrikanische Impressionen (1928) ist Roussels letztes Werk. Wie schon der Titel andeutet, handelt es sich um einen neuen dichterischen Ansatz (ohne Verwendung der « Methode »). An diesem Werk hat Roussel von 1915 bis 1928 gearbeitet (mit den kurzen Unterbrechungen durch die Arbeit an den Theaterstücken) und es dann unvollendet, ohne die vorgesehene Rahmenerzählung, veröffentlicht. Das Fragment umfasst vier Gedichte in ziemlich akademischen Alexandrinern, jedes besteht aus einem einzigen Satz.
Im Hauptsatz, der Anfang und Ende bildet, ist jeweils eine postkartenmässige Sehenswürdigkeit beschrieben. Aber dieser Satz wird durch eine Assoziation unterbrochen, eine erste Klammer geöffnet; den Nebengedanken unterbricht dann wieder eine zweite Klammer und so fort bis zu einer fünffachen Klammer, wo die Schleusen einer Innenwelt sich auftun und wir mit einer Reihe von Bildern überschüttet werden, die eine (oft komische) Analogie aufweisen. Dann schliessen sich die Klammern nacheinander, bis wir wieder die banale Oberfläche der Dinge erreicht haben. Diesmal geschieht das Durchbrechen der äusseren Hülle und Freilegen der neuen Welt durch Assoziationen und Analogien. Neue Impressionen aus Afrika: das sind neue Streifzüge ins Unbewusste.

« Roussel, der grösste Magnetiseur der Moderne ».

Das Wort: Keim einer Welt und Bildmagnet
Das Leitmotiv Rousselscher Dichtung ist die Befreiung (Entfesselung) schöpferischer Kräfte unter Abschirmung vor den Einflüssen der « äusseren Wirklichkeit ». Das Medium, mit dem Roussel seine Welten heraufbeschwört, oder wenn man will, das Fluidum, mit dem er seine magnetischen Felder schafft, ist die Sprache. Ob es sich um eine Metapher (wie in « Meine Seele »), um die Wortwitz-« Methode » (*Afrikanische Impressionen*, *Locus Solus*) oder um Assoziationsketten und Analogiereihen handle, allemal ist das Sprungbrett für den Sprung ins Unerhörte das Wort.
Sonnenstaub sind die Schätze der Einbildungskraft, die in der Sprache latent sind. Hier liegt das im Brunnen vergrabene Erbe der Schatzsuche.

Im deutschen Sprachbereich gibt es nur einen Dichter, der Roussel vergleichbar aus Wort- und Sprachmanipulation eigenständige Welten entstehen lässt: Otto Nebel in seinen Runenfugen. Ein Vergleich wäre aufschlussreich.

Das Welt- und Menschenbild

« ...eine schwebende Welt des Zaubers, der Angst... ».

In der von Roussel neu erschaffenen Welt lassen sich einige Grundzüge feststellen:

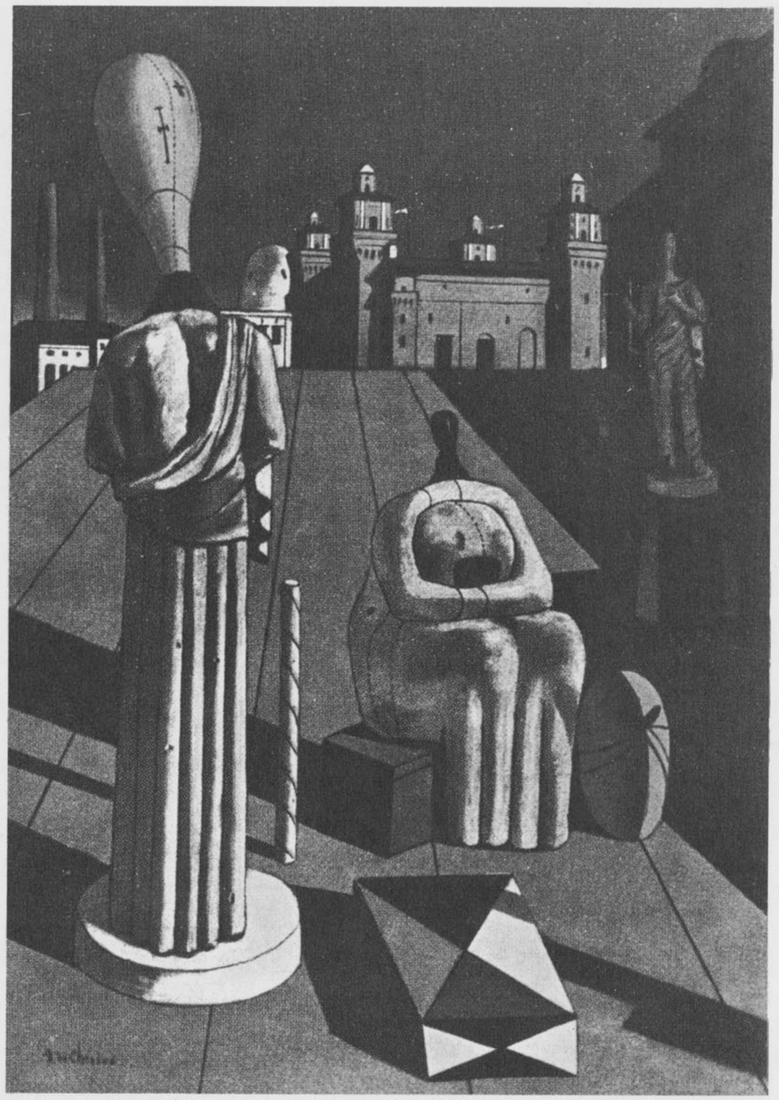
Der Raum in dem Locus Solus, Stern an der Stirn, Sonnenstaub spielen, ist von der eigentlichen Aussenwelt abgeschlossen und ähnelt einem Museum: er gewinnt Form und Inhalt durch das Vorhanden-

L'espace où se déroulent « *Locus Solus* », « *L'Etoile au Front* » et « *Poussière de Soleils* » est retranché du monde extérieur et ressemble à un musée. Ce qui lui donne forme et contenu, c'est la présence d'objets bizarres rassemblés par un collectionneur. Or, par une anecdote qui lui est attachée, chacun de ces objets indique une certaine époque, un certain lieu: le musée devient le centre virtuel de tous les espaces et de tous les temps. D'autre part, ces objets n'offrent aucun lien entre eux, l'espace est discontinu.

Dans l'œuvre roussellienne, *le temps* est supprimé: ainsi, dans « *La Vue* » une plage entière est figée dans l'immobilité d'une carte postale, dans « *Nouvelles Impressions d'Afrique* » l'oeuvre entière est enfermée dans une seule phrase, n'a donc pratiquement pas de durée (de même que toute une oeuvre jaillissait de la seule phrase « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard/pillard »). Les romans et les pièces de théâtre se déroulent tous en moins de 24 heures: tout est présent, le temps est figé, il n'y a pas de devenir, parce qu'il ne faut pas qu'il y ait de déperdition. Le mouvement apparaît surtout comme mécanique constamment répétée. Le temps est immobile ou tourne à vide.

sein seltsamer Gegenstände, die ein Sammler zusammengebracht hat. Nun weist jeder dieser Gegenstände durch die Anekdote, mit der er verknüpft ist, auf eine andere Zeit, einen andern Ort: dadurch wird das Museum zum Mittelpunkt aller Räume und Zeiten. Andererseits sind die Gegenstände sonst durch kein inneres Band verknüpft: die Welt ist diskontinuierlich.

Dem Sinne nach ist *die Zeit* in diesem Werke aufgehoben: Sei es, dass ein ganzer Strand auf einer Ansichtskarte in Bewegungslosigkeit verharrt (la Vue), sei es, dass ein längeres Werk in einem einzigen Satz eingeschlossen ist, praktisch also keine Dauer hat (Neue Afrikanische Impressionen). Auch die Hauptwerke der mittleren Periode spielen alle im Zeitraum von 24 Stunden: Alles ist Gegenwart, die Zeit ist gefroren, es darf kein Werden geben, weil es auch kein Vergehen geben soll. Bewegung erscheint hauptsächlich als mechanischer, ständig wiederholter Ablauf. Die Zeit steht still oder läuft leer.



Giorgio de Chirico, *Les muses inquiétantes / Die beunruhigenden Musen*, 1916.

Les objets sont toujours minutieusement « expliqués », ils sont réduits à des fonctions; hors de la place qu'ils occupent dans un mécanisme, ils n'ont pas d'existence propre. Toute oeuvre roussellienne est une juxtaposition de machines apparemment absurdes.

Chez Roussel toute psychologie est absente. Dans l'*être humain*, il n'y a pas non plus de devenir, il n'y a pas d'âme. On peut distinguer trois catégories de *personnages:*
1. Le maître-savant (une projection des nostalgies rousselliennes)
2. Les témoins (auxquels il faut assimiler les lecteurs et le public) invités par le maître à admirer ses merveilles: ces « voyeurs » n'ont aucune existence propre.
3. Les personnages figurant dans les anecdotes sont réduits au strict minimum nécessaire à la compréhension du récit: lorsqu'on connaît cette anecdote, on sait tout sur les personnages; ils n'ont pas de profondeur, pas de devenir, mais ressemblent à des poupées mécaniques: ils deviennent objets, rouages pris dans un engrenage global.

Cocteau a comparé cet univers roussellien à la peinture métaphysique de Chirico. Comment ce monde apparemment figé peut-il avoir une telle *puissance incantatoire?* C'est que la magie des machines rousselliennes émane de leur charge onirique et mythique.
Deux des exemples les plus fascinants, la « Demoiselle » et le « Verre » (ou diamant liquide) forment chacun un chapitre du roman « *Locus Solus* ».

Locus Solus
Voici le contenu du roman,
Argument: Le savant Canterel fait admirer les curiosités de son parc à quelques invités.
I. Le premier chapitre est une description du « Fédéral » (une statue africaine commémorative de la réunion de quelques peuples autrefois hostiles) où est venu se greffer un « Semen-contra » (une plante médicinale qui permettait de calmer les accès de cruauté démente d'une reine négresse); au-dessous, il y a trois hauts-reliefs représentant des légendes bretonnes.

II. Puis Canterel montre la « demoiselle » ou hie: un appareil suspendu à un aérostat qui, mû par la seule force du soleil et des vents, compose une mosaïque avec un amas apparemment désordonné de dents humaines (inventeur d'une méthode indolore permettant l'extraction des dents à l'aide d'un métal aimanté, Canterel en possède une importante collection de toutes les couleurs: blanches, jaunes, brunes, noires, bleuâtres, rouges avec des lambeaux de chair). Cet appareil démontre la connaissance parfaite que Canterel possède des variations météorologiques les plus infimes (car il a disposé les dents de telle façon que sous l'effet du vent et de l'énergie solaire, la machine exécutera, d'après des lois purement mécaniques, la mosaïque qu'il a prévue). Canterel est donc un maître omniscient du temps.
Le fonctionnement de cette machine que l'auteur appelle « demoiselle » est décrit sur 35 pages.

La mosaïque représente un reître (ce terme, désignant un soldat de cavalerie, a aussi le sens de « soudard ») lisant un livre dans une cave obscure. Canterel raconte l'histoire de ce personnage: vers 1650, en Norvège, le reître Aag, « forban sans scrupules », tenta pour le compte du duc Gjörtz, d'enlever la belle Christel, la femme du baron Skjelderup. La tentative échoua et on emprisonna Aag dans une crypte qui fut hermétiquement scellée. Dans l'attente d'une mort cruelle, Aag retrouve parmi un tas de livres détruits par la moississure un volume bien conservé qu'il se met

Die Gegenstände werden stets ausführlich « erklärt »; sie werden dadurch zu Funktionen reduziert, sie haben ausser dem Zweck, den sie in einem Gesamtmechanismus erfüllen, kein Eigendasein. Jedes Rousselsche Werk ist ein Nebeneinander solcher scheinbar sinnloser Maschinen.

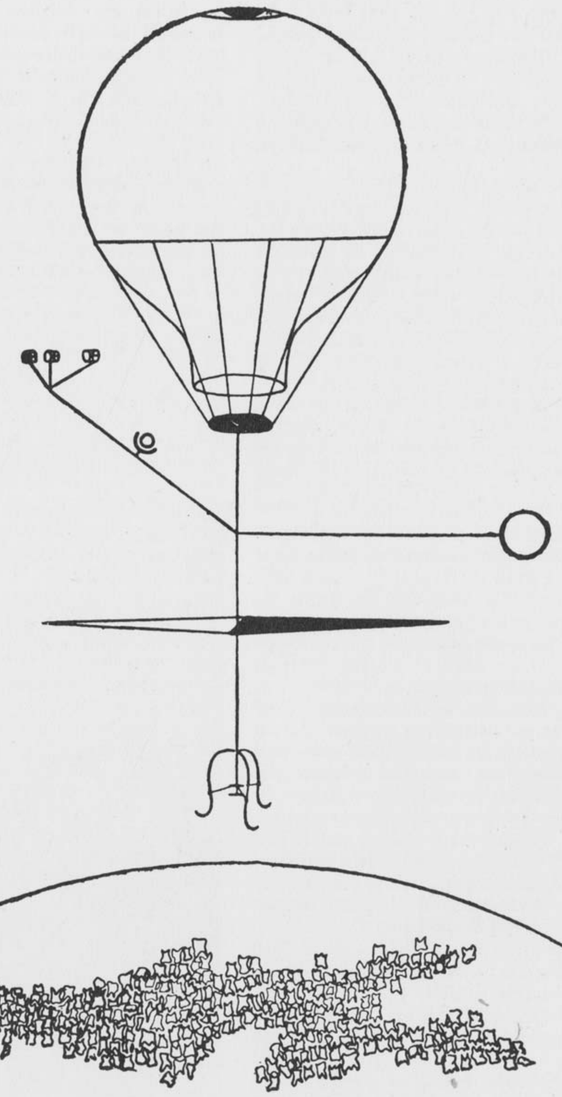
Beim Rousselschen «*Menschen*» ist jede sogenannte Psychologie abwesend, es gibt auch da kein Werden. Man kann drei Arten Personen unterscheiden:
1. Der grosse Meister (eine Art Projektion von Roussels Sehnsucht)
2. Die Zeugen, die vom Meister eingeladen werden, um seine Wunder zu bestaunen (hier sind auch Leser und Publikum einzubeziehen): diese « Voyeure » haben überhaupt kein Gesicht.
3. Die in den Anekdoten vorkommenden Personen sind auf das strikte Minimum reduziert, das jeweils zum Verständnis nötig ist: kennt man diese Anekdote, so weiss man alles über sie; sie haben keine Tiefe, kein Werden, sondern wirken wie mechanische Puppen: versachlichte Rädchen innerhalb eines Gesamtmechanismus.

Cocteau hat dieses « Weltbild » mit Chiricos metaphysischer Malerei verglichen. Wie kommt es denn, dass diese scheinbar erstarrte Welt uns doch so machtvoll bewegt? Die Antwort liegt in den *traumhaft-mythischen Gehalten*, die den Rousselschen Maschinen aufgeladen sind.
Zwei der einprägsamsten Beispiele, die « Jungfernmaschine » und die « Glasglocke » (oder flüssiger Diamant) bilden je ein Kapitel des Romans *Locus Solus.*

Locus Solus
Der Roman hat folgenden Inhalt:
Thema: Der reiche Privatgelehrte Martial Canterel zeigt einigen Freunden und Gästen die Sehenswürdigkeiten seines Parks.
I. Das erste Kapitel beschreibt den « Foederal » (eine afrikanische Gedenkstatue für den Zusammenschluss mehrerer früher feindlicher Völker) in dem ein « semen-contra » Wurzel geschlagen hat (eine Heilpflanze, mit der zu späterer Zeit die hysterisch-grausamen Anfälle einer Negerkönigin besänftigt werden konnten); darunter sind drei Hochreliefs mit Motiven aus der bretonischen Geschichte zu sehen.

II. Darauf zeigt Canterel die « demoiselle » oder « hie »: ein in der Luft schwebendes Gerät, das, nur durch die Kraft der Sonne und des Windes betätigt, ein Mosaik aus einem Haufen scheinbar ungeordneter Menschenzähne herstellt (Canterel besitzt deren einen Haufen in allen Farben: weiss, gelb, braun, schwarz, bläulich, mit roten Fleischfetzen, da er der Erfinder einer schmerzlosen Methode des Zähneziehens mit Hilfe eines magnetischen Metalls ist). Dieses Gerät soll die vollkommene Kenntnis unter Beweis stellen, die Canterel auch von den geringsten Lufthäuchen und Temperaturschwankungen hat. (Denn er hat die Zähne so hingelegt, dass die Maschine unter der Einwirkung des Windes und der Sonnenenergie, nach rein mechanischen Gesetzen, das von Canterel gewünschte Mosaik ausführen muss). Canterel ist also allwissender Herr der Zeit.
Die Maschine, die auf 35 Seiten beschrieben wird, trägt wie gesagt den Namen « hie » oder « demoiselle » (was Rammbock heisst, aber auch « Fräulein, Jungfer » bedeuten kann).

Das Mosaik zeigt einen Ritter (« reître » kann auch die Nebenbedeutung « alter Sündenbock » haben), der in einem dunklen Keller ein Buch liest. Canterel erzählt die Geschichte dieses Ritters: Um 1650 wollte der norwegische Ritter Aag im Auftrag des Herzogs Gjörtz die schöne Christel, die Frau des Barons Skjelderup, entführen. Der Anschlag misslang und Aag wurde in eine Krypta geführt, aus der es kein Entrinnen gab. Hier fand Aag, auf den Tod wartend, mitten unter einem Haufen verschimmelter



Raymond Roussel, *La hie ou la demoiselle;* Schéma Roger Aujame, in: Carrouges, 1954.

à lire pour chasser les pensées lugubres qui l'assaillent. C'est précisément cette scène que représente la mosaïque.
Canterel fait alors le récit de l'histoire que le reître était en train de lire dans ce livre: « Le Conte de la Boule d'Eau ».

Le prince Rolfsen a déshérité ses onze fils indignes et légué sa fortune fabuleuse à sa fille, la sage Ulfra. Les frères scélérats prièrent la fée malfaisante Gunver de les aider; mais sa puissance ne suffit qu'à métamorphoser Ulfra en colombe l'espace d'une année, durant laquelle elle vivra dans le « Royaume des Oiseaux ». Après douze mois passés à faire bombance, les frères se mettent en route pour supprimer leur colombe de soeur. Mais le « Royaume des Oiseaux » est défendu par un gardien terrifiant. Il s'agit d'une « sphère d'eau aérienne, de moyenne grosseur » dont l'ombre est mortelle et qui se lance immédiatement à la poursuite de tout intrus. Déjà les frères semblent perdus, lorsqu'une colombe, planant au-dessus de la sphère pour éviter l'obscurcissement meurtrier, boit jusqu'à la dernière goutte la boule d'eau terrifiante. Comprenant qu'ils se trouvent en présence d'Ulfra, les frères repentants tombent à genoux, après quoi la famille réunie retourne dans son domaine.

Bücher einen einzigen wohlerhaltenen Band, worin er zu lesen begann, um seine traurigen Gedanken zu verscheuchen. Eben diese Szene zeigt das Mosaik. Es folgt nun die Erzählung der Geschichte, die der Ritter gerade in dem Buche las: Das Märchen von der Wasserkugel.

Prinz Rolfsen hat seine elf bösen Söhne enterbt und sein ganzes Riesenvermögen seiner Tochter, der guten Ulfra vermacht. Die bösen Brüder flehen die böse Fee Gunver um Hilfe, deren Macht aber nur hinreicht, um Ulfra ein Jahr lang in eine Taube zu verwandeln, das sie im Vogelkönigreich verbringen wird. Nachdem sie fast ein ganzes Jahr geprasst und gewütet haben, machen sich die Brüder auf, um ihre Taubenschwester umzubringen. Aber das Vogelkönigreich ist durch einen furchterregenden Wächter wohl behütet: es handelt sich um eine « schwebende Wasserkugel mittlerer Grösse », deren Schatten tödlich ist, und die augenblicklich auf jeden Eindringling Jagd macht. Schon sind die Brüder verloren, als eine Taube die fürchterliche Wasserkugel von oben (um dem todbringenden Schatten zu entgehen) leertrinkt. Die Brüder erkennen im Vogel ihre Schwester und sinken reumütig in die Kniee, worauf sie vereint in ihr Reich zurückkehren.

Dans son caveau, le reître rêvait de cette colombe de paix et d'innocence lorsque, se réveillant soudain, il vit Christel à ses côtés. « Obsédée par la pensée de la mort affreuse réservée à son agresseur », Christel, après une patiente recherche, a trouvé dans de vieux documents le signalement d'un passage clandestin permettant d'accéder à la crypte. Aag, repentant et plein de gratitude, se jette à ses pieds.

III. Le maître conduit ses visiteurs vers un immense diamant elliptique de deux mètres de haut sur trois mètres de large, dont l'éclat est presque insoutenable. Au milieu du diamant se tient la danseuse Faustine vêtue d'un maillot couleur chair. Ses cheveux produisent une musique merveilleuse. Canterel explique que le diamant est en réalité un récipient rempli d'un « aqua-micans » de son invention. Cet « aqua-micans » confère au verre son éclat, permet à la danseuse Faustine de vivre dans l'élément liquide et transpose le mouvement de ses cheveux en une musique d'une beauté irréelle. A côté de la danseuse, nous trouvons dans ce verre:

1. un chat gambadant joyeusement qui n'a plus un seul poil sur son corps; Canterel l'utilise pour faire des expériences avec l'« Erythrite », une substance magnétique qu'il a inventée (les poils du chat risqueraient de perturber ces expériences à cause de leur charge électrique). Il s'agit d'une tentative de résurrection opérée sur les vestiges d'un système nerveux et de muscles labiaux: voilà tout ce qui reste du crâne de Danton, que Canterel tient en héritage de son aïeul (celui-ci l'avait obtenu en corrompant le bourreau). Le chat sans poil est dressé à diriger un cornet métallique produisant du magnétisme en direction des nerfs cervicaux qui déclenchent un mouvement labial. Le résultat est évidemment inaudible; mais, employant la méthode des sourds, Canterel parvient à déchiffrer les paroles articulées: il s'agit « de chaotiques bribes de discours se succédant sans lien » (voilà pour la grande politique!)

2. Sept ludions montent et descendent dans l'eau, jouant toujours la même scène:
a. une scène de la vie d'Alexandre le Grand: l'esclave Guzil tente d'assassiner Alexandre le Grand en dressant un oiseau à faire un noeud coulant avec un fil d'or et à le passer au cou d'un dormeur.
b. le châtiment de Pilate. Selon Saint-Jean, une croix brûlante et phosphorescente se serait formée chaque soir sur le front du malheureux.
c. le poète Gilbert aurait trouvé en 1778 à Balbek

Von dieser Friedens- und Unschuldstaube träumte der Ritter, als plötzlich Christel vor ihm stand: der Gedanke an den zu kläglichem Tode Verurteilten hatte ihr keine Ruhe gelassen; nach langem Suchen fand sie alte, verloren geglaubte Urkunden, die ihr den Zugang zur Krypta weisen. Aag wirft sich ihr reuig und dankbar zu Füssen.

III. Darauf zeigt der Meister eine Art « Riesendiamanten » von 2 Meter Höhe und 3 Meter Breite, dessen Glanz fast unerträglich ist. In diesem Diamanten schwebt die Tänzerin Faustine, nur mit einem fleischfarbenen Trikot bekleidet. Ihren Haaren entströmt eine berückende Musik. Canterel erklärt diese

in: *Bizarre*, nos. 24/35, p. 24 (Programme de la représentation au Théâtre Antoine).

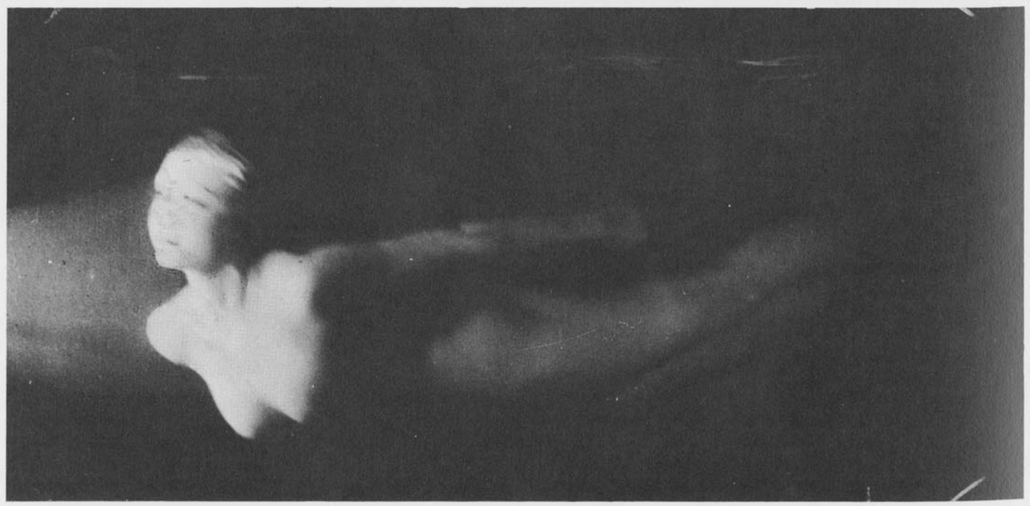
FAUSTINE

Akrobatin...

Contorsionniste...

...oder Traum

...ou image de rêve.



in: André Breton, *L'Amour Fou*, Paris, Gallimard, 1937/1973 (Photo: Rogi-André. Tous droits réservés).

le fameux « sistre impair du poète babylonien Missir ».
d. le nain Pizzighini voyait chaque printemps ses pores se dilater et son corps entier suer du sang lorsque la récolte s'annonçait bonne; pour cet heureux présage les paysans lui donnaient une riche récompense. Une année, étant resté « sec », il se fit lui-même des blessures pour être récompensé; mais la récolte fut réellement mauvaise et les paysans désormais ne lui donnèrent plus rien.
e. une explication mythologique du « désordre » des étoiles que l'on observe dans la constellation du Capricorne: un jour, Atlas, épuisé, aurait laissé tomber la sphère céleste et l'aurait à cet endroit frappée d'un coup de pied rageur.
f. la vue d'une jeune fille récitant ses prières avec ferveur aurait bouleversé Voltaire et lui aurait arraché le mot « dubito », l'aurait donc fait douter de ses propres théories athéistes.
g. Alors que Wagner était âgé de cinq mois, un vieillard aurait prédit à sa mère: « sera pillée », une prophétie qui se vérifia lorsque le compositeur fut un chef d'école célèbre suscitant une foule d'imitateurs.

3. Dans le verre évoluent encore sept hippocampes que Canterel a réussi à accoutumer progressivement à l'eau douce. Afin de pouvoir vivre dans l'aqua-micans trop riche en oxygène, ils sont munis de sétons (qui maintiennent leur poitrine ouverte). Canterel organise entre eux une course de chevaux marins; les concurrents, différenciés par la couleur des sétons, composent ensemble un spectre solaire. En outre, du vin de Sauternes se solidifie dans l'aqua-micans en une fulgurante sphère dorée que les hippocampes traînent avec élégance, tel un char solaire.

Suivent encore quatre chapitres:
IV. Une cage géante où, dans des cellules glaciales, huit cadavres retrouvent sous l'effet du Vitalium et de la Résurrectine (inventions de Canterel) un semblant de vie leur permettant de mimer de façon mécanique la scène qui les a le plus marqués dans leur existence:
V. Lucius Egroizard devenu fou en voyant assassiner sa fille subit un traitement avec des procédés mis au point par Canterel.
VI. Les tours divinatoires de Félicité (il s'agit en réalité de trucs très compliqués qui sont « expliqués » en détail).
VII. Les tours divinatoires de Noël et de son coq Mopsus muni d'une hotte où se trouve son matériel. (Dans ce chapitre, la danseuse Faustine, qui s'est jointe aux visiteurs tient à nouveau un rôle central; comparée à une courtisane de l'antiquité, Chrysomallo, elle est donc clairement assimilée à une cocotte ou « coq-hotte »).
Conclusion du roman: « Puis Canterel, annonçant que tous les secrets de son parc nous étaient maintenant connus, reprit le chemin de la villa, où bientôt un gai dîner nous réunit tous ».

Mythes d'Eros, d'angoisse et de mort
L'histoire du reître, le Conte de la Boule d'Eau sont des drames qui se jouent entre une femme et un ou plusieurs hommes. Les hommes (le reître Aag, les onze frères) sont coupables, malfaisants, voués à la mort. La femme qu'ils persécutent (Christel, Ulfra) est précisément celle qui leur apporte la délivrance, le pardon, la vie, elle est un être de lumière venant « d'en-haut ».
La machine terrifiante et gracile qui porte le nom de « demoiselle » plane également « en-haut », la femme se trouve réduite à un squelette mécanique ballotté par le vent. Les dents humaines que transportent cette « demoiselle » appartiennent manifestement à la sphère de l'homme (elles servent à représenter un reître) qui subit et qui souffre. Dansant nue sous un ciel immense, Faustine semble une image de féminité libérée surgie d'un rêve: ses mouvements sont musique, son corps est

Wunder dadurch, dass der Diamant in Wirklichkeit ein Gefäss ist, das er mit dem von ihm erfundenen « aquamicans » gefüllt hat. Dieses Aquamicans verleiht dem Glas seinen Glanz, erlaubt der Tänzerin Faustine im flüssigen Element schwerelos zu leben und übersetzt die Bewegung der Haare in wundersame Töne. Neben der Tänzerin befinden sich im Glase noch:

1. Eine fröhlich herumtollende Katze, die kein Härchen mehr am Leibe hat: Canterel verwendet sie als Versuchstier für magnetische Experimente mit dem von ihm erfundenen Erythrit (dabei wären die Haare, wegen ihrer elektrischen Ladung, hinderlich). Es handelt sich um eine Art Wiederbelebung eines Toten: im Glas befinden sich nämlich einige einbalsamierte Gehirnnerven und Lippenmuskeln: das ist alles, was von Dantons Schädel übrigblieb, den Canterel von seinem Grossvater geerbt hat (dieser hatte seinerzeit den Henker bestochen). Das haarlose Kätzchen ist nun darauf dressiert, eine Art Magnetismus erzeugenden Schalltrichter gegen diese Schädelnerven so zu richten, dass die Lippen in Bewegung geraten; für die Besucher ist natürlich nichts zu hören, aber Canterel kann die Worte von den Lippen ablesen: es handelt sich um sinnlos aneinandergereihte Brocken aus flammenden Reden.

2. Sieben Figurengruppen, die im Wasser auf- und abschweben und mechanisch immer die gleiche Szene spielen:
a. Ein Bild aus dem Leben Alexanders des Grossen: Guzil versucht Alexander den Grossen zu ermorden, indem er einen Vogel abrichtet, aus einem goldenen Faden eine Schleife zu binden und einem Schläfer um den Hals zu legen.
b. Die Bestrafung des Pilatus: jeden Abend stand diesem ein brennendes und sonnenhell leuchtendes Kreuz auf die Stirn geschrieben.
c. Der Dichter Gilbert fand 1778 in Balbek das berühmte ungradzahlige Sistrum des Dichters Missir.
d. Der toskanische Zwerg Pizzighini hatte die Eigenschaft, im Frühjahr Blut zu schwitzen, wenn eine gute Ernte bevorstand und wurde für eine günstige Voraussage von den Bauern reich belohnt. Als er eines Jahres « trocken » blieb, brachte er sich, um beschenkt zu werden, Wunden bei; doch das Jahr wurde wirklich ein schlechtes und die Bauern gaben ihm fortan nichts mehr.
e. Eine mythologische Erklärung für die « Unordnung » der Gestirne im Sternbild des Steinbocks: Atlas soll eines Tages, müde, die Himmelskugel fallengelassen und an der betreffenden Stelle mit dem Fuss getreten haben.
f. Der Anblick eines ins Gebet vertieften Mädchens soll Voltaire tief gerührt und zum Ausspruch « dubito » bewegt haben: zum Zweifel an den eigenen atheistischen Gedanken.
g. Als Wagner fünf Monate alt war, soll ein Wahrsager seiner Mutter vorausgesagt haben: « Er wird geplündert werden », was sich beim Komponisten offenbar bewahrheiten sollte.

3. Ausserdem befinden sich im Glase noch sieben Seepferdchen, die man progressiv an salzloses Wasser hat gewöhnen können; um im Aquamicans leben zu können, sind sie mit Haarseilen oder Fontanellen ausgerüstet, sodass der überflüssige Sauerstoff durch eine offene Wunde in ihrer Brust entweichen kann. Canterel organisiert mit ihnen ein Seepferdchenrennen, wobei die Konkurrenten durch die Farben der Fontanellen so unterschieden sind, dass sie insgesamt ein Sonnenspektrum darstellen. Andererseits verfestigt sich Sauternes-Wein im Aquamicans sogleich zu einer Gold- oder Sonnenkugel, die von den Seepferdchen elegant gezogen wird.

Es folgen im Buch noch vier Kapitel:
IV. Ein Riesenkäfig, worin acht Tote in eisgekühlten Zellen mit Hilfe von Canterels « Vitalium » und

baigné de lumière, le char solaire des hippocampes promet des extases éblouissantes. Mais le septième chapitre du roman révèle sa nature de courtisane poussée à la mort par sa passion insatiable. En outre, elle reste froide et inabordable derrière son verre; une galerie de pantins, les sept automates à mouvement ascendant et descendant et le terrifiant crâne de Danton réduit à quelques vestiges dont elle tire (avec son chat épilé et magnétique) quelques phrases absurdes, tout cela montre clairement ce qui attend les hommes auprès de cette « belle ». Le nain sanguinolent, la tête de martyr de Danton figurent les blessures et les tourments du mâle.
Dans ces « machines célibataires » l'homme est coupable, menacé par la mort, réduit à l'état de robot. L'image de la femme est ambivalente: elle est d'une part salvatrice, presque sainte, créature de lumière, d'autre part courtisane, voire mécanique érotique (« demoiselle » ou « coq-hotte »).
Cet univers est réglé avec une précision minutieuse: il n'y a cependant pas de vraies relations, il n'y a que rencontre fortuite entre homme et femme, sans qu'aucun vrai lien ne se crée: c'est un tissu de crime et d'innocence, de souffrance et de rédemption, d'extase lumineuse et de nuit menaçante (tels la crypte et l'ombre mortelle de la boule d'eau), de vie et de mort. L'essentiel est manifestement de garder les distances: Faustine et ses pantins sont observés derrière un verre, les récits du Reître et de la Boule d'Eau sont racontés de la manière la plus indirecte, la plus « distanciée » possible; la « demoiselle » est une image ironique, distante de la femme. La solitude devient trésor précieux (comme chez Kafka), la frustration une jouissance.
Dans ce monde mécanique il n'y a pas de Dieu. Toute chose y est méticuleusement réglée et expliquée jusqu'à ce qu'elle atteigne une transparence parfaite. Il n'y a point de transcendance, donc pas de « sens »: lorsqu'on a compris le mécanisme, il n'y a plus rien à chercher « derrière ». D'où un sentiment de vide malgré les extases de lumière, les fulgurations espérées. Et deux grandes angoisses: celle devant l'Eros, celle devant la mort, qu'il conjure par la distance, les nombreuses tentatives de réanimation de cadavres, la suppression de la douleur.
Cet univers est boîte à musique, paradis retrouvé de l'enfance, d'innocence et de splendeur, angoisse médusée, sang, souffrance, torture chinoise, chair pétrifiée, exorcisme de la mort.

« ...Rien que des combinaisons tout à fait imaginaires ».

Quelques dates de la vie de Roussel:
1. Roussel est né le 20 janvier 1877; son père était un agent de change fabuleusement riche. Il mentionne avec fierté les liens de parenté qui l'unissent à la noblesse de l'Empire.
Si l'on excepte son service militaire et un voyage autour du monde, il vécut principalement à Paris, quittant rarement sa maison.

2. Il adorait sa mère et était attaché à sa soeur Germaine; il n'y eut pas de femmes dans sa vie à part Charlotte Dufrêne qui fut sa confidente et son infirmière à partir de 1925.

3. A l'âge de 19 ans lorsqu'il écrivait le roman *La Doublure*, il fit une expérience décisive: pendant quelques mois, il éprouva une sensation de gloire universelle d'une intensité extraordinaire. Ayant le sentiment que ce qu'il écrivait était entouré de rayonnements, il fermait les rideaux, car il avait peur de la moindre fissure qui eût laissé passer au-dehors les rayons lumineux qui sortaient de sa plume; il ne voulait retirer l'écran que tout d'un coup pour illuminer le monde. La déception fut terrible lorsque, à la parution du volume, le phénomène attendu ne se produisit pas. Roussel dut même consulter le célèbre neurologue Pierre Janet.

« Resurrektin » (Auferstehungsmittel) eine Art Scheinleben zurückgewinnen und mechanisch jene Szene mimen, die sie in ihrem Leben am meisten beeindruckt hat.
V. Lucius Egroizard, der beim Anblick der Ermordung seiner Tochter verrückt geworden war, wird mit Hilfe Canterelscher Erfindungen gepflegt.
VI. Divinatorische Kunststücke der Félicité (es handelt sich eigentlich um unerhört komplizierte Tricks, die ausführlich « erklärt » werden).
VII. Divinatorische Kunststücke des Noël und seines Hahns Mopsus. (In diesem Kapitel spielt die Tänzerin Faustine aus dem « grossen Glas » wiederum eine zentrale Rolle).
Ende des Romans: « Dann verkündete Canterel, alle Geheimnisse seines Parks seien uns jetzt bekannt, und kehrte in sein Landhaus zurück, wo wir bald bei einem fröhlichen Essen zusammensassen ».

Die Mythen der jungfern-maschinen
Das Mosaik und das darauf zu sehende Buch erzählen Geschichten von Mann und Frau. Die Männer (Ritter Aag, die elf Brüder) sind schuldbeladen, böse, vom Tode bedroht. Die Frau, der sie Böses antun wollten (Christel, Ulfra), bringt Erlösung, Verzeihung, Leben, sie ist « von oben » kommende Lichtgestalt.
In der « demoiselle », die ja auch « oben » schwebt, ist die Frau (Jungfer) ironisch auf ein mechanisches Gerippe oder Skelett reduziert, das im Winde baumelt, von dem es hin- und hergetrieben wird. Die Menschenzähne, die das libellenhaft zarte und doch recht gefährlich aussehende « Jüngferchen » herumträgt, gehören offenbar zur Sphäre des Mannes (es wird ja mit ihnen der Ritter dargestellt), der in vielerlei Hinsicht als Leidender erscheint.
Faustine, die unter freiem Himmel nackt tanzt, ist zunächst ein Traumbild befreiender Weiblichkeit: ihre Bewegungen sind Musik, ihr Leib erscheint in blendendem Lichte, der Sonnenwagen der Seepferdchen verspricht glanzvolle Ekstase.
Aber im 7. Kapitel des Romans wird Faustine mit einer Kurtisane identifiziert, die von ihrer unersättlichen Leidenschaft buchstäblich zu Tode gehetzt wurde. Ausserdem bleibt sie hinter ihrem Glas unnahbar und kalt; eine Galerie von Hampelmännern, die sieben auf- und absteigenden Automaten und der grausige, auf wenige Reste reduzierte Schädel des Danton, den sie (mit ihrem rasierten Kätzchen) zu ein paar sinnlosen Phrasen anfeuert, das alles zeigt deutlich, was der Mann bei dieser Schönen zu erwarten hat. Der bluttriefende Zwerg, der martervolle Kopf des Danton: das sind die Wunden und Leiden des Mannes.
In diesen Jungfernmaschinen erscheint der Mann als schuldbeladen, todgeweiht, zum Automaten degradiert. Das Bild der Frau ist schillernd: sie ist fast heilige Helferin, Lichtgestalt und Kurtisane, erotische Maschine.
Mag alles mit grösster Präzision geregelt sein: es gibt keine wahre Beziehung, es gibt nur beziehungsloses Zusammentreffen von Mann und Frau: ein Teppich von Schuld und Unschuld, Leid und Schmerzlosigkeit, Lichtekstase und drohender Nacht (Krypta, tödlicher Schatten der Wasserkugel), Tod und Leben.
Das Notwendigste ist offenbar die Distanzierung: Faustine und ihre Hampelmänner werden hinter Glas betrachtet, die Geschichten vom Ritter und von der Wasserkugel möglichst indirekt und in schützende Rahmen eingespannt erzählt; die « demoiselle » ist aus ironischer Distanz gesehen. Die Einsamkeit wird zum Augapfel (wie bei Kafka), die Frustration zum Genuss.
In dieser Welt der Maschine ist kein Gott. Alles ist streng geregelt und wird bis zur völligen Transparenz erklärt. Es gibt keine Transzendenz, und daher auch keinen Sinn: hat man den Mechanismus begriffen, so ist dahinter nichts mehr zu suchen. Daher trotz der ersehnten Lichtekstasen ein Gefühl des Leerlaufs. Auch zwei grosse Ängste: die vor dem Eros und die vor dem Tode. Darum die Distanz,

Raymond Roussel, in: *Bizarre*, nos 34/35, p. 2.

Désormais, sa vie sera une poursuite de cet instant fulgurant de gloire et de bonheur: il le cherchera d'abord dans son oeuvre poétique, puis au théâtre: finalement, comme la gloire littéraire ne dépasse pas un petit groupe d'admirateurs fervents, il a recours à tout un arsenal de drogues; le 14 juillet 1933, à Palerme, il met fin à ses jours en prenant une dose excessive.

4. Il travaillait à ses oeuvres avec la régularité d'un employé de bureau, commençant et finissant à l'heure tapant. Régularité, méticulosité: pour l'édition de ses livres (tous publiés aux frais de l'auteur), il attachait une grande importance à la ponctuation ainsi qu'à la typographie et faisait lire les épreuves à tous les ouvriers de l'imprimerie, promettant une prime importante à qui trouverait une faute.

5. Pour ses voyages, il se fit construire la plus luxueuse roulotte automobile de l'époque. Il ne quittait guère ce véhicule, les pays exotiques n'intéressant absolument pas ce poète à l'imagination tropicale. (Il voyageait seulement pour échapper aux maîtres-chanteurs qui le poursuivaient à cause de sa vie privée). Il ne souhaitait que pouvoir travailler en paix; son monde intérieur lui suffisait pleinement.
A une amie qui lui avait demandé un « souvenir rare » des Indes (ou selon d'autres de l'Egypte), il rapporta un radiateur électrique:
« Je suis sûr qu'il n'y en a pas d'autre là-bas ».

Il vivait retiré du monde (son énorme fortune le lui permettait heureusement) entouré de mystères, difficile à aborder; Breton garda de lui le souvenir d'un homme « caché ».

die vielen Konservierungs- und Wiederbelebungsversuche an Toten, die Aufhebung des Schmerzes. Diese Welt ist Spieldose, wiedergefundenes Paradies der Kindheit, der Unschuld und des Glanzes, erstarrte Angst, Blut, Leiden, chinesisch gewissenhafte Folter, versteinertes Fleisch, Beschwörung des Todes.

« ...ausschliesslich
ganz imaginäre Kombinationen ».

Einiges aus Roussels Leben:
1. Raymond Roussel ist am 20. Januar 1877 als Sohn eines steinreichen Bankiers geboren. Mit Stolz erwähnt er seine verwandtschaftlichen Beziehungen zum Empire-Adel.
Mit Ausnahme der Militärzeit im ersten Weltkrieg und einer Weltreise lebte er in Paris und ging überhaupt selten aus seinem Hause.

2. Er vergötterte seine Mutter, hatte auch eine Bindung an die Schwester Germaine; sonst aber gibt es in seinem Leben keine Frauenbekanntschaft, abgesehen von Charlotte Dufrêne, die ihn seit etwa 1925 als Krankenschwester pflegte.

3. Mit neunzehn Jahren hatte er, beim Schreiben des Romans La Doublure, das entscheidende Erlebnis: Alles, was er schrieb, schien ihm von Licht-Strahlen umgeben, sodass er die Gardinen schloss, damit dieses Licht nicht auf die Strasse dringen könne: er wollte die Menschheit mit einem einzigen Schlage in erleuchtetes Staunen versetzen. Furchtbar war die Enttäuschung, als das Phänomen ausblieb, Roussel suchte sogar zeitweise den berühmten Nervenarzt Pierre Janet auf.
Von da an wird er dieser strahlenden Stunde des Glückes und Ruhmes nachjagen: in seinen Werken, besonders in den Theaterstücken (und Theaterfassungen der Romane); in späteren Jahren, da der literarische Ruhm über eine kleine Gruppe von Bewunderern nicht hinausgeht, verfällt er einem Arsenal von Drogen und nimmt sich durch eine Überdosis am 14. Juli 1933 in Palermo das Leben.

4. An seinen Dichtungen arbeitete er jeden Tag mit der Regelmässigkeit eines gewissenhaften Beamten von Punkt 8 bis Punkt 12. Er war in allen Dingen peinlichst genau.
Die Setzer seiner Werke (die alle auf Kosten des Verfassers gedruckt wurden, wie auch die Theateraufführungen von ihm bezahlt waren) bekamen Prämien für die Entdeckung eines Druck- oder Schreibfehlers.

5. Für eine Weltreise liess er sich eigens den luxuriösesten Wohnwagen der Zeit bauen. Diesen Wohnwagen verliess er kaum, die exotischen Länder interessierten den Dichter mit der exotischen Phantasie überhaupt nicht. (Er reiste nur, um sich Erpressern zu entziehen, die ihn wegen seines Privatlebens verfolgten). Er wünschte bloss in Ruhe arbeiten zu können, seine innere Welt genügte ihm vollauf.
Einer Bekannten, die ihn um « eine Seltenheit » aus Ägypten (oder Indien) gebeten hatte, brachte er einen elektrischen Strahler mit:
« Ich bin sicher, dass es dort keinen andern mehr gibt ».
Er lebte überhaupt ganz von der « Welt » zurückgezogen (konnte es sich auch glücklicherweise leisten), geheimnisumwittert, schwer zugänglich, und machte auch auf Breton den Eindruck eines « versteckten Menschen ».

ARTURO SCHWARZ

LA MACHINE CÉLIBATAIRE ALCHIMIQUE

« Sa solitude est la mécanique érotique; sa lassitude, la dynamique amoureuse ».
Arthur Rimbaud, *H.*[1]

« Le mécanisme imposant de l'appareil sexuel mâle se prête à la symbolisation par toute sorte de *machineries* indescriptiblement compliquées.
Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*[2]

Quelques remarques préliminaires

Peut-être devrait-on voir dans l'alchimiste l'archétype du Célibataire. Gaston Bachelard nous rappelle que « l'alchimie est uniquement une science d'hommes, de célibataires, d'hommes sans femmes, d'initiés retranchés de la communion humaine au profit d'une société masculine. »[3]*
Le lieu de naissance de la machine célibataire serait-il donc l'atelier, le laboratoire, du célibataire-alchimiste? C'est le célibataire Marcel Duchamp** (qui s'est approprié de l'*anima* en sa psyché et s'en est accommodé — réalisant ainsi le rêve séculaire de l'androgynat alchimique sur lequel je reviendrai plus tard) qui a cerné avec une précision inquiétante les contours d'une machine célibataire *alchimique*. Il en dévoile d'emblée la beauté complexe de la forme et la « gratuité stérile » du fonctionnement. Qualités qui, à mon avis, caractérisent la machine célibataire en général et celle alchimique en particulier.
A propos de la complexe beauté de la *Broyeuse de chocolat* (1914), précédée par le *Moulin à café* (1911) et suivie par la *Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins* (1913-15) — trois machines à broyer — Duchamp écrit: « La Broyeuse est montée sur un châssis Louis XV nickelé. »[5] La sobre beauté de ce châssis nous est révélée par un croquis sommaire de l'un de ses éléments (Note 138, p. 207). Les autres éléments qui composent la Broyeuse acquièrent la même importance. « La cravate devra son élégance à son épaisseur... elle sera resplendissante, brillante »[6] en « papier d'aluminium »[7]. A son tour, la Bayonnette, qui s'élève menaçante du coeur de la Broyeuse pour pointer sa lame aiguisée vers la Mariée sera un « article soigné »[8]. Les tambours de la Broyeuse seront l'objet d'attention tout aussi particulière: « Pour obtenir une 'exactitude', coller sur la toile finie des fils de différentes grosseurs. Couleur pour

*La devise de Paracelse était *Alterius non sit, qui suus esse protest* (N'appartiens pas à quelqu'un d'autre si tu peux appartenir à toi-même). Jung rappelle la « solitude rigoureuse » de l'alchimiste qui « en principe, travaillait seul. Il ne fondait pas d'écoles ». (« Paracelsus as a spiritual phenomenon » in *Collected Works*, Vol. XIII, p. 179). Jung citait fréquemment la maxime alchimique: celui qui est solitaire, isolé de la foule et ne peut se joindre à d'autres hommes trouvera un ami intérieur auquel il se joindra et qui le guidera. L'alchimiste est le créateur archétypique. Rappellons que dans la mythologie égyptienne le dieu originel créa le quatuor des 4 dieux principaux en se masturbant (Marie-Louise Von Franz: *Creation Myths*, Spring Publications, Zürich, 1972, pp. 116, 121).
**A propos du mariage il observe: « J'ai soigneusement évité tout ça jusqu'à l'âge de 67 ans. J'ai épousé une femme qui, à cause de son âge, ne pouvait pas avoir d'enfants »[4].

ARTURO SCHWARZ

DIE ALCHEMISTISCHE JUNGGESELLENMASCHINE

« *Ihre Einsamkeit ist mechanische Erotik; ihr Überdruss sanfte Dynamik* ».
Arthur Rimbaud, *H.*[1]

Alle komplizierten Maschinerien und Apparate der Träume sind mit grosser Wahrscheinlichkeit Genitalien — in der Regel männliche — in deren Beschreibung sich die Traumsymbolik so unermüdlich wie die Witzarbeit erweist.
Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*[2]

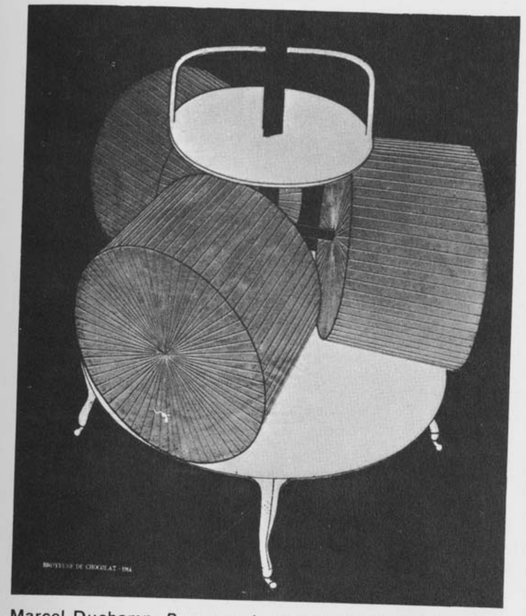
Einige Vorbemerkungen

Der Alchemist ist möglicherweise der Archetyp des Junggesellen. Gaston Bachelard erinnert daran, dass « die Alchemie ausschliesslich eine Wissenschaft der Männer, der Junggesellen ist, der Männer ohne Frauen, der Eingeweihten, die sich von der menschlichen Gemeinschaft zum Besten einer männlichen Gesellschaft zurückgezogen haben »[3]*. Ist die Junggesellenmaschine demnach im Laboratorium des Junggesellen-Alchemisten ent-

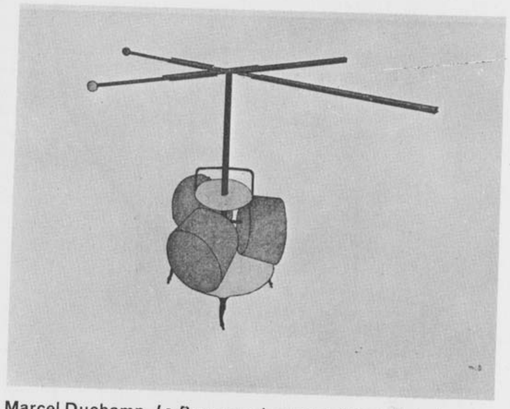
Le Laboratoire / Das Laboratorium, Gravure d'après un dessin de Jan van der Straet (Stradanus) / Stich nach einer Zeichnung von Stradanus, in: *Nova Reperta* (XVIe siècle / 16.Jh.

standen? Der « Junggeselle » Marcel Duchamp** hat mit beängstigender Präzision die Umrisse einer *alchemistischen* Junggesellenmaschine festgelegt (er hat sich der Anima in seiner Psyche bemächtigt und damit den uralten Traum vom alchemistischen Zwittertum, auf das ich weiter unten zurückkommen werde, verwirklicht). Er enthüllt gleich im ersten Anlauf die komplexe Schönheit der Form und die « sterile Grundlosigkeit » ihres Funktionierens. Diese Eigenschaften charakterisieren meiner Ansicht nach die Junggesellenmaschine im allgemeinen und die alchemistische im Besonderen. Duchamp schreibt über die komplexe Schönheit

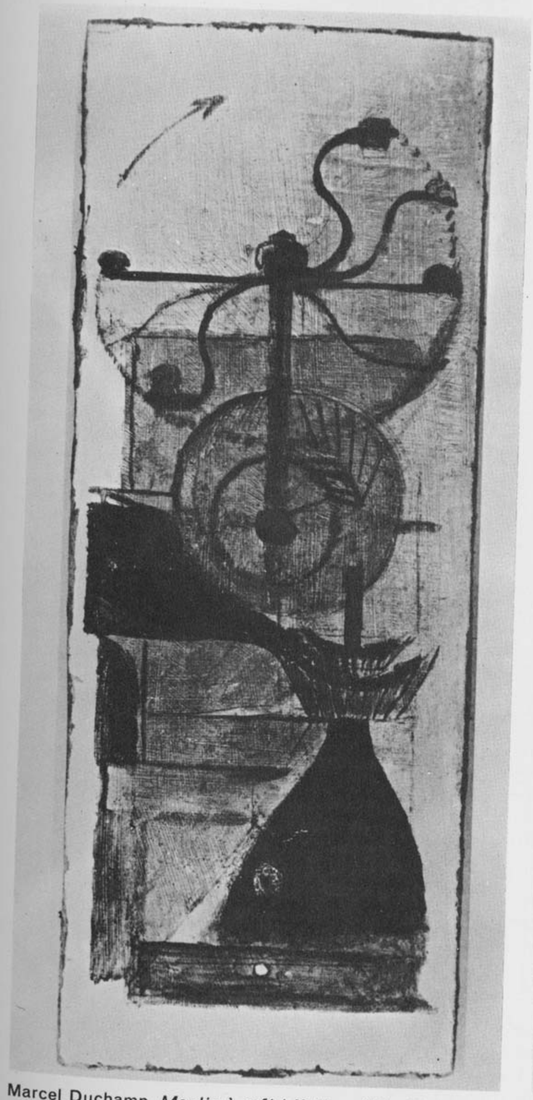
* Die Devise von Paracelsus war *Alterius non sit, qui suus esse potest*. Jung weist auf die « streng beachtete Absonderung » des Alchemisten hin, der « im Prinzip allein arbeitete und keine Schule gründete » (in: *Paracelsica*, Zürich, 1942). Jung liebte es, die alchemistische Maxime zu zitieren: der Einsame, der von der Menge Isolierte, der sich nicht den andern Menschen anschliessen kann, wird einen innern Freund finden, dem er sich anschliessen kann und der ihn führen wird. Der Alchemist ist der Archetypen-Schöpfer. Erinnern wir daran, dass in der ägyptischen Mythologie der Urgott die vier Hauptgötter durch Masturbation schuf (Marie-Louise von Franz, *Creation Myths*, Spring Publications, Zürich, 1972, S. 116, 121).
** Duchamp schreibt zum Thema Heirat: « Ich habe diese bis zum Alter von 67 Jahren sorgfältig vermieden und dann eine Frau geheiratet, die wegen ihres Alters keine Kinder mehr gebären konnte »[4].



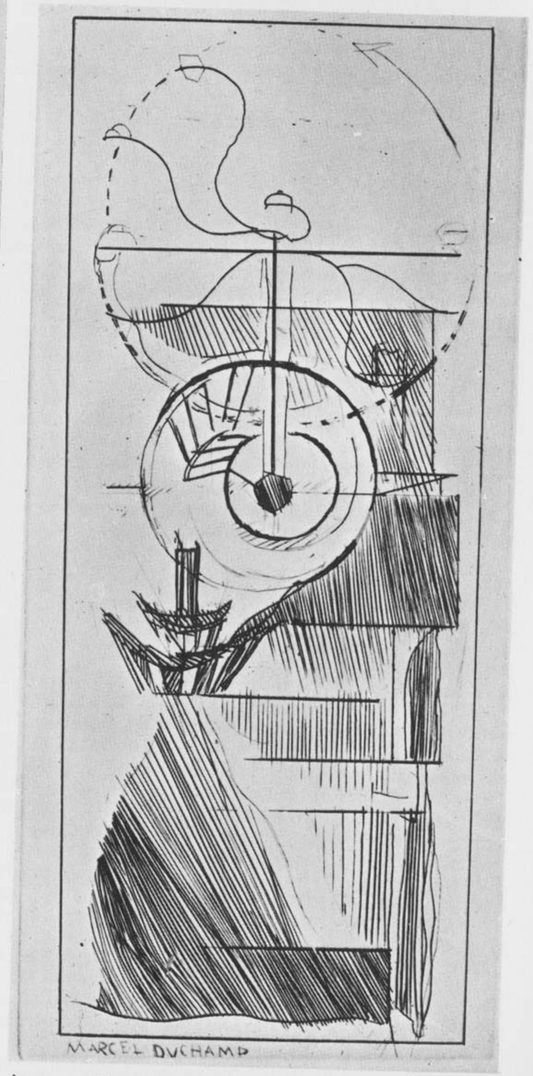
Marcel Duchamp, *Broyeuse de chocolat / Schokoladenreibe*, 1914.



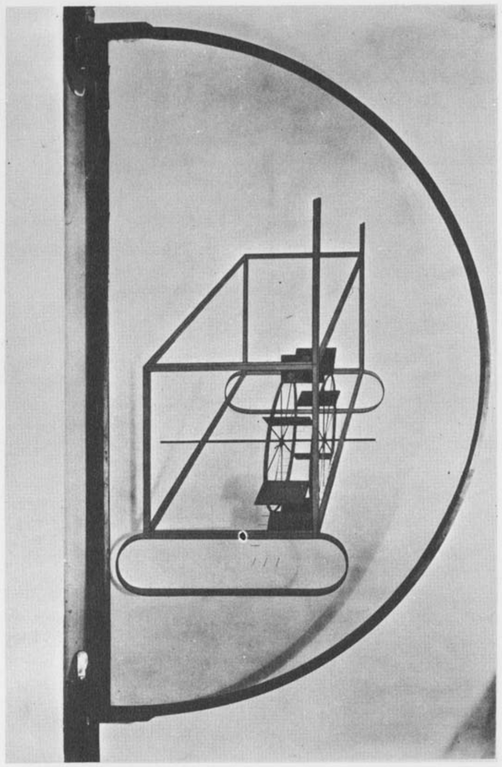
Marcel Duchamp, *La Broyeuse de chocolat / Schokoladenreibe* (d'après le détail du *Grand Verre* / Detail aus dem *Grossen Glas*), 1965/66, Eau-forte / Radierung.



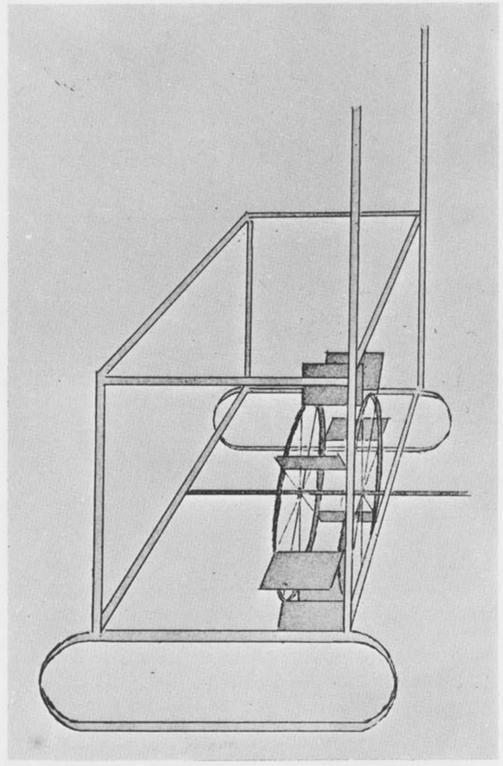
Marcel Duchamp, *Moulin à café / Kaffeemühle*, 1911.



Jacques Villon, *Gravure (1921), d'après le Moulin à café (1911) de Duchamp / Radierung (1921) nach der Kaffeemühle (1911) von Duchamp.*



Marcel Duchamp, *Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins* / *Gleiter mit Wassermühle aus verwandten Metallen*, 1913-15.



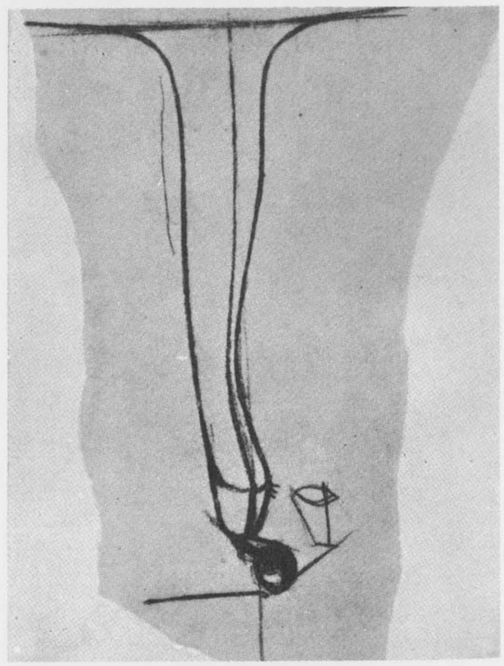
Marcel Duchamp, *Glissière contenant un moulin à eau* / *Gleiter mit Wassermühle* (d'après le détail du *Grand Verre* / Detail aus dem *Grossen Glas*), 1965/66, Eau-forte / Radierung.

accentuer les lignes, [etc.] »[9]. Enfin l'ensemble de la Broyeuse dégagera une luminosité: « L'objet est éclairant. Source lumineuse »[10].
Le produit de cette belle et complexe machine est aussi gratuit (sur le plan gastronomique) que stérile (sur le plan exotérique). En effet, le chocolat qui vient « on ne sait d'où, se déposerait après broyage, en chocolat au lait »[11]. Or ce chocolat au lait n'a aucune substance, il s'agit simplement, ou plutôt, complexement, d'une « sorte de teinture physique*... La couleur chocolat, la masse chocolat, subissant toutes les transformations optiques dans des éclairages différents »[12]. L'observation de Duchamp « Le Célibataire broie son chocolat lui-même »[13] nous permet de découvrir la caractéristique essentielle de la Machine célibataire en général et alchimique en particulier. La Machine Célibataire alchimique de Duchamp est une machine *désirante***. Aucune ambiguïté ne subsiste sur le fait que la Broyeuse de chocolat est la représentation allégorique du plaisir solitaire du Célibataire. Le mouvement giratoire de la Broyeuse est autonome, l'érection de la Bayonnette-phallus, n'est pas due à la simple vision du déshabillage de la Mariée (déshabillage qui, rappelons-le, s'effectue juste au-dessus du Célibataire) mais au mouvement giratoire, monotone et onaniste de la Broyeuse, mouvement qui obéit au « Principe/adage (de spontanéité) (qui explique le mouvement giratoire de la Broyeuse sans autre secours) »[14]. L'aboutissement de cet orgasme solitaire est, nous l'avons vu, la production de « chocolat au lait ».

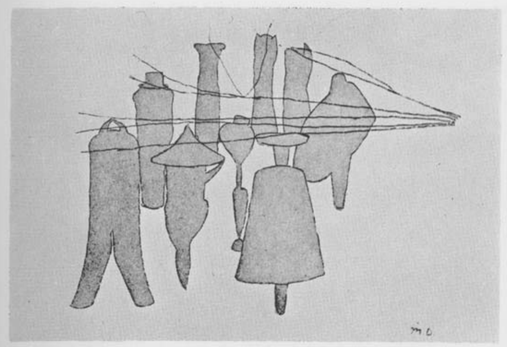
*Rapprochez le chocolat « teinture physique » de la terminologie alchimique pour le Soufre des Philosophes « teinture du rouge » (Albert le Grand: *Compositum de compositis* in *Theatrum Chemicum*, tome II. Réimpression Arché, Milan, 1974, p. 66).

**J'emploie les termes « machine célibataire » et « machine désirante » dans l'acception que Duchamp leur avait attribuée dans ses notes pour le

der *Schokoladenreibe* (1914), der *Kaffeemühle* (1911) und des *Gleitapparates mit einer Wassermühle aus verwandten Metallen* (1913-15) — drei Reibmaschinen: « Die Reibmaschine steht auf vernickelten Louis XV-Füssen »[5]. Wir kennen die schlichte Schönheit des Untergestells aus einer summarischen Skizze eines seiner Elemente (Anmerkung 138, S. 207). Die anderen Elemente, aus denen sich



Marcel Duchamp, Le pied de la *Broyeuse* / Bein und Fuss der *Schokoladenreibe*.



Marcel Duchamp, *Neuf moules mâliques* / *Neun männische Gussformen* (d'après le détail du *Grand Verre* / Detail aus dem *Grossen Glas*), 1965/66, Eau-forte / Radierung.

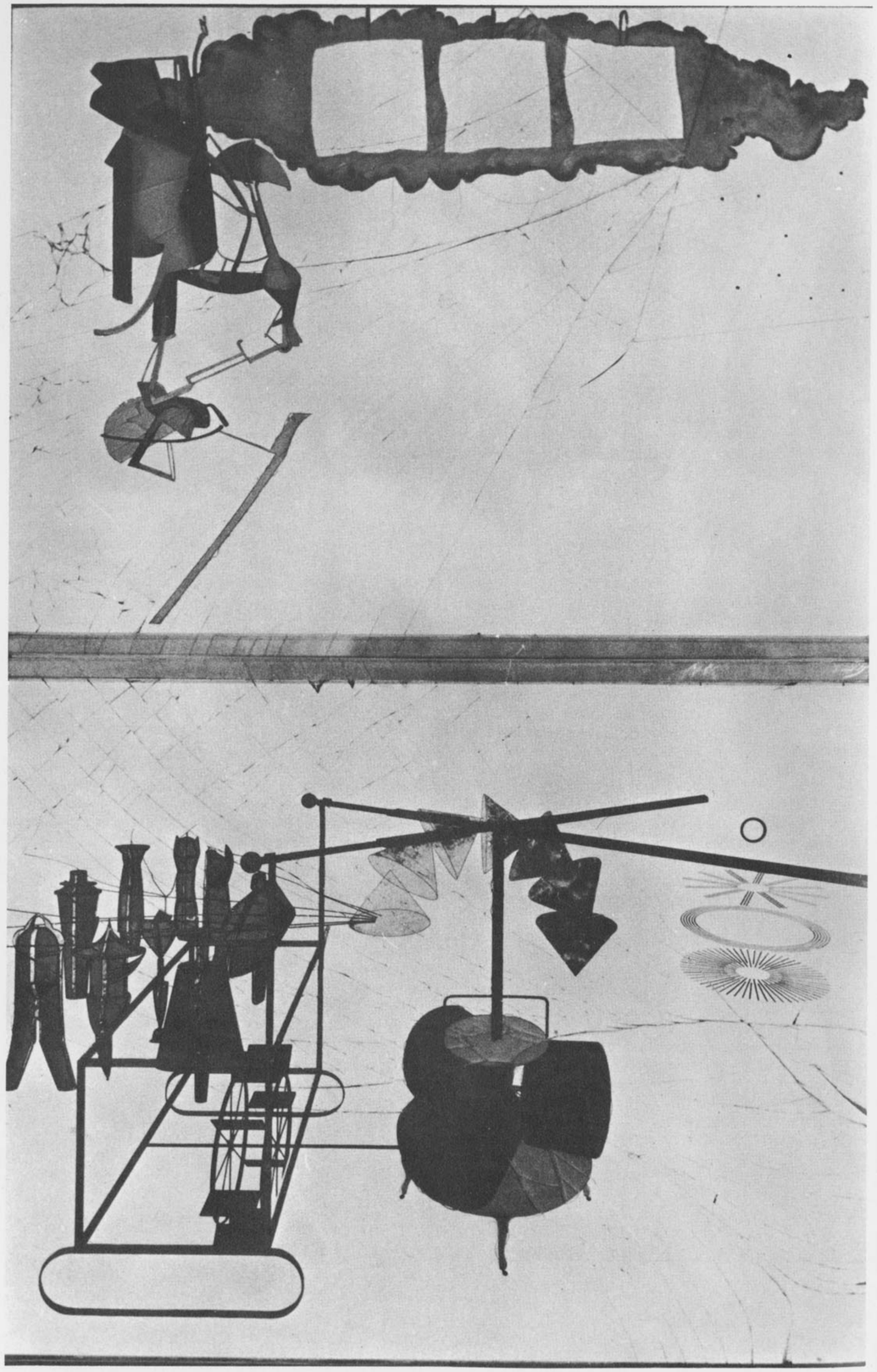
Les notes pour *La Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins* nous éclairent encore mieux sur le caractère de « machine-désirante » de ces deux machines à broyer. L'élément actif de cette deuxième broyeuse est la Glissière (appelée aussi Chariot ou Traineaux). « Le Chariot est supporté par des patins qui glissent (huile, etc.) dans une gouttière »[15]. Le Chariot effectue un mouvement de va-et-vient; comme pour la *Broyeuse de chocolat* ce mouvement est autonome: tous les projets conçus par Duchamp pour mouvoir le Chariot comportent une source d'énergie qui naît dans le Domaine du Célibataire: la Chute d'eau, « sorte de jet d'eau arrivant de loin en demi-cercle par dessus les Moules mâliques »[16]. La fonction *pratique* de la *Glissière* est parfaitement nulle comme c'est d'ailleurs le cas pour la *Broyeuse de chocolat:* le mouvement du Chariot devrait également commander la fermeture des Ciseaux castrateurs qui dominent le ciel du domaine du Célibataire mais le rapport mécanique entre ciseaux et Glissière est tel que les ciseaux demeurent éternellement ouverts. « Les machines désirantes ne marchent que détraquées, en se détraquant sans cesse » nous rappellent Deleuze et Guattari (*op. cit.*, p. 14).
De même que l'aboutissement du mouvement giratoire de la Broyeuse est l'orgasme solitaire, le mouvement de va-et-vient du chariot est la force agissante du plaisir solitaire, force qui stimule le mécanisme qui justifie et favorise l'onanisme; c'est toujours Duchamp qui précise que le mouvement de va-et-vient du Chariot produit les litanies « vie Lente, cercle vicieux, Onanisme... Vie célibataire considérée comme rebondissant alternatif sur ce butoir »[17].
Rappelons que la *Broyeuse de chocolat* et la *Glissière* constituent également les éléments principaux de « l'Appareil Célibataire, » ainsi que Marcel Duchamp dénomme la partie inférieure du Grand Verre dont le titre complet est, comme on le sait, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*; comment donc ne pas reconnaître dans le Grand Verre le prototype même de la Machine Célibataire alchi-

Grand Verre (1914-1923: voir *Notes & Projects for the Large Glass*, *op. cit.:* note Bibl. 5). Ainsi que dans le sens plus ample que j'ai donné à ces termes dans mes ouvrages précédents (1969, 1973: voir notes Bibl. 18, 44). Pour une lecture différente, en clef surtout littéraire, voir Michel Carrouges: *Les Machines célibatataires*, (Arcanes, Paris, 1954); pour une lecture non seulement en clef psychiatrique voir Gilles Deleuze et Félix Guattari: *L'Anti-Oedipe* (Ed. de Minuit, Paris, 1972). Essentiels également les recueils de textes de J.F. Lyotard: *Dérive à partir de Marx et Freud*, et *Des dispositifs pulsionnels* (tous les deux en 10x18, Paris, 1973). Des points de départ différents, des manières diverses d'aborder un même problème, n'excluent pas la possibilité d'aboutir à un certain nombre de conclusions concordantes.

die Mühle zusammensetzt, erlangen dieselbe Bedeutung. « Die Krawatte verdankt ihre Eleganz ihrer Dicke und Stärke... Sie wird funkelnd und glänzend sein »[6], « sie ist » aus « Aluminiumpapier »[7]. Das Bajonett seinerseits, das vom Mittelpunkt der Reibe aus seine scharfe Klinge drohend gegen die Braut richtet, ist ein « gepflegter Artikel »[8]. Sein Interesse wendet sich besonders auch den Mahltrommeln zu: « Zum Erlangen von 'Exaktheit' verschieden dicke Fäden auf die fertige Leinwand kleben. Farbe, um die Linien hervorzuheben... », (usw)[9]. Die Reibe als Ganzes soll Helligkeit ausstrahlen: « Das Objekt ist leuchtend, ist Lichtquelle »[10].
Das Produkt dieser schönen und komplexen Maschine ist (gastronomisch gesprochen) unnütz und (exoterisch gesprochen) steril. Die Schokolade, die « von werweisswoher stammt, würde sich nach der Zerreibung als Milchschokolade ablagern »[11]. Diese Milchschokolade ist aber völlig substanzlos. Es handelt sich lediglich um eine « Art physikalische Färbung...* die Schokoladefarbe, die Schokolademasse durch verschiedenartige Beleuchtungen alle optischen Verwandlungen erfahrend »[12].
Duchamps Feststellung, dass « der Junggeselle seine Schokolade selber zerreibt »[13], macht das wesentliche Merkmal der Junggesellenmaschine im allgemeinen und der alchemistischen im besonderen augenscheinlich. Die alchemistische Junggesellenmaschine von Duchamp ist eine Wunschmaschine. Ohne Zweifel ist die Schokoladenreibe die allegorische Darstellung des einsamen Vergnügens des Junggesellen. Die kreisende Bewegung der Reibe ist autonom, die Erektion des Bajonett-Phallus erfolgt nicht beim Anblick der Entkleidung der Braut (genau oberhalb der Junggesellen), sondern wegen der monotonen Onaniebewegungen der Reibe. Diese Bewegung gehorcht dem « Prinzip/Adagio (der Spontaneität) (das die Kreisbewegung der Reibe erklärt, ohne Anstoss von aussen) »[14]. Der Höhepunkt dieses einsamen Orgasmus ist die Produktion von « Milchschokolade ». Die Anmerkungen zum *Gleitapparat mit einer Wassermühle aus verwandten Metallen* geben noch mehr Aufschluss über das «Wunschmaschinen »-Wesen dieser beiden Reib-Maschinen. Der Gleitapparat (auch Wagen oder Schlitten genannt) ist das aktive Element der zweiten Reibe. « Am Wagen sind Kufen montiert, die in einer Rinne gleiten (Öl, usw)[15] ». Seine Hin- und Herbewegungen sind wie bei der *Schokoladenreibe* autonom. Alle von Duchamp entworfenen Projekte zum Antrieb des Wagens enthalten eine im Bereich der Junggesellen entspringende Energiequelle: Der Wasserfall — « eine Art Springbrunnen, der von weit her im Halbkreis über die männischen Gussformen niederfällt »[16].

* Vergleiche die « physikalische Färbung » der Schokolade mit der « Rotfärbung », die in der alchemistischen Terminologie für den Schwefel der Philosophen steht (Albertus Magnus, *Compositum de compositis*, in: *Theatrum Chemicum*, II, Neuauflage Arché, Mailand, 1974, S. 66).

** Ich verwende die Begriffe « Junggesellenmaschine » und « Wunschmaschine », wie sie Duchamp in seinen Skizzen für das Grosse Glas (1914-1923) versteht (Siehe *Notes and Projects for the Large Glass*, s. Anm. 5), gleichzeitig aber auch — wie in meinen früheren Arbeiten (1969/1973) — in einem erweiterten Sinn (s. Anm. 18, 44). Aufschlussreich in literarischer Hinsicht ist Michel Carrouges, *Les Machines Célibataires* (Arcanes, Paris 1954). Nicht ausschliesslich aus psychiatrischer Sicht haben Gilles Deleuze und Félix Guattari das Thema behandelt: *Anti-Oedipus*, Frankfurt, 1974. Wichtig sind ferner die Textsammlungen von J.-F. Lyotard, *Dérive à partir de Marx et Freud*, und *Des dispositifs pulsionnels* (beide in der Reihe 10x18, Paris, 1973). Verschiedene Ausgangspunkte, verschiedene Methoden zur Behandlung des gleichen Problems schliessen die Möglichkeit einer Anzahl übereinstimmender Schlussfolgerungen nicht aus.



Marcel Duchamp, *Le Grand Verre* / *Das Grosse Glas*, 1915-23.

mique et désirante? Ailleurs j'ai longuement étudié cet aspect du Grand Verre et les exigences du cadre dans lequel ce court essai est publié m'obligent à renvoyer le lecteur à ces études[18].

Avant d'abandonner ces deux Broyeuses je voudrais rappeler que broyeuses et alambics sont associés dans la tradition alchimique au symbolisme de la transmutation, aussi bien physique (transmutation de la *prima materia* en or philosophale) que psychique (transformation de l'initié en Adepte). Jung attire notre attention sur le parallèle entre « la transformation des métaux et la transformation psychique simultanée de l'*artifex* »[19].

En effet, les broyeuses comme les alambics sont des instruments qui raffinent — l'alambic (le *vas hermeticum*) agissant chimiquement, la broyeuse physiquement. Ils transmuent la *prima materia* brute (l'initié) en sa forme sublimée (l'Adepte). L'alchimiste ne laisse subsister aucun doute sur le fait que la *prima materia* est l'homme. Romanus Morienus (1593) expliquait à l'initié: « Cette chose [la pierre philosophale] est extraite de toi, c'est toi qui est son minerai »[20]; et le poète romain, Marc Antonio, commentait à son tour en 1686: *Non carbon violento, accesi faggi | Per l'Hermetica Pietra usan i Saggi* (Les Sages n'ont point besoin de charbons ardents ou de hêtres enflammés pour obtenir la Pierre Philosophale).

Si la *lapis philosopharum* (la Pierre philosophale) a des reflets bruns* c'est qu'elle est assimilée au précieux excrément de l'alambic envisagé comme appareil digestif. Jung rappelle la vénération des matières fécales du Grand Mogol par ses sujets et, dans l'épopée de Gargantua, les excréments prennent la valeur de traces laissées par le passage d'un dieu géant. Chez l'enfant, la défécation est le modèle même de la production et les excréments pren-

Les Alambics « aux formes indescriptiblement compliquées » / Die Destillierkolben mit « ihren ungeheuer komplizierten Formen », Page de titre / Titelblatt, in: Hieronymus Brunschwigs, *Liber de arte Distillandi de Compositis*, Strasbourg, 1507.

*Comme tous les symboles, le brun a une surdétermination ambivalente: il n'a pas seulement une valeur positive de création et de vie mais également une valeur négative de destruction et de mort. Dans ce contexte cette ambivalence est particu-

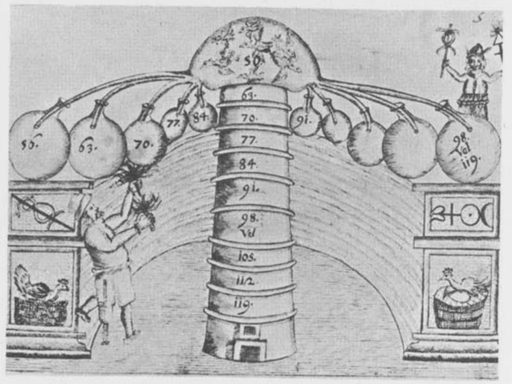
Der *Schlitten*, wie schon die *Schokoladenreibe*, hat keine *praktische* Funktion. Die Schlittenbewegung sollte auch die Kastrierscheren schliessen, die den oberen Teil des Junggesellenbereiches beherrschen. Der mechanische Zusammenhang zwischen Scheren und Schlitten ist aber solcherart, dass die Scheren immer offen bleiben: « Die 'Wunschmaschinen' laufen nur als gestörte, indem sie fortwährend sich selbst kaputtmachen » (Deleuze und Guattari, S. 14). So wie die kreisende Bewegung der Schokoladenreibe im einsamen Orgasmus ihren Höhepunkt findet, so ist die Hin-und Herbewegung das Agens, die treibende Kraft für das einsame Vergnügen. Diese Kraft stimuliert den Mechanismus der die Onanie rechtfertigt und begünstigt. Duchamp präzisiert, dass die Hin-und Herbewegung des Wagens folgende Litaneien erzeugt: « Träges Leben, Teufelskreis, Onanie... Junggesellenleben: rhythmischer Puffer-Rückprall »[17].

Schokoladenreibe und *Schlitten* bilden die wesentlichen Elemente des « Junggesellen-Apparates », wie Duchamp den unteren Teil des Grossen Glases bezeichnet, dessen vollständiger Titel lautet: « *Die Braut, von ihren Junggesellen nackt entblösst, sogar* ». Es ist offenkundig, dass das Grosse Glas Prototyp der alchemistischen Junggesellen-und Wunschmaschine ist. Für nähere Ausführungen zu diesem Aspekt des Grossen Glases verweise ich auf meine frühern diesbezüglichen Arbeiten[18].

Mühlen und Destillierapparate gehören in der alchemistischen Tradition zur Symbolik der Verwandlung, sowohl der physischen (Verwandlung der *Materia Prima* in Gold) wie auch der psychischen (Verwandlung des Eingeweihten in einen Adepten). Jung weist auf die Parallele zwischen der « Verwandlung von Metallen und der simultanen psychischen Verwandlung des *Artifex* hin »[19].

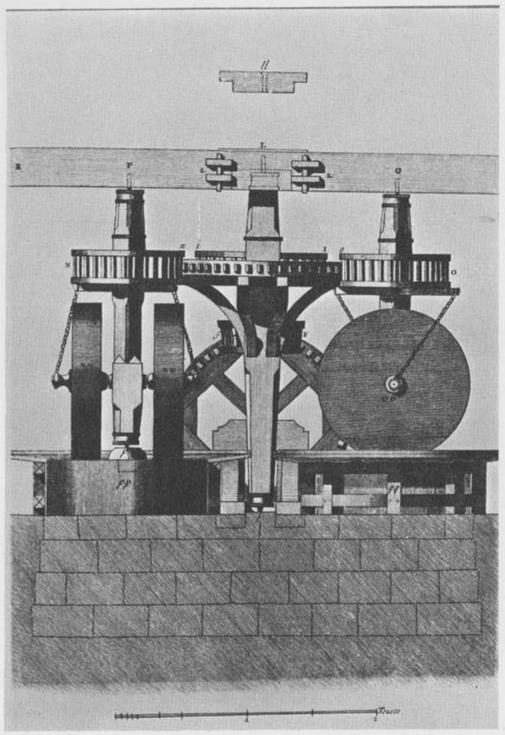
Reibmaschinen und Destillierapparate sind Instrumente zum Läutern: der Destillierapparat *(vas hermeticum)* auf chemische Art, die Reibmaschine auf physikalische Art. Sie verwandeln die rohe *materia prima* (den Eingeweihten) in ihr Sublimat (den Adepten). Der Alchemist lässt keinen Zweifel darüber offen, dass die *materia prima* der Mensch ist. Romanus Morienus (1593) erklärte dem Eingeweihten: « Dieses Ding (der Stein des Weisen) wird aus dir zu Tage gefördert, du bist sein Mineral »[20]. 1686 kommentierte der römische Dichter Marc Antonio: « *Die Weisen brauchen zur Erlangung des Steins der Weisen weder glühende Kohlen noch brennende Buchen* ».

Der *Stein der Weisen* glänzt braun*, weil er zu den

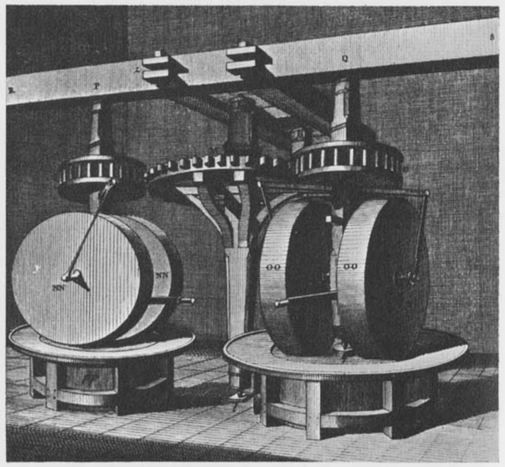


Les Alambics « aux formes indescriptiblement compliquées » / Die Destillierkolben mit « ihren ungeheuer komplizierten Formen », in: *Norton's Ordinal* (XV), British Museum, London (Add. 1o. 302, f37*v*., 32*v*.).

* Wie alle Symbole ist das Braun ambivalent überbestimmt: einerseits hat es die positive Bedeutung von Schöpfung und Leben, andererseits die negative von Zerstörung und Tod. In diesem Zusammenhang ist die Ambivalenz besonders



Les Broyeuses: « aux formes indescriptiblement compliquées ». « Elévation transversale du Moulin à Meules roulantes » / Die Reiben: « mit ihren ungeheuer komplizierten Formen ». Elevation der Mühle, in: *L'Encyclopédie* (1751-1772) de/von Diderot et/und d'Alembert, XII, Planche / Tafel VIII.



Les Broyeuses: « aux formes indescriptiblement compliquées ». « Vue perspective de l'Intérieur du Moulin à Meules roulantes » / Die Reiben: « mit ihren ungeheuer komplizierten Formen ». « Perspektive der Mühle mit den Mühlsteinen », in: *L'Encyclopédie* (1751-1772) de/von Diderot et/und d'Alembert, XII, Planche / Tafel IX.

nent la valeur de premier produit fabriqué par l'homme; par ailleurs, la sexualité de l'enfant est indifférentiée et, dans sa phase anale, se confond souvent avec la scatologie. D'où le rôle joué par la boue et l'argile dans de nombreux mythes de la création. La psychanalyse a tenu compte de toutes ces implications en associant le brun aux tendances onanistes de la phase anale. En ce sens, l'alambic comme la broyeuse acquièrent une surdétermination exemplaire, en tant que machines célibataires. En présence des formes « indescriptiblement compliquées » que prennent les alambics (et les broyeuses) dans la tradition alchimique, comment ne pas voir en ces instruments l'image allégorique du « mécanisme imposant de l'appareil sexuel mâle »**. Mais ne nous arrêtons pas à ce premier aspect symbolique. L'alambic symbolise également — et naturellement puisqu'il s'agit d'un instrument qui raffine — la tête, l'esprit, le *désir*.

Thass-Thienemann observe que « le latin *cupa* (un baquet, tonneau, bidon pour contenir les liquides) se transforma en *cuppa* en bas-latin, *cup* en anglais, et *kopf* (tête) en allemand. Le latin *testa* (qui signifie tuile, brique, pot de faïence, cruche, pot, urne) donna le français tête. En haut-norvégien *hverna* (qui désignait un récipient pour la cuisson) donna le mot gothique *hwairnei* et le vieil allemand *hwer* qui tous deux signifient tête. On retrouve le même rapport entre ces deux mots dans les langues slaves et en sanscrit (*Kapala:* tasse, bol et crâne) »[21].

De cette identification sémantique « Tête/vase » lièrement significative: l'Adepte renaît des cendres de l'initié.

**Voir la citation de Freud en exergue à cet essai. En ce qui concerne les broyeuses comment ne pas se souvenir de ces deux vers du *Rig Veda:* « Va, ô Indra, là où les deux meules du pressoir sont faites commes les organes génitaux. Et engloutis le soma qu'on broie dans le mortier » (I, 28).

wertvollen Exkrementen des Destillierapparates gehört, der als Verdauungsapparat betrachtet wird. Jung erinnert an die Verehrung der Fäkalien des Grossmoguls durch seine Untertanen. In Gargantua werden die Exkremente für Spuren eines riesengrossen Gottes gehalten. Beim Kind hat der Stuhlgang die Bedeutung der Produktion, die Exkremente sind das erste vom Menschen hergestellte Produkt. Die Sexualität des Kindes ist undifferenziert und in der Analphase oft eins mit der Skatophilie. Deshalb spielen in vielen Schöpfungsmythen Schmutz und Lehm eine bedeutende Rolle. Diese Zusammenhänge finden sich auch in der Psychoanalyse. Sie assoziiert Braun mit onanistischen Tendenzen in der Analphase. Destillierapparat und Reibe sind aus diesen Gründen als Junggesellenmaschine überbestimmt. Angesichts der « unbeschreiblich komplizierten » Formen der Destillierapparate (und der Reiben) in der alchemistischen Tradition erkennt man in diesen Instrumenten das allegorische Bild « eines eindrucksvollen Mechanismus des männlichen Sexualapparates ».*

Verlassen wir diesen ersten symbolischen Aspekt: Der Destillierapparat symbolisert auch (selbstverständlich, handelt es sich doch um ein Raffinier-Instrument) den Kopf, den Geist, den *Wunsch*.

Thass-Thienemann stellt fest, dass das lateinische *cupa* (Becken, Fass, Kanne) neulateinisch zu *cuppa*, englisch zu *cup* und deutsch zu *Kopf* wird. Aus lateinisch *testa* (Ziegel, Backstein, Steinguttopf, Krug, Topf, Urne) wurde französisch *tête*. Aus hochnorwegisch *hverna* (Kochgefäss) bildete sich das gotische *hwairnei* und das althochdeutsche *hwer*, die beide Kopf bedeuten. Dieselbe Beziehung zwischen beiden Wörtern findet sich ebenfalls in den slawischen Sprachen und im Sanskrit (*Kapala:* Tasse, Napf, Schädel)[21].

Es ist nur ein kleiner Schritt von dieser semantischen Begriffsbestimmung « Kopf-Gefäss » bis zur alchemistischen Gleichung «Kopf=alchemistisches Gefäss » (Destillierapparat, *vas hermeticum*). Jung bezeichnend: der Alchemist wird aus der Asche des Eingeweihten wiedergeboren.

* Vergleiche das Zitat von Freud zu Beginn dieser Arbeit. Im Zusammenhang mit den Reiben erinnert man sich bestimmt an folgende zwei Verse aus dem *Rig Veda*: « Geh, o Indra, dorthin, wo beide Mühlsteine der Presse wie Geschlechtsorgane sind. Und verschlinge das Soma, das im Mörser zerrieben wird ». I, 28.

à l'équation alchimique « Tête/Vase alchimique » (l'alambic, le *vas hermeticum*), il n'y a qu'un pas, que Jung nous aide à franchir lorsqu'il signale que la tête ou le crâne (*testa capitis*) servait de récipient à la transmutation dans l'alchimie sabéenne[22]. Pour les alchimistes grecs la même équivalence subsiste entre la *Lithos enkephalos* (pierre-cerveau ou Pierre philosophale) et la *Lithos ou lithos* (la pierre qui n'est pas de pierre, c'est-à-dire le cerveau).

Les alchimistes sabéens (et grecs) anticipaient ainsi, de façon symbolique, ce que Dorn allait demander de l'Adepte quelques siècles plus tard: « de pierres mortes, transformez-vous en vivantes Pierres Philosophales »[23]; un bond de quelques siècles et cette demande allait être réitérée sur le mode péremptoire dans un papillon où, paraphrasant Dorn, les Surréalistes imprimèrent le mot d'ordre: « Vous qui avez du plomb dans la tête, fondez-le et transformez-le en or surréaliste ».

Remarquons en outre que le *vas hermeticum*, l'Oeuf Philosophique, était un symbole de la plus haute importance pour le magistère[24]. Le *vas hermeticum* était aussi important que la *prima materia*; en fait, l'alambic était assimilé au résultat de l'Oeuvre, la *lapis philosophorum*. « Bien qu'il ne soit qu'un instrument, il est cependant étroitement lié à la fois à la *prima materia* et à la *lapis*, il ne s'agit donc pas d'un simple instrument fonctionnel. Pour les alchimistes le vase est quelque chose de réellement merveilleux: le *vas mirabile*. Maria Prophetissa dit que le secret entier réside dans la parfaite connaissance du Vase Hermétique. La formule *unum est vas* (le vase est un) est répétée avec insistance. Ce vase doit être parfaitement sphérique, à l'image du cosmos »[25]. De là il est facile de comprendre comment la tête, dont *corpus rotundum* (corps sphérique) est une signification secondaire, en vint à désigner la mystérieuse substance elle-même, également appelée le *corpus rotundum*.

Ce *corpus rotundum* (la pierre philosophale), à son tour, est à la fois tête, et donc esprit, et surtout *désir*. C'est l'*Artes auriferæ* qui nous le rappelle:

La consommation du Mariage Royal dans l'alambic (le corpus rotundum, le cerveau) / *Die « Königliche Hochzeit » im Kolben* (corpus rotundum / das Gehirn), in: MS Egerton 845, British Museum, London.

macht uns darauf aufmerksam, dass in der sabäischen Alchemie der Kopf oder der Schädel *(testa capitis)* als Gefäss für die Verwandlung diente[22]. Die gleiche Beziehung besteht für die griechischen Alchemisten zwischen dem *Lithos enkephalos* (Stein/Gehirn oder Stein der Weisen) und dem *Lithos ou lithos* (der Stein, der keiner ist, also das Gehirn). Die sabäischen (und griechischen) Alchemisten antizipierten so auf symbolische Art, was Dorn Jahrhunderte später vom Adepten forderte: « Verwandelt euch aus toten Steinen in lebendige Steine der Weisen »[23]. Wieder einige Jahrhunderte später wurde diese Forderung auf einem Flugblatt von den Surrealisten als Paraphrase auf Dorn wiederholt. Sie druckten die Parole: « Ihr, die ihr Blei im Kopf habt —schmelzt es, macht daraus surrealistisches Gold ».

Das *vas hermeticum*, das philosophische Ei, war für das Werk ein Symbol von höchster Bedeutung[24]. Das *vas hermeticum* war genau so wichtig wie die *materia prima*. Der Destillierapparat gehörte zum Resultat des Grossen Werkes, dem *lapis philosophorum*. « Obschon instrumentell, hat es doch eigentümliche Beziehungen sowohl zur *prima materia* wie zum *Lapis*, ist also nicht bloss Apparat. Das Gefäss ist für den Alchemisten etwas durchaus Wunderbares: ein *vas mirabile*. Maria die Prophetin sagt, das ganze Geheimnis liege im Wissen um das hermetische Gefäss. *Unum est vas* (Eines ist das Gefäss) wird immer wieder betont. Es muss durchaus rund sein, damit es den sphärischen Kosmos nachahme »[25]. Man erkennt jetzt, warum der Kopf — mit seiner Nebenbedeutung *corpus rotundum* (sphärischer Körper) — auch die mysteriöse Substanz bezeichnet, die auch *corpus rotundum* heisst. Dieses *corpus rotundum* (der Stein der Weisen) ist seinerseits Kopf, also Geist und vor allem *Wunsch*. Die *artes auriferae* erinnern uns daran, dass « das Hirn... Geburtsort des Bruder-Schwester-Paares ist »[26]. Das Hirn als Ort, wo die *einsamen* Wünsche des Junggesellen in seiner *Vorstellung* sich verwirklichen. Es ist auch der Ort, wo die königliche Vermählung vollzogen wird.

Diese Betrachtungen tragen zum besseren Verständnis der erwähnten Begriffe bei, die Duchamp zur Definition der *Schokoladenreibe* braucht, in welcher er ein « leuchtendes Objet... eine Lichtquelle » sieht[27], und ihres Produktes, der Milchschokolade, die « eine Art physikalische Färbung ist »[28].

Das Hauptproblem des Alchemisten, die Verwandlung einer Substanz in eine andere, lief oft auf das Problem hinaus, eine « Färbungsmethode » zu finden, um die Farbe des unedlen Metalls in Gold-Gelb zu verwandeln. Die Farbe ist demnach für das alchemistische System von zentraler Bedeutung, sie ist es auch für Duchamp. Er experimentierte nämlich mit den verschiedensten seltsamen Substanzen, um die « konventionelle (übliche) Farbe »[29] für das *Grosse Glas* zu finden, die geeignet ist, dieses in eine « Welt in Gelb-Gold » zu verwandeln, die überdies eine « Landwirtschaftliche Maschine » sein soll.

Der Begriff « Landwirtschaftliche Maschine » — eine weitere Wunsch-Junggesellenmaschine — ist aufschlussreich: Er bezieht sich eindeutig auf die mythische Vorstellung der Landwirtschaft, auf die symbolische Hochzeit von Bruder und Schwester, von Himmel und Erde. Das Pflügen wird mit dem Säen und dem Sexualakt in Verbindung gebracht. Laut Eliade ist « ein gepflügtes Feld mehr als nur ein Stück Land, es ist auch der Körper der Mutter-Erde. Der Spaten ist ein Phallus, der seine Funktion als landwirtschaftliches Werkzeug beibehält. Das Pflügen ist eine « mechanische » Arbeit (ausgeführt mit vom Menschen hergestellten Werkzeugen) und gleichzeitig eine sexuelle Verbindung, eine hierogamische Befruchtung der Mutter-Erde »[32]. Ich habe andernorts erwähnt[33], dass das Grosse Glas die Beschreibung des hierogamischen Inzestes des alchemistischen Bruder-Schwester-Paares ist.

Zum besseren Verständnis von Duchamps Defini-

« le cerveau... est le lieu de naissance du couple Frère-Soeur »[26], c'est-à-dire le lieu où les désirs *solitaires* du célibataire se réalisent dans son *imagination*, le lieu où se consomme le Mariage Royal. Ces considérations nous aideront à mieux apprécier les termes déjà cités que Duchamp emploie pour définir la *Broyeuse de chocolat* en qui il voit un « objet éclairant... une source lumineuse »[27] et son produit, le chocolat au lait, qui est une « sorte de teinture physique »[28].

Rappelons tout d'abord que, pour l'alchimiste, le problème de transmuer une substance en une autre se réduisait souvent au problème de trouver une « teinture » capable de transformer la couleur originale du vil métal en jaune-or. La notion de couleur a donc une signification capitale dans le système alchimique, signification qui n'est pas moindre chez Duchamp puisqu'il jugea nécessaire d'expérimenter toutes sortes d'étranges substances dans un effort de découvrir pour le Grand Verre la « couleur conventionnelle »[29] capable de transformer la *Mariée mise à nu...* en « un monde en jaune »[30], qui serait en outre une « machine agricole »[31].

Ce terme de « machine agricole » — encore une machine célibataire-désirante — est lui aussi révélateur: il se rapporte clairement au concept mythique d'agriculture en tant que noces symboliques du couple frère-soeur, de la Terre et du Ciel, le labourage étant associé aux semailles et à l'acte sexuel. Eliade rappelle que « le champ labouré est quelque chose de plus qu'un morceau de terre, c'est aussi le corps de la Terre Mère; la bêche est un phallus, sans cesser pour cela d'être un outil agricole; le labour est à la fois un travail 'mécanique' (effectué avec des outils fabriqués par l'homme) et une union sexuelle ordonnée à la fécondation hiérogamique de la Terre-Mère »[32]. Or, je l'ai relevé ailleurs[33], le Grand Verre lui-même est le récit de l'union incestueuse hiérogamique du couple alchimique Frère-Soeur.

Pour mieux comprendre pourquoi Duchamp définit la Broyeuse de chocolat un « objet éclairant, une source lumineuse », il nous faudra dissiper quelques lieux communs au sujet de l'alchimie. L'alchimie est une démarche matérialiste (la possibilité de transmuer un élément en un autre implique une vision du monde rigoureusement moniste). L'alchimiste est le prototype du rebelle, ce n'est point lui qui est créé à l'image de dieu, c'est lui qui incarne dieu, et s'approprie de ses facultés créatrices. L'alchimiste est donc tout aussi naturellement un athée. L'alchimie est une aventure ésotérique et exotérique. La libération matérielle de l'or philosophal du vulgaire métal est surtout une métaphore des processus psychologiques concernant la libération de l'homme des contradictions de la vie. Ces contradictions dérivent d'une conception dualiste de l'univers qui postule la polarité conflictuelle de tous les phénomènes naturels; la libération de ces contradictions implique donc une interprétation moniste de la nature.

Une interprétation moniste de la nature implique que sont réconciliées sur un plan *autre* les contradictions que l'homme trouve sur la voie vers un développement personnel plus harmonieux: en termes alchimiques, sur la voie qui le porte à l'*homo maior* doué de l'éternelle jeunesse.

Pour l'adepte, atteindre un niveau de conscience plus élevé signifie en premier lieu acquérir l'*aurea apprehensio* (la connaissance parfaite) de son propre microcosme et du macrocosme dans lequel il se situe. Cette connaissance est acquise au cour de sa recherche de la Pierre philosophale. Ce qui fait que la quête est plus importante que le but, en fait, la quête est le but. L'alchimie n'est rien d'autre donc qu'un instrument de connaissance — de la connaissance totale qui tente d'éclairer la voie vers la libération totale. Seulement en acquérant l'*aurea apprehensio*, l'adepte réussira à gagner le plus haut degré de conscience qui est la première étape pour reconstituer l'unité de son moi divisé. Jung appelle ce processus psychologique « individuation », et le définit comme « les processus de centralisation de l'inconscient qui forment la personnalité ».

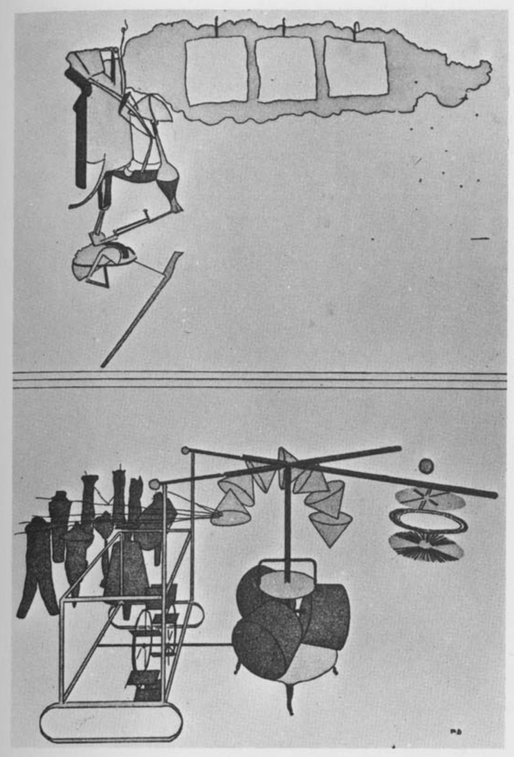
L'individuation, au sens alchimique, implique, entre autre, l'abolition de la dualité conflictuelle homme-femme dans la personnalité intégrée de l'Antropos Gnostique reconstitué, c'est-à-dire l'androgyne primordial, l'*homo maior* mythique, le Re-Bis (la chose double) de l'alchimiste. En termes modernes, l'individuation implique aussi la dé-

tion der Schokoladenreibe als eines « leuchtenden Objekts, einer Lichtquelle » müssen wir einige Gemeinplätze bezüglich der Alchemie beseitigen. Die Alchemie ist eine materialistische Angelegenheit: die Möglichkeit, ein Element in ein anderes zu verwandeln, schliesst eine streng monistische Weltanschauung ein. Der Alchemist ist der Prototyp des Rebellen. Nicht er wird als Ebenbild Gottes geschaffen, sondern er verkörpert Gott, dessen schöpferischer Fähigkeiten er sich bemächtigt. Der Alchemist ist also selbstverständlich ein Atheist. Die Alchemie ist ein esoterisches und ein exoterisches Abenteur. Die materielle Befreiung des philosophischen Goldes aus dem unedlen Metall ist vor allem eine Metapher für einen psychologischen Prozess, der die Befreiung des Menschen von den Widersprüchen des Lebens zum Inhalt hat. Diese Widersprüche lassen sich von einer dualistischen Auffassung des Universums ableiten, die zwischen allen Phänomenen der Natur eine konfliktgeladene Polarität postuliert. Die Befreiung von diesen Widersprüchen impliziert eine monistische Auslegung der Natur, die auf einer *anderen* Ebene die Aufhebung der Widersprüche voraussetzt, die der Mensch auf dem Weg zu einer harmonischeren persönlichen Entwicklung vorfindet. Alchemistisch gesprochen handelt es sich um den Weg, der ihn zum *homo maior*, der das Geheimnis der ewigen Jugend besitzt, macht.

Ein höheres Bewusstsein erlangen heisst für den Adepten, vor allem die *aurea apprehensio* (vollkommene Kenntnis) seines eigenen Mikrokosmos und des Makrokosmos seiner Umgebung zu erwerben. Er erlangt diese Kenntnis auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Der Weg ist dabei wichtiger als das Ziel, die Suche ist das Ziel. Alchemie ist also nichts anderes als ein Instrument zur Erlangung des Wissens — des totalen Wissens, das den Weg zur totalen Befreiung zu erhellen sucht. Der Adept kann nur durch die Erlangung der *aurea apprehensio* die höchste Bewusstseinsstufe erreichen, die nur die erste Etappe zur Wiedervereinigung seines gespaltenen Ichs ist. Jung nennt diesen psychologischen Prozess « Individuation ». Er definiert ihn als « Zentralisierungsprozesse des Unbewussten, die die Persönlichkeit bilden ».

Albert le Grand désigne du doigt un androgyne qui tient un Y (symbole du « double », de l'hermaphrodite) (Omnes concordant in uno, qui est bifidus) / *Albertus Magnus zeigt auf einen Androgyn, der ein Y hält* (Y als Zeichen des « Doppelten », des Hermaphroditen in: Michael Maier, *Symbola aurea*, Frankfurt, Luc Jenn, 1617, Pl. 11.

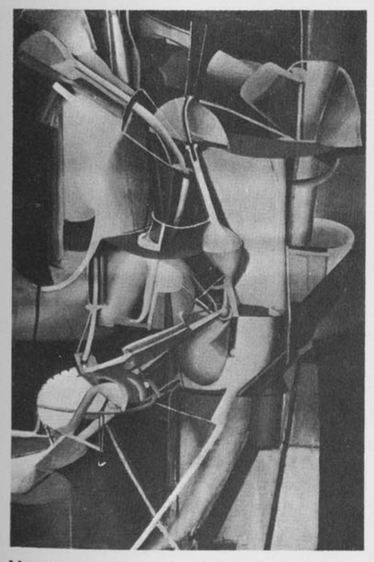
Individuation impliziert, alchemistisch, unter anderem die Abschaffung der konfliktgeladenen Dualität Mann-Frau in der integrierten Persönlichkeit des wieder vereinigten gnostischen Anthropos, das heisst, des Ur-Zwitters, des mythischen *homo maior*, des Re-Bis (das doppelte Ding) des Alchemisten. Die Individuation impliziert ferner Entdeckung und Akzeptieren des Wirkens von Elementen des andern Geschlechtes in uns: des männlichen *Animus*



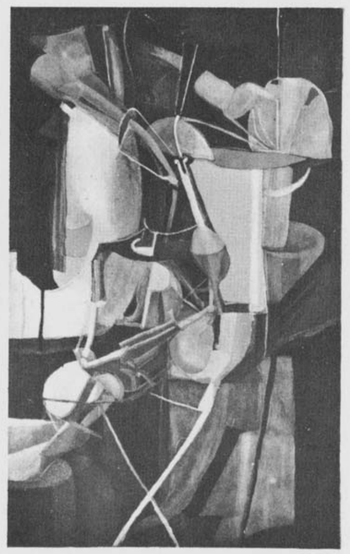
Marcel Duchamp, *Le Grand Verre*, d'après *La Mariée mise à nu... / Das Grosse Glas*, nach *der Braut, von ihren Junggesellen...*, 1965/66, Eau-forte / Radierung.

in der Frau, der weiblichen *Anima* im Mann. André Breton hat die Bedeutung dieses Aspektes der alchemistischen Denkweise erfasst: « Von erstrangiger Bedeutung ist die Notwendigkeit der Wiederherstellung des *Ur-Zwitters*, von dem alle Überlieferungen handeln, und seiner über alles wünschenswerten und durch uns *greifbar* werdenden Inkarnation »[34]. Der Alchemist ist ein Träumer, der weiss, was er will: die Welt verwandeln, um sein Leben zu verwandeln. « Der Stein der Weisen ist nichts anderes als der Freipass für die menschliche Einbildungskraft, an allem spektakuläre Wiedervergeltung zu üben » (Breton)[35].

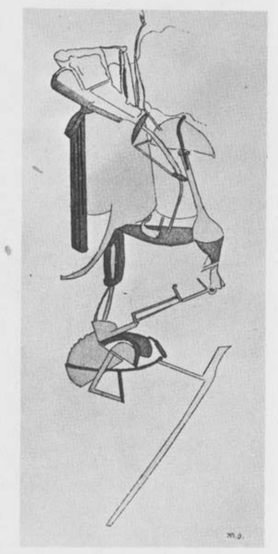
In diesen Zusammenhang gestellt wird klar: Die « Lichtquelle » entspricht der Erleuchtung der *aurea apprehensio*. Die Schokoladenreibe, diese kreisende Wunsch-Junggesellenmaschine ist tatsächlich der « kreisende Leuchtturm der Braut ». * Unter « Braut » wird nicht nur einer der beiden Protagonisten des Grossen Glases verstanden, sondern indem man sie in den Kontext des Titels des Werkes (« Die Braut, von ihren Junggesellen nackt entblösst, sogar ») zurückführt, dann erkennt man, dass die Braut auch den Junggesellen bezeichnet. Die Reibe ist die allegorische Verdichtung der narzisstischen Onanie des Junggesellen, der auf seine Art das Wort aus dem Tantra Yoga übernimmt: « Was brauche ich eine wirkliche Frau? Ich habe eine Frau (Anima) in mir ». Das wird auch von der Braut übernommen, doch sie ersetzt die Frau durch den Mann (Animus). Duchamp erinnert uns daran, dass das Vergnügen des Junggesellen ein einsames ist, das Vergnügen der Braut bleibt pure Einbildung: « Das sexuelle Leben... der begehrenden Braut existiert nur in der Einbildung »[36]. Das führt uns zurück auf die psychische Zwitterstruktur des Adepten, auf die Verwirklichung des Individuationsprozesses.



Marcel Duchamp, *La Mariée / Die Braut*, 1912.



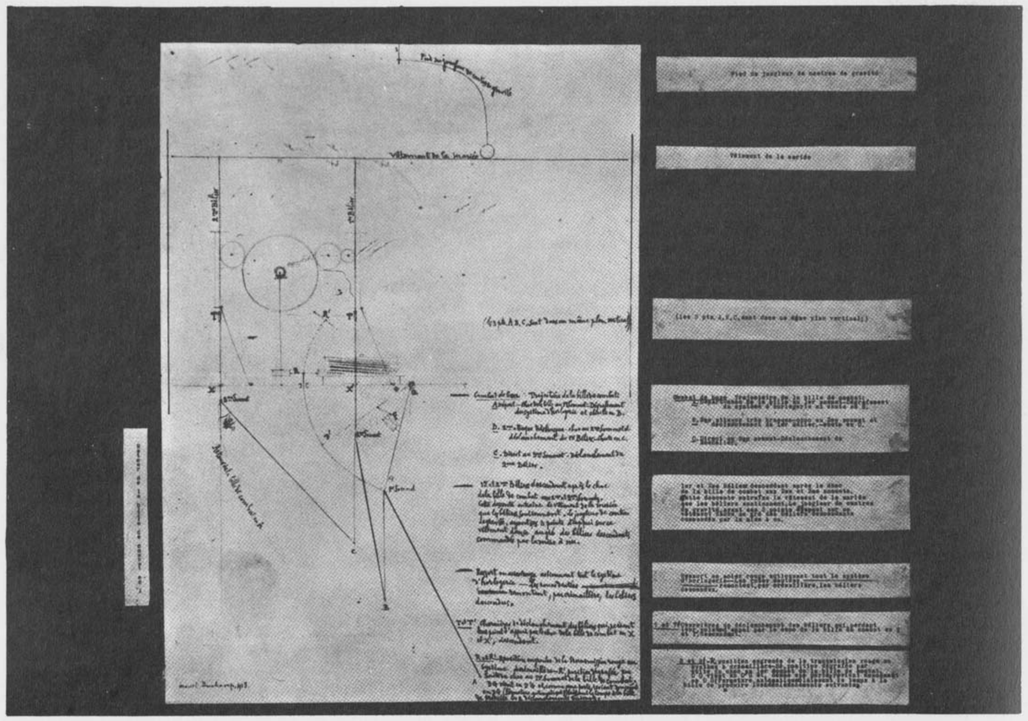
Jacques Villon, Aquatinta (1934), d'après / nach *La Mariée / Die Braut* (1912) von Duchamp.



Marcel Duchamp, *La Mariée / Die Braut* (d'après le détail du *Grand Verre* / Detail aus dem *Grossen Glas*), Eau-forte / Radierung, 1965/66.

Duchamp definiert den Junggesellen als Junggesellenmaschine[37] und die Braut als «Braut-Motor»[38]. Das Grosse Glas ist demnach die Junggesellenmaschine schlechthin. Andernorts habe ich den « Junggesellenmaschinencharakter » nicht nur dem Junggesellen und der Braut zugeschrieben, sondern auch ihren Beziehungen[39].

* André Breton betitelte sein Essay über das Grosse Glas « Phare de la Mariée », *Minotaure* (Paris), II, No. 6 (Winter 1935), S. 45-49.



Marcel Duchamp, *Combat de boxe / Boxkampf*, 1916.

couverte et l'acceptation de l'élément du sexe opposé qui nous habite, l'*animus* masculin chez la femme, l'*anima* féminine chez l'homme. André Breton avait cerné l'importance de cet aspect de la pensée alchimique quand il écrivit: « Il y va, en effet, là plus qu'ailleurs, au premier chef, de la nécessité de reconstitution de l'*Androgyne primordial* dont toutes les traditions nous entretiennent et de son incarnation, par-dessus tout désirable et *tangible*, à travers nous »[34]. L'alchimiste est un rêveur qui sait ce qu'il veut: transformer le monde pour transformer la vie. « La pierre philosophale n'est rien d'autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toute chose une revanche éclatante »[35], nous rappelle encore Breton.

Dans cette perspective, il est clair que la « source lumineuse » correspond à l'illumination de l'*aurea apprehensio* et que la Broyeuse de chocolat, machine-célibataire-désirante-*tournante* est bien le « Phare [tournant] de la Mariée »*, ce dernier terme étant pris non réductivement pour désigner un seul des deux protagonistes de l'épopée du Grand Verre, mais globalement, en le replaçant dans le contexte du titre du Grand Verre, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, la Mariée désigne alors également le Célibataire. La *Broyeuse*, nous l'avons vu, est la solidification allégorique du narcissisme onaniste du Célibataire qui reprend à son compte l'adage du Yoga tantrique « Quel besoin ai-je d'une femme extérieure? J'ai en moi une femme [anima] intérieure ». Adage que reprend également la Mariée, en y substituant l'homme (animus) à la femme. Duchamp nous rappelle en effet que, de même que le plaisir du Célibataire est solitaire, celui de la Mariée est purement imaginaire: « la vie sexuelle... de la mariée désirante est purement imaginaire »[36]. Ce qui nous ramène à la structure psychique androgyne de l'Adepte, en dernière analyse, à la réalisation du processus d'individuation.

*André Breton intitula son essai sur le Grand Verre « Phare de la Mariée », *Minotaure* (Paris), II, No. 6 (Hiver 1935), pp. 45-49.

Diese einsame, voyeuristisch-exhibitionistische Beziehung wird anhand der kleinen Skizze *Der Boxkampf* (1913) beispielhaft dargestellt. Es ist eine vorbereitende Studie für ein Detail des Grossen Glases*. Diese Skizze gleicht dem Plan eines Ingenieurs für eine unnütze Maschine, die aber mit der Präzision eines Ingenieurs entworfen ist, und sie zeigt die imaginäre Entkleidung der Braut in Form eines mechanischen Balletts. Die Entkleidung wird durch die Begierden des Junggesellen bewirkt (die « Spritzer »). Die Spritzer schlagen auf die Kampfkugel ein. Diese geht in die Höhe und setzt den Uhrwerk-Mechanismus des Boxkampfes in Bewegung: die beiden hydraulischen Widder gehen auf und ab, und dadurch heben sie das Gewand und entkleiden die Braut. Die Entkleidung geschieht nach einem komplizierten Verfahren, welches in der Legende zum « Boxkampf » beschrieben ist[40].

In der ersten Runde (Start) des Boxkampfes setzt der Fall und danach der « Kontakt der Kugel mit der ersten Spitze » das « Uhrwerk » in Bewegung. Es ist die « graphische Übersetzung des Aufblühens und der Entkleidung durch die Junggesellen ». Die durch den Fall der Kampfkugel bewirkte Entkleidung der Braut ist wie der ganze Boxkampf in Form eines Mechanismus visualisiert. Sie erinnert an die « langweilig-ruckartige Vorwärtsbewegung des grossen Zeigers elektrischer Uhren »[41]. In der zweiten Runde wird ein « sehr präziser Angriff » vorgetragen: der erste Widder wird befreit. Beim zweiten Angriff wird auch der zweite frei. In diesem Augenblick setzt die Entkleidung ein. « Der erste und der zweite Widder fallen nach dem Kontakt mit der Kampfkugel im zweiten und dritten Scheitelpunkt », und nehmen « das Gewand der Braut, das von den Widdern gehalten wurde » mit[42].

Zur Kontrolle der Bewegung beider Widder sieht Duchamp eine « Sprungfeder aus rotem Stahl vor,

* Dieses Detail wurde nie in das Grosse Glas aufgenommen. Einzig die Radierung *Le Grand Verre complété* von Duchamp aus dem Jahre 1965 gibt Aufschluss über die für den *Boxkampf* vorgesehene Stelle.

Si nous voulons bien retenir que Duchamp définit le Célibataire « Machine Célibataire »[37] et la Mariée « le moteur mariée »[38], il nous sera plus aisé de voir dans le Grand Verre la Machine Célibataire par excellence. J'ai signalé ailleurs[39] l'aspect « machine célibataire » non seulement du Célibataire et de la Mariée, mais également de leur rapport.

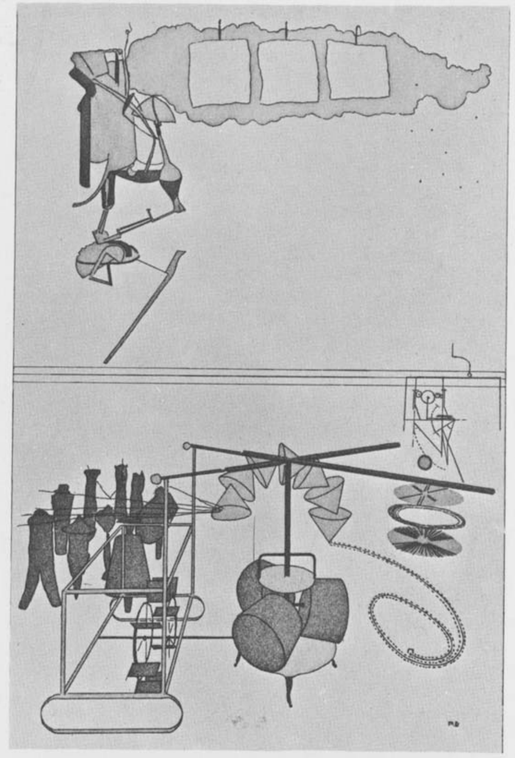
Ce rapport solitaire, voyeur-exhibitionniste, est éclairé exemplairement par un petit croquis, intitulé *Le Combat de Boxe* (1913), étude préliminaire pour un détail du Grand Verre.* Ce croquis, que l'on prendrait plutôt pour le plan d'une machine inutile conçu avec une rigueur d'ingénieur, représente sous forme d'un ballet mécanique la mise à nu imaginaire de la Mariée, déshabillage déterminé par les désirs (les « éclaboussures ») du Célibataire. Ces Eclaboussures vont en effet frapper la Bille de combat qui est obligée de s'élever et de mettre en mouvement le mécanisme d'horlogerie du Combat de boxe dont les deux Béliers commencent à monter et descendre; ainsi faisant, ils soulèvent et défont le Vêtement de la Mariée, ce déshabillage s'effectuant selon une procédure complexe décrite dans la légende du Combat de boxe[40].

Au premier round (Départ) du Combat de boxe, la chute puis le « contact de la bille au premier Sommet » libèrent « le mouvement d'horlogerie », « traduction graphique de l'épanouissement et mise à nu par les Célibataires ». La mise à nu de la Mariée, déclenchée par la chute de la Bille de combat, est visualisée de façon mécanique, comme l'ensemble du Combat de boxe; elle s'exprime dans « la saccade lancinante de la grande aiguille des horloges électriques... »[41]. Le second round consiste en une « attaque très précise »; elle libère le premier Bélier. Une autre attaque et le second Bélier est libéré lui aussi. C'est à ce moment que commence la mise à nu, puisque « le premier et le deuxième Béliers qui descendent, après le contact de la Bille de combat, au second et au troisième Sommets » entraînent avec eux « le Vêtement de la Mariée que supportent les Béliers »[42]. En vue de contrôler le mouvement de ces deux Béliers, Duchamp prévoit « un ressort en acier rouge actionnant tout le système d'horlogerie ». Les roues dentées de ce mécanisme actionnent une crémaillère, qui « remontera les Béliers descendus », tandis que d'autres contacts avec la Bille de combat libèrent « les charnières de déclenchement des Béliers qui, perdant leur point d'appui... descendent »[43].

L'année du *Combat de Boxe* est celle qui voit également une autre Machine Célibataire désirante: la *Roue de Bicyclette* (1913), machine tout aussi « gratuite » et « inutile » que les autres. La roue de bicyclette, montée sur un tabouret de cuisine, n'avait d'autre fonction que *ludique:* « J'aimais l'idée d'avoir une roue de bicyclette dans mon atelier. Je prenais plaisir à la regarder, de même que j'aime regarder les flammes qui dansent dans la cheminée. C'était comme avoir une cheminée dans l'atelier, le mouvement de la roue me rappelait le mouvement des flammes »[44].

L'association que Duchamp fait ici entre le feu et le mouvement circulaire de la roue est révélatrice. C'est le feu de l'athanor qui est l'agent actif de la transmutation. Le mouvement circulaire, ainsi que la roue, trouvent une correspondance dans la roue de l'alchimiste qui symbolise le processus autosuffisant (circulaire-unitaire) de la distillation. L'alchimiste représentait ce processus circulaire par l'Ouroboros, *serpens qui caudam devoravit* (le serpent qui se dévore la queue), auquel il ajoutait souvent l'adage grec *Hen to pan* (l'un est le tout),

*Duchamp ayant abandonné le Grand Verre incomplet ce détail n'y fut jamais incorporé, et seule une eau-forte de Duchamp *Le Grand Verre complété* (1965) nous révèle l'emplacement qui était prévu pour *Le Combat de Boxe*.



Marcel Duchamp, *Le Grand Verre complété / Das Grosse Glas, vervollständigt*, 1965/66, Eau-forte / Radierung.

Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette / Fahrrad-Rad*, 1913/1964.

pour souligner son concept unitaire de la matière. Ainsi l'Ouroboros en vint à être identifié avec la *prima materia* du Magistère ainsi qu'à son aboutissement, la fabuleuse *lapis philosophorum*.[45] Dans ce contexte le symbolisme de la roue est surdéterminé, nous y retrouvons également la solidification du mythe de l'éternel retour; l'incitation à retourner à soi-même, à l'auto-suffisance du célibataire; la conciliation des antagonismes du rêve et de la réalité, de l'inconscient et du conscient, de la mort et de la vie.

Nous pouvons maintenant justifier les guillemets employés pour « gratuité stérile » dans la définition que j'ai donnée au début de la Machine Célibataire. Celle-ci n'est qu'apparemment gratuite, et stérile. En fait, elle obéit à de profondes et indérogables motivations intérieures, et de même que toute *autre* oeuvre d'art, elle exerce une indéniable fonction thérapeutique. A partir de Platon cette fonction a été trop souvent relevée pour qu'il soit nécessaire d'y insister ici.

« Le rêve et l'oeuvre d'art ont dans le psychisme humain une fonction analogue. Tous deux, en effet, agissent comme des soupapes de sûreté nécessaires aux instincts trop refoulés de l'homme »[46]. Et c'est Jung qui nous rappelle que « Nous nous plaisons à imaginer qu'une chose que nous ne comprenons pas ne peut nous aider d'aucune manière, mais ce n'est pas toujours le cas... De par sa numinosité le mythe a un effet direct sur l'inconscient, peu importe qu'il soit compris ou non »[47]. Cette dernière remarque nous ramène à l'alchimie, et aux machines célibataires alchimiques traditionnelles, tout aussi « inutiles » et « gratuites » — aux fins de la fabrication de la Pierre philosophale —, que les machines de Duchamp aux fins esthétiques. Dans les deux cas, ce qui importe c'est la quête et non le but. En fait *la quête est le but*, puisque c'est à travers la recherche que l'Artiste* parvient à l'*aurea apprehensio*, à la conscience de soi-même. Or cette conscience, cette connaissance du soi, est révolutionnaire. Breton nous le rappelle: « Plus de conscience du social toujours, mais aussi plus de conscience du psychologique »[48]. Car « Toute erreur dans l'interprétation de l'homme entraîne une erreur dans l'interprétation de l'univers: elle est, par suite, un obstacle à sa transformation »[49]. Rappelons l'observation de Lyotard pour qui la fonction de l'art (instrument de connaissance pour les Surréalistes et pour nous) est d'être révolutionnaire: « Je ne crois pas que la fonction de l'art soit de tenir le désir en éveil pour qu'il *devienne* révolutionnaire, elle *est* immédiatement révolutionnaire »[50].

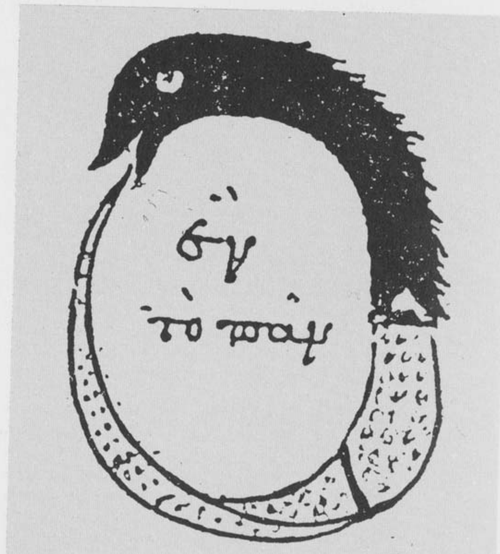
Le désir de l'alchimiste d'une jeunesse « ininterrompue » implique une révolution permanente (biologique et donc psychique). L'alchimiste (comme l'artiste) est l'archétype du rebelle non seulement parce qu'il revendique la jeunesse des dieux et leur pouvoir créateur mais parce qu'il a compris que la jeunesse est créatrice, et donc que révolution et jeunesse sont deux aspects de la même *matière*. De même que l'esprit est la forme la plus évoluée de la matière (Engels), la révolution est la forme la plus évoluée de la jeunesse. La révolution est la jeunesse de l'homme, et vice-versa — au niveau collectif et phylogénétique comme au niveau individuel et ontogénétique. Breton ne se trompait guère quand il plaçait tous ses espoirs en la jeunesse: « Le surréalisme, je le répète, est né d'une affirmation de foi sans limites dans le *génie* de la jeunesse »[51]. Et de rappeler les exemples de Lautréamont (mort à 24 ans), Jarry (qui à 15 ans écrit *Ubu Roi*), Rimbaud (qui achève son oeuvre à 18 ans), Novalis (qui meurt à trente) et Saint-Just (guillotiné à vingt-sept ans). Les événements de '68 nous en ont donné, si besoin est, une ultérieure confirmation.

Troublante coïncidence, la condition du jeune

*L'Artiste ou l'*Artifex*, tels sont les noms que s'attribuait également l'alchimiste.

die das ganze Uhrwerk antreibt ». Die Zahnräder dieses Mechanismus bringen eine Schlagvorrichtung in Gang, « der die beiden Widder wieder in die Höhe hebt », während andere Kontakte mit der Kampfkugel die Auslösungs-Scharniere der Widder lösen, die sich senken, weil sie ihren Haltepunkt verlieren »[43].

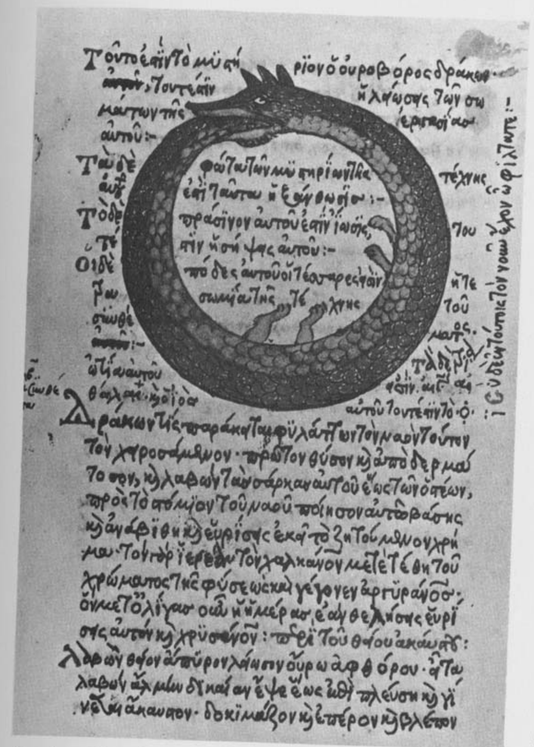
Im Jahre des *Boxkampfes* entsteht eine andere Wunsch-Junggesellenmaschine: das *Velo-Rad* (1913), wie die andern Maschinen « unnütz » und « grundlos ». Das auf einem Küchenschemel montierte Velo-Rad hat nur Spielcharakter. « Ich liebte die Vorstellung, ein Velo-Rad in meinem Atelier zu haben. Sein Anblick gefiel mir, so wie es mir auch gefällt, züngelnden Flammen im Kamin zuzuschauen. Es war, als hätte ich ein Kamin im Atelier. Die Bewegung des Rades erinnerte mich an die Bewegung der Flammen »[44].



Ouroboros, Manuscrit / Manuskript S. Marco (Venezia), X/XIe s./Jh.

Die Assoziation Duchamps zwischen Feuer und Kreisbewegung des Rades ist aufschlussreich. Das Feuer des chemischen Ofens ist die wirkende Kraft der Transmutation. Die Kreisbewegung und das Rad finden ihre Entsprechung im Rad des Alchemisten, Symbol des sich selbst genügenden (kreisförmig-einheitlichen) Destillierungsprozesses. Der Alchemist stellte diesen kreisförmigen Prozess als Ouroboros dar, als Schlange, die sich in den eigenen Schwanz beisst (*Serpens qui caudam devoravit*). Oft fügte er den griechischen Spruch *Hen to pan* (das Eine, das All) hinzu, um seine einheitliche Konzeption des Werkes zu unterstreichen. So wurde Ouroboros mit der *prima materia* des Werkes und mit der Erfüllung, dem *Lapis philosophorum*[45] identifiziert. Die Symbolik des Rades ist in diesem Zusammenhang zu sehen: als Mythos der Ewigen Rückkehr; als Aufforderung zu sich selber, zur Selbstgenügsamkeit des Junggesellen zurückzukehren; als Versöhnung der Widersprüche zwischen Traum und Wirklichkeit, zwischen unbewusst und bewusst, zwischen Tod und Leben.

Wir sind jetzt in der Lage, die Anführungszeichen für den Begriff « sterile Grundlosigkeit » (in meiner oben angeführten Definition der Junggesellenmaschine) zu erklären: Sie ist nur scheinbar grundlos und steril. Sie folgt tiefen und unverrückbaren inneren Motivationen. Wie jedes *andere* Kunstwerk übt sie eine nicht zu leugnende therapeutische Funktion aus, auf die seit Platon immer wieder hingewiesen wurde. « Traum und Kunstwerk haben in der menschlichen Psyche eine analoge Funktion. Beide wirken in der Tat als Sicherheitsventile



Ouroboros, in: Code alchimique grec / Griechischer Codex alchimicus, Bibliothèque Nationale, Paris, Département des Ms. grecs, MS 2327, f. 279.

révolutionnaire, comme celle de l'alchimiste, est le célibat. L'un est l'autre, l'un et l'autre s'évertuent à inventer cette machine célibataire qui perpétue le désir et donc la révolution. Lucifer (littéralement, porteur de lumière: *luci-fer*) est bien le mécanicien de la première machine célibataire désirante (le monde), comment s'étonner qu'il soit aussi le premier alchimiste?

Le monde de la machine désirante de Deleuze et Guattari est schizophrénique car c'est un univers pathologique-statique — le capitalisme dans sa phase finale. Celui de la machine désirante lucifé-rienne — quoique évidemment pluriel, comme l'autre — est intégré car c'est un univers alchimique. Les moteurs de ces deux machines sont activés par le caractère dualiste de toute énergie — fondée sur des dynamismes antagonistes et contradictoires, liés justement, sous peine de ne pas exister, par l'antagonisme de la contradiction. Or, c'est toujours Lupasco qui nous le rappelle, « les dynamismes ont la possibilité... de se potentialiser et de s'actualiser réciproquement, l'un par rapport à l'autre. L'antagonisme et la contradiction s'affaiblissent dès lors, par l'actualisation d'un dynamisme, d'un système dynamique qui potentialisent le dynamisme, le système antagonistes et contradictoires »[52]. Bref, le système antagoniste n'aboutit pas à une synthèse statique des termes de la contradiction (la coexistence stalinienne, par exemple) mais génère un nouveau système antagoniste (la révolution ininterrompue maoiste, par exemple).

La machine désirante (l'homme aliéné) de Deleuze et Guattari est détraquée parce que son univers énergétique (le capitalisme tardif) l'est également: le système dynamique de cet univers et de ses machines est statique — les antagonismes ne réussissent pas à se potentialiser, à s'actualiser — car les antagonismes de ce système dynamique sont fragmentés, dissociés, ils se neutralisent réciproquement. « Ils rejettent dans la potentialité et l'objectivité de la conscience les dynamismes antagonistes et contradictoires. Si bien que le système

für die verdrängten menschlichen Instinkte »[46]. Jung: « Wir stellen uns gerne vor, dass eine Sache, die wir nicht kennen, uns keinesfalls helfen kann. Dies ist aber nicht immer so... Durch seine Numinosität hat der Mythos einen direkten Einfluss auf das Unbewusste, gleichgültig, ob er verstanden wird oder nicht »[47].

Das führt uns zur Alchemie und zu den traditionellen alchemistischen Junggesellenmaschinen zurück. Sie sind für das Ziel, die Herstellung des Steins der Weisen ebenso « unnütz » und « grundlos » wie die Maschinen von Duchamp für den ästhetischen Zweck. In beiden Fällen ist der Weg, die Suche wichtiger als das Ziel. *Der Weg ist das Ziel*, weil der Künstler (Künstler oder *Artifex* sind die Namen, die sich auch der Alchemist zulegte) durch die Suche die *aurea apprehensio*, die Selbstwerdung erfährt. Diese Selbsterkenntnis ist revolutionär. Breton: « Immer mehr soziales Bewusstsein, aber auch immer mehr psychologisches Bewusstsein, » denn: « Jeder Irrtum in der Interpretation des Menschen zieht einen Irrtum in der Interpretation des Universums nach sich. Er ist deshalb ein Hindernis für deren Umwandlung »[49].

Für Lyotard muss die Kunst revolutionär sein (für die Surrealisten wie auch für uns sind sie Hilfsmittel zum Wissen): « Ich glaube nicht, dass die Funktion der Kunst darin besteht, den Wunsch wach zu halten, damit sie revolutionär *wird*. Sie *ist* unmittelbar revolutionär »[50].

Der Wunsch der Alchemisten nach ewiger Jugend impliziert eine permanente (biologische und infolgedessen auch psychische) Revolution. Der Alchemist (und der Künstler) ist der Archetyp des Rebellen, nicht nur weil er die Jugend und die schöpferische Kraft der Götter für sich beansprucht, sondern auch, weil er begriffen hat, dass die Jugend schöpferisch ist. Revolution und Jugend sind demzufolge zwei Aspekte derselben *Materie*. So wie der Geist die am weitesten entwickelte Form der Materie ist (Engels), ist die Revolution die am weitesten entwickelte Form der Jugend. Die Revolution ist die Jugend des Menschen und umgekehrt, sowohl auf kollektiver wie philogenetischer als auch individueller und ontogenetischer Ebene. Breton täuschte sich nicht, als er seine ganze Hoffnung auf die Jugend setzte: « Der Surrealismus, ich wiederhole es, ist einem unbeschränkten Glaubensbekenntnis zum *Genie* der Jugend entsprungen »[51]. Man denke an Lautréamont, der mit 24 Jahren gestorben ist, Jarry, der als 15-jähriger *Ubu Roi* geschrieben hat, Rimbaud, der sein Werk mit 18 Jahren abgeschlossen hat, Novalis, der mit 30 Jahren gestorben ist, oder Saint-Just, der als 27-jähriger guillotiniert wurde. Die Ereignisse von Mai 68 sind, wenn nötig, späte Bestätigung dieser Ansicht.

Bedingung für den jungen Revolutionär — verwirrende Koinzidenz — wie für den Alchemisten ist das Junggesellentum. Beide (der Eine ist der Andere, der Eine und der Andere) streben danach, diese Junggesellenmaschine zu erfinden, die Wünsche und demzufolge Revolution perpetuiert. Luzifer (wörtlich: der Licht-Träger, *luci-fer*) ist der Mechaniker der ersten Wunsch-Junggesellenmaschine (die Welt). Es ist deshalb nicht erstaunlich, dass er der erste Alchemist ist.

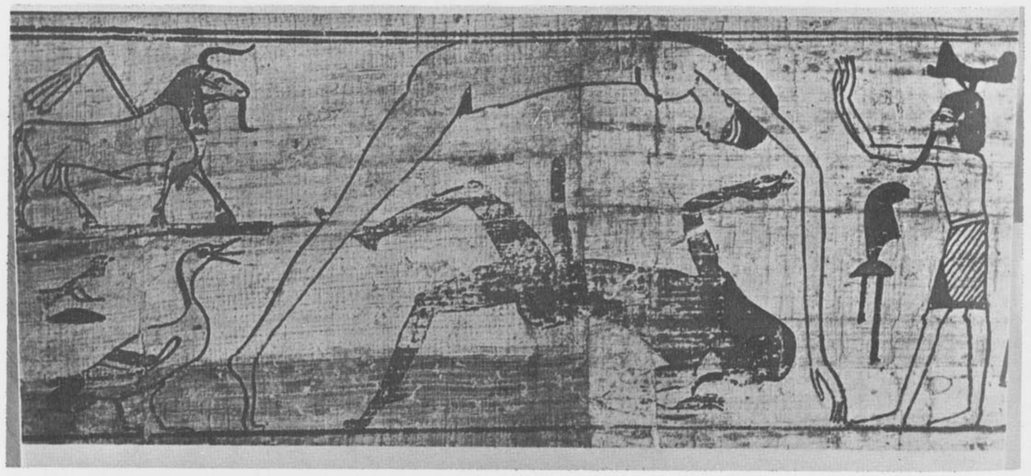
Die Welt der Wunschmaschine von Deleuze und Guattari ist schizophren; denn sie ist ein pathologisch-statisches Universum, die Welt des Spätkapitalismus. Das Universum der Wunschmaschine des Luzifer (wenn auch pluralistisch wie das andere) ist ein vollständiges, denn es ist ein alchemistisches Universum. Die Motoren dieser beiden Maschinen werden durch den dualistischen Charakter der Energie angetrieben, die auf antagonistischen und widersprüchlichen Dynamismen beruht, die bei angedrohtem Stillstand durch den Antagonismus des Widerspruchs zusammengehalten werden. Lupasco erklärt, dass Dynamismen die Möglichkeit haben, sich gegenseitig zu potenzieren und zu aktualisieren. Antagonismus und Wider-

est divisé en deux extériorités, celle du sujet agissant et celle de l'objet agi*, détachés l'un de l'autre, relativement bien entendu, car une extériorisation ne peut jamais être absolue, puisque la non-contradiction ne peut être absolue. C'est là l'opération de désintégration de la personnalité dont parlent les psychiatres »[53].

Par contre la machine désirante luciférienne (l'Adepte) est harmonieuse car son univers énergétique (libertaire et érotique) l'est également, les antagonismes (anima, animus, par exemple) sont en état de tension, d'*équilibre conflictuel*, ils ne s'annulent pas réciproquement, ils n'aboutissent pas à une synthèse statique (le Re-Bis, par exemple, n'est pas l'hermaphrodite, mais la chose *double*) mais sont la source de nouveaux systèmes d'équilibres conflictuels, la tension de ces systèmes énergétiques a un caractère *dynamique* et donc *créateur*. De même que le mouvement est le mode d'existence de la matière (Engels), la révolution permanente est le mode d'existence de la machine célibataire, désirante et luciférienne, bref, de la machine célibataire alchimique.

spruch verringern sich bei der Aktualisierung eines Dynamismus, eines dynamischen Systems, die den Dynamismus, das antagonistische und das kontradiktorische System potenzieren »[52]. Das antagonistische System mündet nicht in eine statische Synthese der Begriffe des Widerspruchs (zum Beispiel die stalinistische Koexistenz), sondern erzeugt ein neues antagonistisches System (zum Beispiel die permanente maoistische Revolution). Die Wunschmaschine (der Geisteskranken) von Deleuze und Guattari ist durcheinander geraten, weil ihr energetisches Universum (der Spät-Kapitalismus) ebenfalls in Unordnung geraten ist. Das dynamische System dieses Universums und seiner Maschinen ist statisch — die Antagonismen können sich nicht mehr potenzieren und aktualisieren —, denn die Antagonismen dieses dynamischen Systems sind fragmentiert, dissoziiert, sie neutralisieren sich gegenseitig. « Sie verweisen die antagonistischen und kontradiktorischen Dynamismen in die Potentialität und Objektivität des Bewusstseins. Das System wird so in zwei Kundgebungen geteilt: in wirkendes Subjekt und bewirktes Objekt,* die sich voneinander losgelöst haben, selbstverständlich relativ losgelöst, denn eine Kundgebung kann nie absolut sein, weil der Nicht-Widerspruch nicht absolut sein kann. Es handelt sich hier um die Aufspaltung der Persönlichkeit, von der die Psychiater sprechen »[53].

Die Wunschmaschine des Lucifer (des Adepten) ist harmonisch, weil ihr energetisches Universum (anarchistisch und erotisch) ebenfalls harmonisch ist. Die Antagonismen (zum Beispiel Anima, Animus) befinden sich in einem Spannungsverhältnis, in einem *konfliktgeladenen Gleichgewicht*, sie heben sich nicht gegenseitig auf und führen nicht zu einer statischen Synthese (das Re-Bis zum Beispiel ist nicht der Hermaphrodit, sondern *Doppeltes*), sondern sind Quelle neuer konfliktgeladener Gleichgewichtssysteme. Die Spannung in diesen energetischen Systemen ist *dynamisch* und *schöpferisch*. So wie die Bewegung die Existenzform der Materie ist (Engels), so ist die permanente Revolution diejenige der luziferischen Wunsch-und Junggesellenmaschine, kurz, der alchemistischen Junggesellenmaschine.



La création selon la tradition égyptienne / Erschaffung der Welt in der ägyptischen Tradition, Papyrus aus/de Taweniu, ca. 1000 avant J.C./ca. 1000 v.Chr. (Séparation du Ciel (La Mariée) de la Terre (son époux, frère, Célibataire). A remarquer l'état d'« équilibre conflictuel » entre le principe mâle et femelle, et l'isomorphisme entre le phallus dressé vers la Mariée et la bayonnette-phallus du Célibataire qui pointe du coeur de la Broyeuse de chocolat, vers la Mariée qui occupe dans le Grand Verre comme le Célibataire la même position que dans ce papyrus / Trennung des Himmels — der Braut — von der Erde — dem Gatten, Bruder, Junggesellen. Aufmerksamkeit verdient der « Konfliktzustand » zwischen dem männlichen und dem weiblichen Prinzip, und der Isomorphismus zwischen dem erigierten Phallus, der die Braut sucht, und dem Phallus-Baionnett das vom Zentrum der Schokoladenreibe aus aufragt, zur Braut hin, die wie übrigens auch der Junggeselle dieselbe Stellung einnimmt im Grossen Glas wie im Papyrus.

*Respectivement, à l'échelle sociale, par exemple, l'exploiteur et l'exploité.

* Beziehungsweise, in sozialer Hinsicht, in Ausbeuter und Ausgebeutete.

1. Arthur Rimbaud, *H* in *La Vogue*, No. 8 (21-27 juin 1886); dans *Les Illuminations* in Arthur Rimbaud: *Oeuvres complètes* (La Pléiade, NRF, Paris, 1963), p. 202.
2. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, Second Part (The Standard Edition of the Complete Psychological Works, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, Londres, 1958, Vol. V), p. 356.
3. Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu* (Gallimard, Paris, 1965), p. 90.
4. Duchamp à Schwarz, cité dans mon *La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même* (G. Fall, Paris, 1974), p. 271.
5. Marcel Duchamp, *Notes and Projects for The Large Glass*. A. Schwarz, Ed. (Thames & Hudson, Londres, 1969), Note 140, p. 209.
6. *idem*, Note 139, p. 208.
7. *idem*, Note 140, p. 209.
8. *loc. cit.*, Note 140, p. 209.
9. *idem*, Note 137, p. 207.
10. *idem*, Note 141, p. 210.
11. *idem*, Note 140, p. 209.
12. *idem*, Note 142, p. 213.
13. *idem*, Note 140, p. 209.
14. *idem*, *loc. cit.*
15. *idem*, Note 132, p. 197.
16. *idem*, Note 125, p. 185.
17. *idem*, Note 132, p. 196.
18. Voir en particulier A. Schwarz, *La Mariée mise à nu..., op. cit.* et *The Alchemist Stripped Bare in the Bachelor, Even* (Museum of Modern Art, New York, 1973).
19. Carl G. Jung, « Paracelsus as a Spiritual Phenomenon » (1942) in *Alchemical Studies*. The Collected Works of C.G. Jung, Vol. XIII. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1967, p. 159.
20. Romanus Morienus, *Sermo de trasmutatione metallica* in *Artis Auriferae quam chemiam vocant...* (Bâle: 1593), Vol. II, p. 37.
21. Theodore Thass-Thienemann, *The Subconscious Language* (New York: Washington Square Press, 1967), pp. 253-254.
22. Jung, *Mysterium coniunctionis* (The Collected Works of C.G. Jung, vol. XIV) Londres: Routledge & Kegan Paul, 1963, p. 513.
23. Gerhard Dorn, « Speculativae philosophiae, gradus septemnel decem continens » in *Theatrum Chemicum*, vol. I, Ursel, 1609.
24. Jung, *Mysterium Coniunctionis, op. cit.*, p. 215.
25. Jung, *Psychology and Alchemy* (1944) (The Collected Works of C.G. Jung, vol. XII). London, Routledge & Kegan Paul, 1953, pp. 225-226.
26. *Artis Auriferae*, Bâle, 1593, vol. I, p. 147.
27. Duchamp, *Notes and Projects for the Large Glass, op. cit.*, Note 141, p. 210.
28. Note 142, p. 213.
29. Note 137, p. 205.
30. Note 10, p. 47.
31. *idem*.
32. Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes* (Flammarion, Paris, 1956), p. 146.
33. Voir les deux oeuvres citées à la note 18.
34. André Breton, *Du Surréalisme en ses oeuvres vives* (1953) in *Les Manifestes du Surréalisme* (Paris, Le Sagittaire, 1958), p. 120.
35. André Breton, *Second Manifeste du Surréalisme* (Paris, Editions Kra, 1930), p. 69.
36. Duchamp, *Notes and Projects..., op. cit.*, Note 1, p. 27.
36. *idem*, p. 21.
38. *idem*, p. 23.
39. A. Schwarz, *La Mariée mise à nu..., op. cit.*
40. Duchamp, *Notes and Projects..., op. cit.*, Note 123, p. 181.
41. Note 66, p. 105.
42. Note 123, p. 181.
43. *idem*.
44. Duchamp à Arturo Schwarz dans *The Complete Works of Marcel Duchamp*. New York: Harry N. Abrams; Londres: Thames & Hudson, 1969, 2e édition 1970, p. 442.
45. Johann Daniel Mylius, *Philosophia reformata* (Francfort-Main, 1662), p. 95.
46. Marie Bonaparte, « De l'élaboration et de la fonction de l'oeuvre littéraire » in *Edgar Poë*, Avant-propos de Freud. (Denoël et Steele, Paris, 1933), Vol. II, p. 821.
47. Jung, « On the Psychology of the Trickster Figure » in Paul Radin: *The Trickster / A Study in American Indian Mythology* (Bell Publishing Company, New York, 1956), p. 207.
48. A. Breton *Les Vases communicants* (Ed. des Cahiers Libres, Paris, 1932), p. 153.
49. A. Breton *Position politique de l'art d'aujourd'hui* (1935) in *Manifestes du Surréalisme* (J.J. Pauvert, Paris, 1962), p. 268.
50. J.F. Lyotard, « Notes sur la fonction critique de l'oeuvre » (1970) in *Dérive à partir de Marx et Freud, op. cit.*, p. 235.
51. Breton, *Situation du Surréalisme entre les deux guerres* (Discours aux étudiants français de l'Université de Yale, 10 décembre 1942). (Ed. de la Revue Fontaine, Paris & Alger, 1945), pages non numérotées.
52. Stéphane Lupasco, *L'Energie et la matière psychique* (Julliard, Paris, 1974), p. 162.
53. *idem*, pp. 164-165.

MARC LE BOT

LE MYTHE DE LA MACHINE

La science et la technique ont-elles tué le mythe? Qu'un mythe de la machine s'élabore dès la fin du XIXème siècle en Europe et d'ailleurs aussi en Amérique, cela peut se dire: mais en quel sens le dit-on? Et l'on peut dire encore que dans cette nouvelle mythologie machinique se manifeste une ambivalence essentielle à toute culture. La société industrielle, quoi qu'elle dise, n'est pas réductible à ses finalités prétendues purement utilitaires de production et de consommation. Devant la machine qui est tout ensemble son énergie, l'instrument de son pouvoir et l'objet de sa production, elle manifeste à la fois sa violence, son angoisse et son désir d'investir sa jouissance sur l'objet de ses terreurs. Il n'y a là rien d'étrange. C'est-à-dire qu'il n'y a là rien qui soit étranger à l'ordre de toutes cultures. Il n'y a rien d'étrange dans le fait que la société industrielle tente de se donner une sorte de mythologie qui lui soit propre, parce que cela lui est nécessaire pour dominer ses contradictions dans l'imaginaire; il n'y a rien d'étrange non plus dans une ambivalence que ne réduira jamais nulle rationalité, fût-elle scientifique et technique, puisque l'ambivalence est inhérente à tout désir, que celui-ci anime le corps individuel ou le corps social.

Il y a de l'étrange, pourtant, dans la nouvelle mythologie de l'âge industriel. Michel Carrouges a su mettre le doigt sur l'un des symptômes de cette étrangeté: inquiétante étrangeté elle aussi, parce que l'on peut y voir le signe d'un malaise ou d'une crise de la civilisation. Dans son livre de 1954, il a nommé et rassemblé un certain nombre de machines imaginaires qui, selon lui, seraient les fragments dispersés d'un mythe moderne de la machine. Il les a nommées « machines célibataires », reprenant les termes de Marcel Duchamp qui liaient précisément la machinerie mécanique et la machinerie érotique, la production et le désir. Et il a rassemblé ces machines diverses, trouvées éparses dans des textes littéraires et dans des figures peintes au long d'un siècle environ d'histoire culturelle.

Or cette double opération est déjà par soi pleine d'étrangeté. Elle constitue d'emblée un détournement de sens, qui n'est certainement pas le fait de Carrouges mais le fait de la culture actuelle tout entière. Un « mythe », pour autant que le terme désigne un mode de pensée propre aux sociétés dites primitives, est un corps légendaire articulé et non pas dispersé. Aussi, lorsque Michel Carrouges rassemble et dénomme des éléments épars d'un mythe moderne de la machine, il ne se contente pas d'interpréter le mythe: il tâche à le constituer. L'opération est donc ambiguë, parce que dénommer les éléments du mythe et les assembler en un discours cohérent, c'est précisément la fonction du mythe lui-même, non de son interprète. C'est la propre fonction du mythe que de constituer la légende comme une totalité discursive et d'en distribuer les rôles par le jeu des noms propres. Tout mythe est un assemblage d'éléments hétérogènes: fragments de textes, de récits et d'images. Le mythe les assemble selon une sorte de rationalisation secondaire; en son discours, il confère une cohérence à cet ensemble disparate, il lui donne un sens manifeste.

Quant au mythologue, il n'intervient qu'après coup et seulement à des fins d'interprétation. Dans les articulations du discours du mythe, dans les interstices de son sens manifeste, là où les membres d'un groupe social lisent ensemble leurs destins liés, il s'efforce de déchiffrer des significations implicites, détournées ou inconscientes. Plus précisément, s'il est vrai que le mythe assemble artificieusement des éléments disparates, c'est

MARC LE BOT

DER MYTHOS DER MASCHINE

Haben Wissenschaft und Technik den Mythos zerstört? Dass ein Mythos der Maschine seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in Europa (und auch in Amerika) entsteht, kann man wohl sagen: Aber welchen Sinn legt man dieser Feststellung zu Grunde? Dann wäre hinzuzufügen, dass in dieser neuen Mythologie der Maschine die jeder Kultur innewohnende Ambivalenz sichtbar wird. Die Industriegesellschaft ist nicht (auch wenn sie dies oft behauptet) auf ihren vorgeblich rein utilitaristischen Endzweck von Produktion und Konsumtion rückführbar. Angesichts der Maschine, die Energie, Machtinstrument und Produktionsobjekt in einem ist, zeigt sie zugleich ihre Gewalttätigkeit und ihre Angst und ihren Wunsch, den Gegenstand ihres Schreckens mit Lust zu besetzen. Das ist nichts Besonderes. Das heisst, es liegt nichts vor, das dem Wesen irgendeiner Kultur fremd wäre. Die Tatsache, dass sich die industrielle Gesellschaft eine ihr eigene Mythologie zu geben versucht, ist nichts Aussergewöhnliches. Sie braucht sie, um ihre Widersprüche im Imaginären zu überwinden. Auch die Ambivalenz, die von keiner Rationalität, sei sie wissenschaftlicher oder technischer Natur, geschmälert werden kann, ist nichts Befremdendes. Die Ambivalenz haftet jeder Wunschvorstellung an, ob sie nun im individuellen Körper oder in der sozialen Körperschaft wirkt.

Die neue Mythologie des industriellen Zeitalters weist indessen eigenartige Züge auf. Michel Carrouges hat ein Symptom dieser Besonderheit aufgezeigt: auch das ist eine beunruhigende Besonderheit, weil man in ihr Anzeichen für ein Unbehagen oder eine Zivilisationskrise erkennen kann. In seinem 1954 erschienenen Buch hat er einige imaginäre Maschinen, die seiner Ansicht nach zerstreute Fragmente eines modernen Mythos der Maschine sind, zusammengestellt und benannt. Er nannte sie Junggesellenmaschinen, indem er den Begriff von Marcel Duchamp wieder aufnahm, den Begriff, der eben die mechanische und die erotische Maschinerie, Produktion und Wunschvorstellung in sich vereinigt. Er hat diese verschiedenen Maschinen in literarischen Texten und in Darstellungen, die seit rund hundert Jahren Kulturgeschichte entstanden sind, zusammengesucht.

Dieses doppelte Vorgehen ist an und für sich schon sonderbar. Es konstituiert von Anfang an eine Sinnabweichung, die sicher nicht Carrouges, sondern der gesamten gegenwärtigen Kultur anzulasten ist. Auch wenn der Begriff « Mythos » ein den sogenannt primitiven Gesellschaften eigentümliches Denken bezeichnen sollte, ist er doch eine gegliederte und nicht eine lose Einheit von Legenden. Wenn Michel Carrouges zerstreute Elemente eines modernen Mythos der Maschine zusammenträgt und benennt, beschränkt er sich nicht auf die Interpretation des Mythos. Er versucht ihn sogar zu bilden. Das Vorgehen ist also fragwürdig, weil die Benennung der Mythoselemente und ihre Vereinigung zu einem kohärenten Diskurs die Funktion des Mythos selber ist und nicht die Funktion seines Interpreten. Die eigentliche Funktion des Mythos besteht darin, die Legende als eine diskursive Einheit zu bilden und in ihr die Rollenverteilung durch den Einsatz von Eigennamen vorzunehmen. Jeder Mythos ist eine Assemblage von heterogenen Elementen: Fragmenten von Texten, Erzählungen und Bildern. Der Mythos vereinigt sie entsprechend einer « sekundären Rationalisierung ». Im Diskurs verleiht er dem disparaten Ganzen einen Zusammenhang, er gibt ihm einen offenkundigen Sinn.

Der Mythologe jedoch greift erst später und lediglich zu Interpretationszwecken ein. Er bemüht sich, die implizierten, unterschlagenen oder unbewussten

que sa fonction réelle n'est pas de légende, de récit, de discours. En réalité, le mythe ne parle pas. Il opère. Le mythe n'est rien d'autre qu'un procès ou code d'échanges réglés qui déterminent, au plan symbolique, le circuit ou la circulation en cercle fermé des rôles individuels et des biens. Le mythe a pour fonction de stabiliser, pour une très longue durée idéalement située hors histoire, une logique sociale de l'échange. Celle-ci tend à se constituer en un système clos, régi par la loi d'un éternel retour. Ce que recèle le mythe n'est pas une mytho-logie; c'est une mytho-logique.

Michel Carrouges aurait donc fait oeuvre de mythographe plutôt que de mythologue, et cela ne serait pas un hasard. Car tout se passe dans la société industrielle — elle qui ne tend pas à nier l'histoire mais au contraire à l'accélérer — comme si la logique formelle de la pensée mythique, avec sa clôture et sa circularité cyclique rassurantes, était brisée; comme si les éléments du mythe moderne de la machine se trouvaient nécessairement dispersés, sans que le circuit de leur système puisse jamais plus se refermer en une cohérence désormais impossible; comme si production sociale et désir étaient dans un tel rapport que le mythographe, loin de pouvoir témoigner de leur articulation active, ne fasse plus figure que de témoin d'une certaine forme de la violence sociale et de la désarticulation. La vérité serait donc que le mythe, comme forme de pensée, est aujourd'hui perdu, sans que pourtant ait disparu la demande que remplissait l'imaginaire mythique.

L'incohérence du mythe machinique serait ainsi celle d'une culture qui ne serait plus en mesure d'écrire sa propre légende d'un trait continu. Et la raison de cette impossibilité serait sans doute à découvrir dans l'éclatement de la structure sociale elle-même: la société industrielle est divisée en sa structure par la forme historique la plus radicale de la division du travail. Ainsi l'incohérence du mythe se découvrirait-elle en effet dans l'intervention du mythographe-mythologue qui tente d'en rapiécer les morceaux; elle se découvrirait encore dans les interprétations multiples, inconciliables, rivales, qui ont été données par exemple des machines célibataires: interprétations fondées sur un symbolisme sexuel ou érotique, politique ou moral, ésotérique ou cabalistique. Mais la cause du phénomène tient effectivement à ce que la société industrielle n'est plus capable de mettre en oeuvre la fonction mythique: il n'y a plus de mythe qui vaille pour colmater les brèches causées dans le corps social par les affrontements de la lutte des classes. L'ordre imaginaire de la culture moderne fait apparaître une faille, une brisure, un écart entre ses éléments, que sa mythologie éclatée est incapable de réduire.

Il est possible de préciser la nature et le lieu de cette faille. S'il est vrai que la forme mythique unit en soi des fragments hétérogènes, textuels et figuratifs, c'est qu'elle a le pouvoir d'entremêler deux espaces: celui des images en cours perpétuel de métamorphose, avec leurs affinités symboliques et leurs substitutions métaphoriques; et d'autre part l'espace de la recherche d'un savoir, en forme de parcours orienté. C'est-à-dire que le mythe conjoint l'espace du surgissement pulsionnel des figures et l'espace du texte lié; l'espace du toujours-actuel dans la multiplicité de ses aspects et l'espace de la mémoire collective qui reconduit les singularités présentes au passé aboli et cependant toujours symboliquement recommencé. Ce qui domine cette forme est donc un espace-temps linéaire, avec ses errances et ses divagations, avec son tracé cyclique ou spiralé. Et cet ordre spatial et temporel impose au surgissement dangereux des rencontres qu'il se canalise dans le périple ou le labyrinthe du texte de la Quête. Car il faut que, prenant son départ dans un événement vécu par le groupe, le mythe aille à son terme, jusqu'à la découverte finale d'un Saint-Graal ou d'une Itha-

Bedeutungen zu entziffern: und zwar in den Artikulationen des Diskurses eines Mythos, in den Interstitien seiner offenkundigen Bedeutung, und dort, wo die Mitglieder einer sozialen Gruppe ihr gemeinsames Schicksal herauslesen. Wenn es zutrifft, dass der Mythos verschiedenartige Elemente geschickt miteinander verbindet, dann ist seine wirkliche Funktion weder Legende, noch Erzählung, noch Diskurs. Der Mythos spricht in Wirklichkeit nicht. Er wirkt. Er ist nichts anderes als ein Prozess oder ein Code-System für den geregelten Austausch der auf symbolischer Ebene den Umkreis oder den geschlossenen Kreisprozess der individuellen Anteile und der Güter bestimmt. Die Funktion des Mythos ist die Stabilisierung einer sozialen Logik des Austauschs für eine sehr lange Dauer, im Idealfall über die Geschichte hinaus. Diese Logik hat den Hang, sich in einem geschlossenen System zu konstituieren, das vom Gesetz der Ewigen Rückkehr bestimmt wird. Der Mythos birgt nicht eine Mytho-Logie in sich, sondern eine Mytho-Logik.

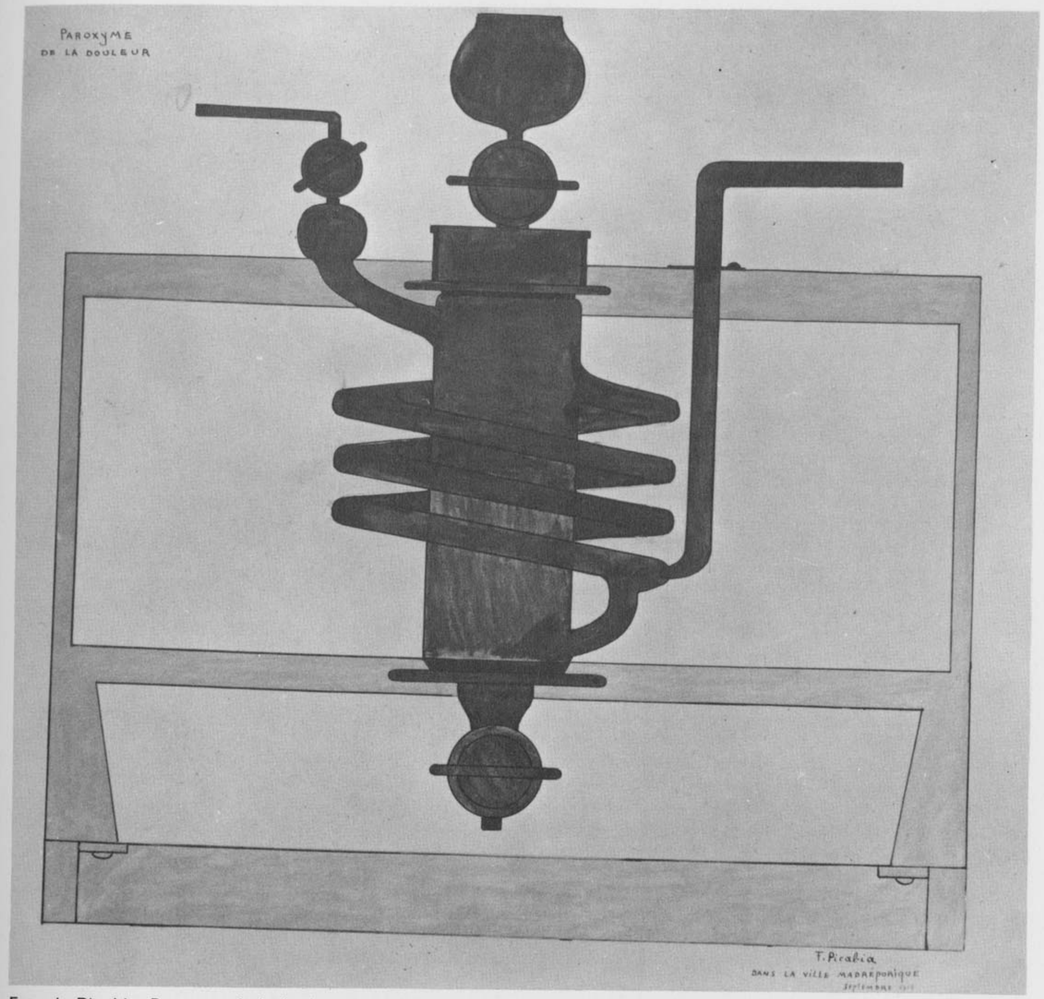
Michel Carrouges wäre demnach eher ein Mythograph als ein Mythologe. Das wäre kein Zufall. Denn in der industriellen Gesellschaft — die nicht danach strebt, die Geschichte zu leugnen, sondern im Gegenteil, sie zu beschleunigen — spielt sich alles so ab, wie wenn die formale Logik des mythischen Denkens mit ihrer beruhigenden Geschlossenheit und ihrem zyklischen Kreislauf zerschlagen wäre, wie wenn die Elemente des modernen Mythos der Maschine notwendigerweise zerstreut wären, ohne dass der Kreislauf ihres Systems sich je in einer von nun an unmöglichen Kohärenz wieder zusammenfügen könnte; wie wenn die soziale Produktion und die Wunschvorstellung in einem solchen Zusammenhang stünden, dass der Mythograph, anstatt über ihre aktive Artikulation Zeugnis ablegen zu können, nur noch die Funktion, Zeuge einer gewissen Form sozialer Gewalttätigkeit und Unordnung zu sein, hätte. Die Wahrheit wäre demnach, dass der Mythos als Denkweise heute verschwunden ist, nicht aber die Nachfrage nach dem Angebot, das das imaginäre Mythische stellte. Die Inkohärenz des Maschinen-Mythos wäre demnach die Inkohärenz einer Kultur, die nicht mehr in der Lage wäre, ihre eigene Legende kontinuierlich zu schreiben. Der Grund für dieses Unvermögen wäre vermutlich in der Aufspaltung der sozialen Struktur zu suchen: Die Industriegesellschaft wird in ihrer sozialen Struktur durch die radikalste historische Form der Arbeitsteilung gespalten. Die Inkohärenz des Mythos würde in der Tat durch den Eingriff des Mythographen/Mythologen, der seine Einzelteile wieder zusammenzuflicken versucht, aufgedeckt. Sie würde ferner durch die zahlreichen unvereinbaren, rivalisierenden Interpretationen aufgedeckt, die zum Beispiel für die Junggesellenmaschinen gegeben wurden: Interpretationen, die in einem sexuellen oder erotischen, politischen oder moralischen, esoterischen oder kabbalistischen Symbolismus gründen. Die Ursache des Phänomens rührt aber tatsächlich daher, dass die Industriegesellschaft nicht mehr in der Lage ist, die mythische Funktion zu gebrauchen. Es gibt keinen tauglichen Mythos mehr, um die Breschen aufzufüllen, die durch den Klassenkampf in das soziale Gefüge geschlagen wurden. Die eingebildete Ordnung der modernen Kultur lässt zwischen ihren Elementen eine Spalte, einen Bruch, eine Lücke erkennen, die ihre gesprengte Mythologie nicht mehr schliessen kann.

Man kann Wesen und Ort dieser Spalte genau bestimmen. Wenn es stimmt, dass die mythische Form heterogene Fragmente von Wort und Bild in sich vereinigt, so bedeutet das, dass sie zwei Bereiche vermengen kann: einerseits den Bereich der sich fortwährend verwandelnden Bilder, der Metamorphosen mit ihren symbolischen Affinitäten und ihren metaphorischen Substitutionen; andererseits den Bereich der Suche nach einem Wissen in Form eines genau bestimmten Weges. Das heisst,

que. Ainsi l'image dernière du mythe, totalisatrice de toutes autres images, marque la découverte désirée d'un trésor divin ou d'un trésor de sagesse qui concerne le vécu du groupe entier. Elle reprend en soi la multiplicité irrationnelle des images et de leurs métamorphoses, pour les thésauriser en sa découverte d'un Trésor originel et fondateur de la cohésion du groupe.
Cette forme est en effet incompatible avec la structure de la société dite industrielle. Car l'ordre social est ici celui du capital, de la thésaurisation accumulative sans terme ni origine. Dans la logique du capital, il n'y a pas de trésor collectif. Cette logique ou cette dynamique n'est pas relative à un objet de désir vers quoi convergeraient les énergies communautaires. Elle n'est pas relative à la position d'un trésor commun, réel ou imaginaire, mais à un manque. Elle présuppose un manque ou zéro absolu à partir de quoi peut se développer le système comptable et accumulatif du capital, le calcul de la valeur et du profit.

En ce sens, l'oeuvre de Roussel, par exemple, constituerait encore un mythe de forme accomplie. Des figures machiniques viennent en habiter le texte. Elles s'y succèdent selon une théorie processionnelle semblable à celle des jeux et attractions du cirque. Et d'autre part, elle sont soumises à l'enchaînement rigide d'un récit qui est une sorte de geste épique ou de périple exotique. Mais cette conformité de l'oeuvre de Roussel au mythe n'est qu'apparente. On sait le « procédé » qui fonde la cohérence de son parcours discursif sur l'assonance ou la rime verbale, c'est-à-dire déjà sur la métaphore. Le discours mythique repose ici sur un jeu avec les mots. Ce procédé ludique est celui des enfants, des poètes et des fous. C'est pourquoi l'oeuvre de Roussel est solitaire dans l'ensemble d'une culture qui s'en étonne plus qu'elle ne s'y reconnaît. En regard du texte de la rationalité sociale, le texte de Roussel, comme mythe, fait figure d'un délire qui a perdu son caractère sacré.
De ce même point de vue, d'autres oeuvres paraîtront plus critiques. Leur procédé ou fonctionnement n'est pas fondé sur un jeu de substitutions. Il l'est sur une forme d'éclatement qui est la forme de leur délire propre: c'est elle qui tend à dénoncer les conditions objectives, c'est-à-dire sociales, qui rendent nécessairement incohérente toute nouvelle mythologie machinique. Et ce n'est sans doute pas un hasard qu'il s'agisse d'oeuvres où le champ d'inscription n'est pas celui des pages successives du livre, mais l'espace plan de l'image. Car sur le plan de l'image, le temps de lecture n'est pas le temps irréversible des successions. C'est au contraire le temps toujours réversible des parcours relativement indéterminés du regard. La forme essentielle du mythe n'y sera pas seulement plus aisément défaite: la destruction de la forme y prendra effectivement valeur de critique sociale.
Dans cette catégorie d'oeuvres, on trouvera en effet que les deux grands espaces du mythe sont radicalement dissociés, puis que chacun d'eux y prend une forme éclatée. L'espace des métamorphoses s'y trouve: c'est celui de la production industrielle symbolisée par la figure multiple, ou fragmentaire, ou sans rationalité fonctionnelle de la Machine. Quant à l'espace textuel, celui de la légende, de la quête, de la raison culturelle qui permettrait la retrouvaille du trésor originaire, lui aussi se trouve dissocié. Ici, dans les figures de certaines machineries célibataires, se met en scène directement un écart entre l'espace du texte et l'espace de l'image qui fait voler l'un et l'autre en éclat.
Cet écart se découvre déjà dans le célèbre *Grand Verre* de Marcel Duchamp. De ce grand oeuvre, on pourrait dire, ou plutôt redire, que les notes de *La Boîte verte* accompagnent la fabrication de l'image au long de sa genèse qui sera interrompue;

dass der Mythos den Bereich des pulsierenden Auftauchens der Figuren und den Bereich des zusammenhängenden Textes miteinander verbindet. Er verbindet den Bereich des Immer-Aktuellen in der Vielfalt seiner Aspekte und den Bereich des kollektiven Gedächtnisses, das die Eigenarten der Gegenwart auf die zwar ausser Gebrauch gesetzte (aber symbolisch immer wieder neubeginnende) Vergangenheit zurückverweist. Was also diese mythische Form dominiert, ist ein linearer Zeit/Raum, mit seinen Irrungen und Abschweifungen, mit seinen Zyklen oder Spiralen. Diese Raum- und Zeit-Ordnung schreibt dem gefährlichen Auftauchen von Einfällen vor, sich an die Reiseroute zu halten oder sich in das Labyrinth der Suche des Textes zu begeben. Denn der Mythos, der seinen Anfang in einem von der Gruppe erfahrenen Ereignis nimmt, muss zu seinem Ziel gelangen und am Schluss zur Entdeckung eines Heiligen Graal oder eines Ithaka führen. Das letzte Bild des Mythos, das alle andern Bilder in sich vereinigt, zeigt die ersehnte Entdeckung eines göttlichen Schatzes oder einer Weisheit, der sich auf das von der gesamten Gruppe Erlebte bezieht. Dieses letzte Bild zieht die irrationale Vielfalt der Bilder und ihrer Verwandlungen wieder an sich, um sie als Schätze in seiner Entdeckung eines Ur-Schatzes zu sammeln, der auch den Zusammenhalt der Gruppe begründet hat.
Diese mythische Form ist in der Tat mit der Struktur der sogenannten Industriegesellschaft unvereinbar. Die soziale Ordnung ist hier die Ordnung des Kapitals, das ohne Anfang und ohne Ende angehäuft und gehortet wird. Es gibt in der Logik des Kapitals keinen kollektiven Schatz. Diese Logik oder diese Dynamik bezieht sich nicht auf ein Wunschobjekt, in dem die Energien der Gemeinschaft zusammenlaufen. Sie bezieht sich nicht auf die Daseinsbehauptung eines wirklichen oder imaginären gemeinsamen Schatzes, sondern auf ein Manko. Sie setzt ein Manko oder einen absoluten Nullpunkt voraus, von dem aus sich das Zahl- und Akkumulations-System des Kapitals entwickelt: Die Kalkulation von Preis und Profit.
So betrachtet würde zum Beispiel das Werk von Roussel noch einen Mythos von vollendeter Form darstellen. Die zahlreichen Maschinen-Figuren bewohnen seinen Text. Ihr Auftritt folgt einer Aufzugs-Theorie, die der Gesetzmässigkeit der Nummernfolge in den Spielen und Attraktionen im Zirkus ähnlich ist. Andererseits unterliegen sie der starren Abfolge einer Erzählung, einer Art epischen Gedichts (Geste) oder exotischer Reise. Die Übereinstimmung zwischen Roussels Werk und dem Mythos ist aber nur Schein. Man kennt das « Verfahren », das die Kohärenz seines diskursiven Weges durch Assonanz oder verbalen Reim herstellt, das heisst durch die Metapher. Der mythische Diskurs beruht hier auf einem Wortspiel. Das spielerische Vorgehen ist das gleiche, wie man es bei Kindern, Dichtern und Verrückten antrifft. Roussels Werk steht deshalb allein in einer Kultur, die mehr darüber staunt, als dass sie sich darin erkennt. Im Hinblick auf den Text sozialer Vernunft erscheint Roussels Text als Mythos, wie ein Delirium — wie ein Mythos, der seinen sakralen Wert verloren hat.
Von diesem Gesichtspunkt aus scheinen andere Werke kritischer zu sein. Ihr Verfahren oder ihr Funktionieren beruht nicht auf einem Spiel mit Substitutionen. Es gründet auf einer Form der Entladung, die ihre Form von Delirium ist: Diese trachtet danach, die objektiven, das heisst die sozialen Zustände, welche notwendigerweise jede neue kohärente Maschinen-Mythologie verhindern, zu entlarven. Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass es sich um Werke handelt, deren Bereich der Inschriften nicht die aufeinanderfolgenden Seiten eines Buches sind, sondern die plane Bildfläche, der Bildraum ist. Denn im Bild ist die Zeit für die Lektüre nicht die irreversible Zeit der Sukzessionen. Im Gegenteil, es ist die immer reversible Zeit der relativ unbestimmbaren Wanderwege des Blickes,



Francis Picabia, *Paroxyme de la douleur*, Sept. 1915.

que pourtant le texte de *La Boîte* ne reprend pas l'image en un parcours discursif et qu'il n'est donc pas une légende; qu'il est au contraire un discours second en regard de l'image; qu'il exhibe les ressorts de sa fabrication, non qu'il l'intègre comme la figure symbolique elle-même de la Quête, d'autant que celle-ci demeura « inachevée » en 1923. Si bien que l'emplacement de la légende, de « l'inscription d'en haut », reste vide sur la transparence du support.

Mais la structure éclatée du mythe machinique se manifeste avec plus d'insolence ou de naïveté peut-être dans une oeuvre marginale et secondaire par rapport à la grande machine de Marcel Duchamp. Marginalité et secondarité qui sont pleines de sens. Ce serait une tâche inutile que de matérialiser en un objet construit les machines purement graphiques de Francis Picabia. Si Picabia fut le féal de Marcel Duchamp dans le temps où s'inachevait le mythe de la mariée mise à nu par ses célibataires, c'est autre chose que lui-même mit à nu: l'impossibilité de fixer le mythe en un texte arrêté ou en un objet construit.
Au cours des années 1912-1920, un étrange rapport s'institue entre image et discours dans l'oeuvre de Francis Picabia, dans ces « tableaux » où se mêlent, sur la surface de la toile ou du papier, des images et des fragments de texte. Ces images représentent toutes des machines imaginaires et, sur la surface peinte, Picabia se contenta d'abord d'inscrire, en 1912-1914, le titre insensé des tableaux. A partir de 1915, les inscriptions ne sont plus des titres. Elles forment une sorte de com-

des Auges. Dadurch wird nicht nur die wesentliche Form des Mythos leichter vernichtet, sondern die Formzertrümmerung erhält nun in der Tat den Wert einer sozialen Kritik.
In dieser Kategorie von Werken stellt man fest, dass die zwei grossen Bereiche des Mythos radikal getrennt sind, und dass jeder von ihnen zersplittert ist. Man findet den Bereich der Verwandlungen: Es ist der Bereich der industriellen Produktion, symbolisiert durch das Bild der Maschine als Diversität, Fragment oder in a-rationaler Funktionalität. Auch der Bereich des Textes, der Legende, der Suche des kulturellen Grundes, der das Auffinden des Ur-Schatzes ermöglichen würde, ist gespalten. In einigen Junggesellenmaschinen tritt unmittelbar ein Abstand zwischen dem Text-Bereich und dem Bild- Bereich in Erscheinung, der beide zersplittert.
Dieser Abstand findet sich auch im berühmten *Grossen Glas* von Marcel Duchamp. Im Zusammenhang mit diesem bedeutenden Werk könnte man sagen, oder vielmehr wiederholen, dass die Notizen in der *Grünen Schachtel* die Herstellung des Bildes während seiner letztlich (unterbrochenen) Genesis begleiten; dass der Text der *Schachtel* das Bild nicht im Diskurs aufnimmt und deshalb keine Legende ist; dass, im Gegenteil, der Text im Hinblick auf das Bild einen zweiten Diskurs bildet; dass er die Triebfedern der Herstellung zwar aufdeckt, aber nicht als symbolische Figur der Suche integriert, umso mehr als diese von 1923 an « unvollendet » blieb. So bleibt der Platz für die Legende, für die obere « Inschrift » auf dem durchsichtigen Grund leer.

mentaire de la figure, mais par bribes inarticulées. De tels mixtes d'images mécaniques partielles et de textes fragmentaires ne sont pas des monstruosités ni des aberrations inintelligibles. Ce sont des provocations.

De l'image absurdement intitulée aux mixtes d'images et de textes fragmentés, Picabia opère une transformation du rapport nécessaire qui existe entre l'espace du texte et celui de l'image. Cette transformation n'est intelligible que pour autant qu'on la mettra en relation avec le système social des sociétés industrielles, comme y invite la figuration de machines. Que Picabia ait en outre déclaré que cette transformation de la structure de l'image dans sa relation avec le texte du commentaire ait été la première manifestation de Dada, cela n'est pas non plus insignifiant. Dada demeure, dans l'actualité présente de l'art, le modèle d'un art critique ou d'un anti-art: chaque fois que le siècle tente de se donner une unanimité nouvelle au plan du mythe et de l'imaginaire, cette unanimité en vient à se briser.

Ce fut pourtant une sorte de rêve commun que celui d'un « art total », d'un mythe collectif où s'entremêleraient l'espace scripturaire et l'espace pictural, dans le temps où naquirent les grandes machines célibataires. Rêve d'un espace ambivalent, comme tout espace mythique, où le texte serait lu et entendu, mais de telle sorte que lecture et audition emportent avec soi des sensations colorées; où les couleurs seraient vues, mais de telle sorte que les sensations colorées s'accompagnent du discours poétique. Picabia ne sera pas abusé par cette idéologie de l'art total. Il ne tentera pas de mêler et conjoindre les deux ordres de production, la poétique et la picturale. Mais le rapport qu'il va instituer entre elles réalisera une critique de chacun de ces ordres de production par l'autre: critique de la fonction idéologique de la peinture et de la poésie par modification du rapport structurel de l'image et du texte dans une oeuvre peinte. On sait comment ce rapport avait pris forme pendant l'âge humaniste: l'image illustrait le texte; le sensible visuel relevait d'un idéal intelligible de la Beauté, il renvoyait en dernier ressort au discours de la raison. Mais qu'advient-il quand la société industrielle brise cette image idéale d'une raison humaine en accord avec le monde? Quand la lutte des classes vient mettre violemment en question la bonne conscience culturelle? Le travail industriel, l'exploitation du prolétariat, cela relève-t-il de la raison universelle ou de la raison du capital? Le travail en usine, les objets industriels, les machines, est-ce encore quelque chose qui relève en droit de la Beauté?

Lorsque Picabia réalise la série de ses images mécanomorphes, il se situe effectivement en marge du mythe triomphaliste de la machine — Léger, Delaunay, l'avant-garde soviétique et italienne — et marque sans doute que, si la machine est célibataire, c'est qu'elle est prise dans la disjonction de l'art et du travail, de l'imaginaire artistique et du texte social: de telle sorte qu'aucune bonne conscience mythique ne puisse boucler sa boucle en conjoignant l'espace fantastique des métamorphoses du désir et l'espace des cheminements orientés vers le trésor des origines communes.

Ainsi *Petite solitude au milieu des soleils* (1917) met face à face, sur un même plan d'inscription, la figure d'une machine et une expression poétique de Jules Laforgue. Le peintre reprend ainsi, à sa façon, la question de la compatibilité du Beau et de l'Utile, celle des relations entre l'art et le travail social productif. La séparation de l'art et du travail, il lui fait produire des effets dans la structure de l'oeuvre, au niveau de la relation de l'image peinte et du texte qui peut interpréter celle-ci. En inscrivant un texte poétique de Jules Laforgue sur la surface où il représente une machine, Francis Picabia réalise une double opération. En premier lieu, il marque l'écart qui existe entre la culture d'élite, ici présentée sous la forme d'un fragment

Die zerplatzte Struktur des Maschinen-Mythos zeigt sich frecher und vielleicht auch naiver in einem Werke, das im Vergleich zur grossen Maschine von Duchamp marginaler und zweitrangiger ist. Die Randstellung und Zweitrangigkeit haben aber ihre Bedeutung. Es würde nämlich nirgendwohin führen, die ausschliesslich graphischen Maschinen von Francis Picabia materialisieren und konstruieren zu wollen. Picabia war mit Duchamp befreundet, als der Mythos der Entkleidung der Braut durch die Junggesellen unvollendet abgebrochen wurde. Er selber hat eine andere Entblössung vorgenommen. Er hat die Unmöglichkeit aufgezeigt, einen Mythos in einem abgeschlossenen Text oder in einem konstruierten Objekt zu fixieren.

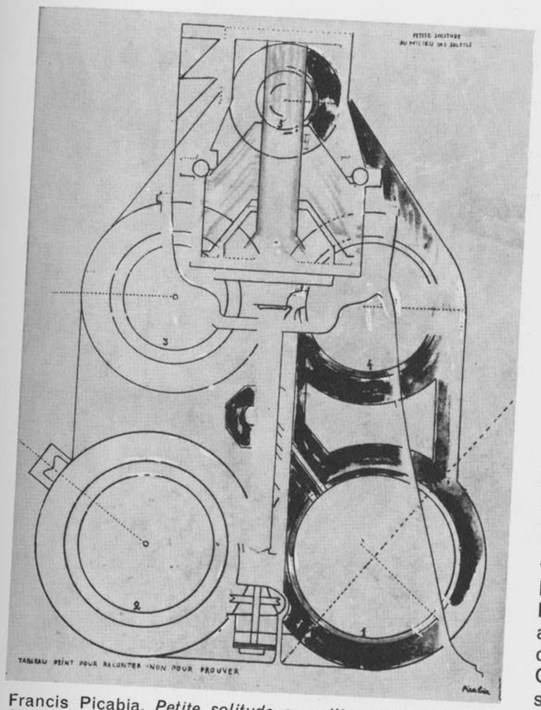
Zwischen 1912 und 1920 entsteht im Werk von Francis Picabia eine seltsame Beziehung zwischen Bild und Diskurs. In seinen « Tableaux » mischen sich Textfragmente und Bilder auf der Fläche der Leinwand oder des Papiers. Diese Bilder stellen imaginäre Maschinen dar. Picabia begnügt sich zwischen 1912 und 1914 zunächst damit, die unsinnigen Bildtitel auf die gemalte Fläche zu schreiben. Ab 1915 sind die Inschriften keine Titel mehr. Sie sind zwar gewissermassen Bildkommentare, aber in Form unartikulierter Sprachfetzen. Solche Mischungen aus Bildern von Maschinenteilen und Textfragmenten sind weder Ungeheuerlichkeiten noch unverständliche Verirrungen. Es sind Provokationen.

Von den absurd betitelten Bildern bis zu den Mixturen aus Bild-und Textfragmenten nimmt Picabia eine Umwandlung der Beziehung zwischen Textbereich und Bildbereich vor. Diese Umwandlung kann nur verstanden werden, wenn man sie mit dem sozialen System der Industriegesellschaften in Verbindung bringt, wozu die Darstellung der Maschine einladet. Es ist zudem nicht ohne Bedeutung, dass Picabia erklärt hat, diese Umwandlung der Bildstruktur in ihrer Beziehung zum Kommentartext sei die erste Dada-Kundgebung gewesen. Dada bleibt in der aktuellen Kunstbetrachtung der Modellfall einer kritischen Kunst, der Anti-Kunst. Jedes Mal, wenn dieses Jahrhundert versucht, im Bereich von Mythos und Vorstellung eine Einheit zu bilden, zerbricht diese.

Und doch gab es zu der Zeit, als die Junggesellenmaschinen entstanden, eine Art kollektiven Traums von einer « Totalen Kunst », eines kollektiven Mythos, in dem Textraum und Bildraum sich durchdringen. Traum von einem ambivalenten, mythischen Raum, in dem der Text gelesen und gehört, aber so dass Lektüre und Audition farbige Eindrücke hervorrufen. Die Farben würden zwar wahrgenommen, aber so dass die farbigen Eindrücke vom poetischen Diskurs begleitet wären. Picabia wird sich durch diese Ideologie einer totalen Kunst nicht verführen lassen. Er versucht nicht, beide Produktionsordnungen, die Poetik und Malerei, zu vermischen und zu vereinen. Die Beziehung jedoch, die er zwischen ihnen herstellt, bewirkt eine Kritik jeder dieser Produktionsformen durch die jeweils andere: Kritik der ideologischen Funktion sowohl der Malerei wie der Poesie durch Modifikation der strukturellen Beziehung zwischen Bild und Text in einem gemalten Werk.

Es ist bekannt, welche Form diese Beziehung im Zeitalter des Humanismus hat. Das Bild illustrierte den Text. Das visuell Wahrnehmbare ging von einem begrifflichen Schönheitsideal aus und verwies letztlich auf den Diskurs der Vernunft. Was geschieht aber, wenn die Industriegesellschaft dieses ideale Bild einer menschlichen Vernunft, die sich im Einverständnis mit der Welt weiss, zerbricht? Was geschieht, wenn der Klassenkampf das gute kulturelle Gewissen mit Gewalt in Frage stellt? Industrielle Arbeit, Ausbeutung des Proletariats, entspringen sie der universellen Vernunft oder der Vernunft des Kapitals? Fabrikarbeit, industriell hergestellte Objekte, Maschinen, haben sie noch etwas mit Schönheit zu tun?

Als Picabia seine Serie « mechanomorpher » Bil-



Francis Picabia, *Petite solitude au milieu des soleils*, 1917 (Tableau peint pour raconter non pour prouver / Bild gemalt, um zu erzählen, und nicht, um zu beweisen).

poétique, et la production sociale, ici présente sous les espèces d'une sorte de dessin industriel. Le texte et l'image ne sont pas dans un rapport d'illustration. Ils sont dans un rapport d'opposition, car ces deux éléments présents ensemble sur l'image sont incompatibles dans la pratique considérée comme normale de l'artiste ou du dessinateur industriel. La culture, semble dire Picabia, se prétend universelle mais ne l'est pas. Elle ne peut intégrer les produits du travail social en son discours. Il y a dans la production industrielle, dans la présence matérielle et sensible de ses objets, quelque chose dont le discours poétique ne rend pas compte. Ceci, d'une certaine façon, est du côté de la lutte des classes.

Picabia pose une seconde question à la culture à la fois poétique et picturale, à la poésie et à la peinture. Les oeuvres d'art et les poèmes circonscrivent un champ de Beauté idéale. Ils idéalisent des spectacles et des récits; ils peuvent même idéaliser le travail industriel et les machines. Ils donnent pour objet à l'émotivité dite esthétique des réalités sélectionnées, considérées comme noble ou anoblies. Ils censurent de la sorte, ils canalisent et orientent les rêves et les désirs en fonction de l'idéologie sociale qui veut rejeter le travail hors culture. Mais l'ignoble, demande Picabia? Mais les machines et les objets industriels? Le désir peut s'y investir aussi. Les machines, c'est aussi la vie et la mort. C'est aussi l'érotisme, la violence, l'agressivité. C'est pourquoi l'imagerie mécanique de Picabia renvoie à toutes sortes d'affects. *Petite solitude*, dans le poème de Jules Laforgue, c'est le nom du sexe féminin. Le *Portrait de Marie Laurencin* (1917), dont les textes font allusion à un séjour de fête à Barcelone, aux jeux du casino, à la présence de l'époux (allemand) de Marie Laurencin, c'est le souvenir d'une liaison. *L'enfant carburateur* (1917), le portrait du photographe américain *Stieglitz* (1917), c'est d'une certaine façon la paternité et l'amitié.

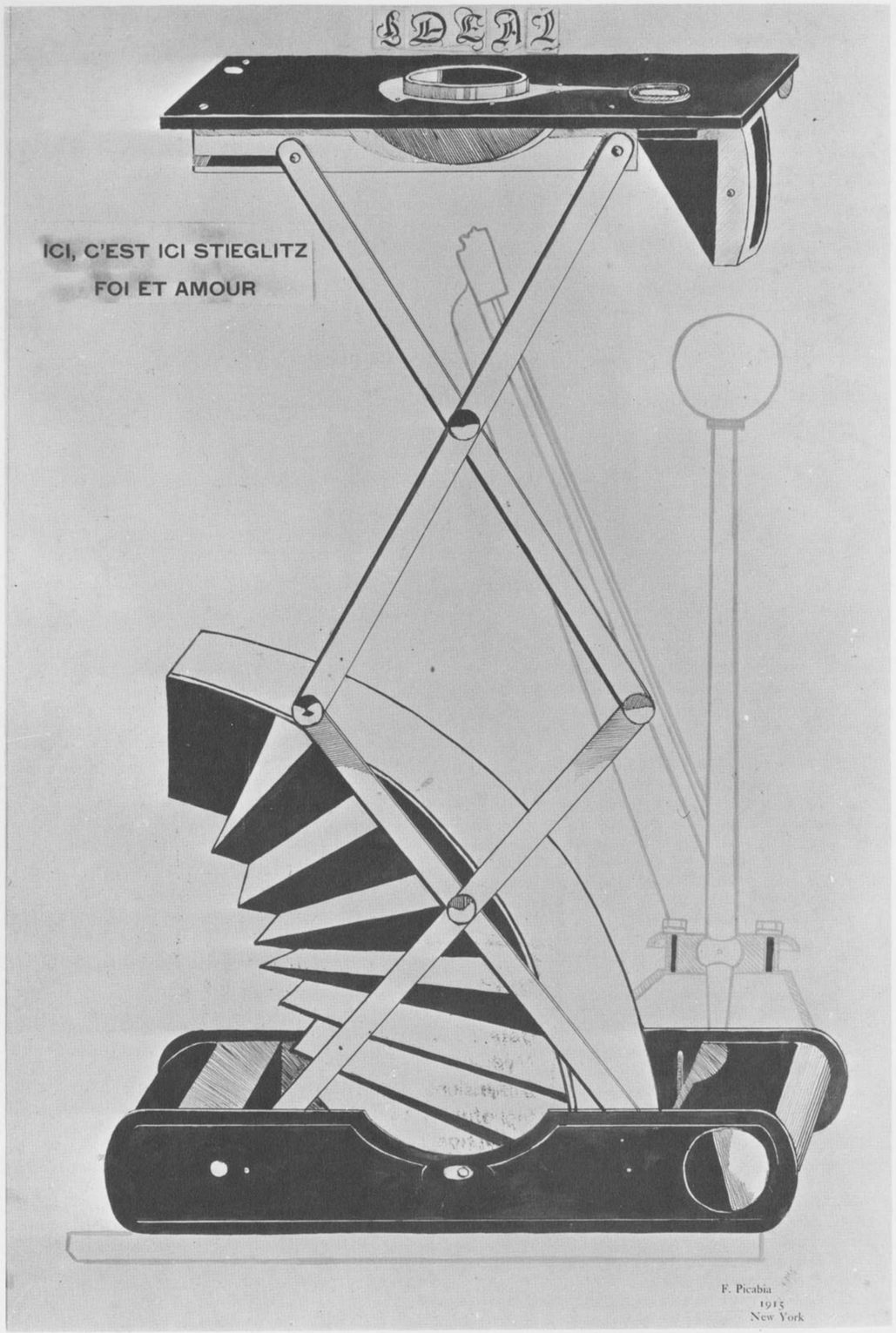
Et ceci est du côté du désir, des pulsions qui s'investissent n'importe où, sur n'importe quoi, pour qui tout objet peut devenir signifiant. Ainsi se confirme que l'éclatement du récit mythique communautaire, joint à l'éclatement de la guerre

der macht, ist er tatsächlich am Rande des triumphierenden Maschinen-Mythos eines Léger, Delaunay, der sowjetischen und italienischen Avant-Garde. Aber er gibt zweifellos zu erkennen, dass, wenn die Maschine Junggeselle ist, dann deshalb, weil sie in die Trennung zwischen Kunst und Arbeit, zwischen künstlerischer Phantasie und sozialem Text geraten ist. Es ist unmöglich, dass ein noch so gutes mythisches Gewissen den Kreisschluss durch Zusammenbringen des phantastischen Bereichs der Umwandlungen der Wünsche und des Bereichs der auf den Schatz der gemeinsamen Herkunft ausgerichteten Wege erwirken kann.

So stellt *Petite solitude au milieu des soleils* (1917) die Figur eine Maschine und den poetischen Ausspruch von Jules Laforgue auf der gleichen Zeichen-Ebene einander gegenüber. Der Maler nimmt damit auf seine Art die Frage nach der Vereinbarkeit zwischen dem Schönen und dem Nützlichen und der Beziehungen zwischen Kunst und produktiver sozialer Arbeit wieder auf. Auf der Ebene der Beziehungen zwischen dem gemalten Bild und dem Text, der das Bild interpretieren kann, verursacht die Trennung zwischen Kunst und Arbeit Auswirkungen auf die Struktur des Werkes. Indem er einen poetischen Text von Jules Laforgue auf der Fläche aufschreibt, auf der eine Maschine dargestellt ist, nimmt Francis Picabia eine doppelte Operation vor. Er zeigt vorerst den Abstand zwischen einer elitären Kultur (die mit einem poetischen Fragment angedeutet wird) und der sozialen Produktion (vertreten durch eine Art industrieller Zeichnung). Text und Bild stehen nicht in einem Illustrationsverhältnis zueinander. Sie sind in Opposition, denn beide im Bild gegenwärtige Elemente sind in der normalen Praxis sowohl des Künstlers als auch des industriellen Zeichners unvereinbar. Picabia scheint zu behaupten, dass die Kultur sich für universell erklärt, es aber nicht ist. Sie kann die Produkte sozialer Arbeit nicht in ihren Diskurs einbeziehen. In der industriellen Produktion, in der materiell und sinnlich wahrnehmbaren Gegenwart ihrer Objekte gibt es etwas, dem der poetische Diskurs nicht gerecht werden kann. Dieses Etwas hat man im Bereich des Klassenkampfes zu suchen. Picabia stellt der Wort- und Bildkultur, der Poesie und der Malerei eine zweite Frage. Kunstwerke und Gedichte umreissen ein Gebiet von idealer Schönheit. Sie idealisieren Ereignisse und Erzählungen. Sie können sogar die industrielle Arbeit und die Maschinen idealisieren. Sie verschaffen in Objektform der sogenannt ästhetischen Emotivität auserlesene Realitäten, die edel sind oder veredelt werden. Auf diese Weise zensurieren, kanalisieren, frisieren sie Träume und Wunschvorstellungen im Hinblick auf eine gesellschaftliche Ideologie, welche die Arbeit von der Kultur ausnehmen will.

Was geschieht aber mit dem Hässlichen? fragt Picabia. Was geschieht mit den Maschinen, was mit den industriell hergestellten Objekten? Auch in sie lassen sich Wunschvorstellungen investieren. Maschinen verkörpern auch Leben und Tod, Erotik, Gewalt und Aggressivität. Deshalb spricht die mechanische Bilderwelt von Picabia alle möglichen Gemütszustände an. *Petite solitude* bezeichnet im Gedicht von Jules Laforgue den weiblichen Geschlechtsteil. *Das Portrait von Marie Laurencin* (1917) ist die Erinnerung an ein Verhältnis: Die Texte spielen auf einen Aufenthalt in Barcelona an, auf die Spiele im Casino, auf die Gegenwart des (deutschen) Gatten von Marie Laurencin. *L'enfant carburateur* (1917), das Portrait des amerikanischen Photographen *Stieglitz* verkörpert gewissermassen Vaterschaft und Freundschaft.

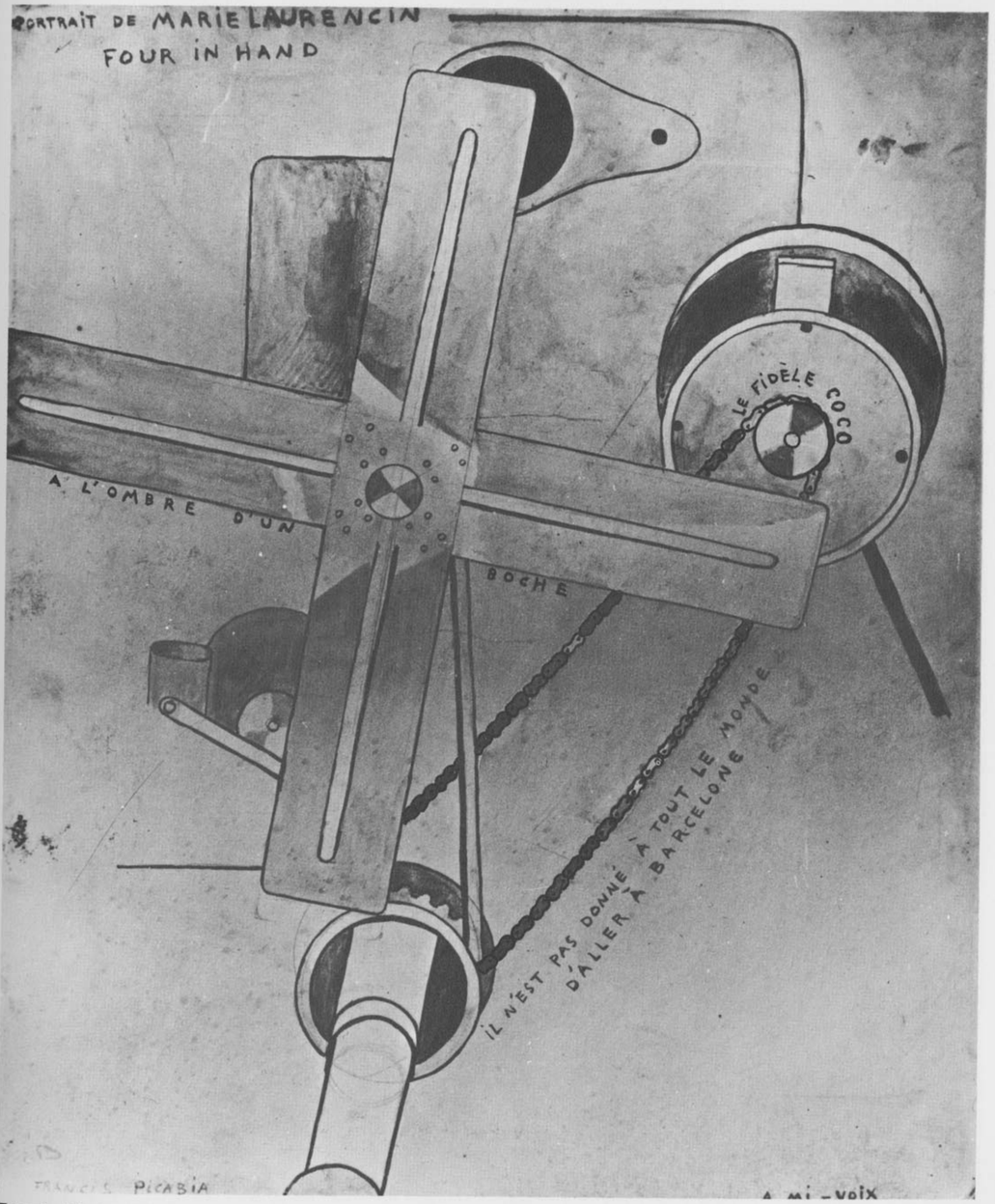
Dies bezieht sich auf den Bereich der Wunschvorstellungen, der Pulsionen, die sich irgendwo, die sich in irgendetwas investieren können, und für die jedes Objekt Bedeutungsträger werden kann. So wird bestätigt, dass das Auseinanderbrechen der gemeinschaftlichen mythischen Erzählung (die mit dem Ausbruch des Krieges und



Francis Picabia, *Idéal*, New York 1915.

et des « folies de machines », délie toutes structures et s'ouvre sur une manière de délire: délire de mort ou éblouissement heureux? De 1917 à 1919, Picabia fit une expérience extrême, proche sans doute de celles de quelques grands romantiques allemands, de Gérard de Nerval, de Van Gogh, et qui est induite par le statut marginal de l'artiste dans la société industrielle. Il vécut ce qu'on nommait à l'époque une crise nerveuse, liée à l'alcool et à la drogue. Mais il aura donc fait de son expérience de la folie une arme de dénonciation et, pour lui, de renaissance. Il fait de sa parole délirante une nouvelle parole poétique où s'opère pour la première fois, dès 1917, une sorte d'écriture automatique. Et il y mêle les produits d'une autre production automatique, sous la forme de fragments mécaniques.
Si bien qu'on est ici déporté hors de toute recherche d'une mythologie nouvelle: figures et discours, tout est délié.

dem Aufkommen der Vernarrtheiten, der « folies de machines » verbunden ist) alle Strukturen auflöst und auf eine Art Delirium hinführt: Delirium des Todes oder glückliche Verblendung? Zwischen 1917 und 1919 macht Picabia eine ausserordentliche Erfahrung (ähnlich wie einige grosse deutsche Romantiker, ähnlich wie Gérard de Nerval, ähnlich wie van Gogh), die durch die Randstellung des Künstlers in der industriellen Gesellschaft verursacht ist. Er erlitt einen Nervenanfall (wie man damals sagte), der im Zusammenhang mit Alkohol- und Drogengenuss erfolgte. Aus diesem Experiment mit dem Wahnsinn machte er eine Waffe der Anklage und (für sich) der Wiedergeburt. Aus seiner verwirrten Sprache schafft er eine neue poetische Sprache, aus der sich seit 1917 zum ersten Mal eine Art automatisches Schreiben ergibt. Er fügt ihr in Form von mechanischen Bestandteilen die Produkte einer anderen automatischen Produktion hinzu.
An diesem Punkt befinden wir uns ausserhalb jeder Suche nach einer neuen Mythologie. Figuren und Diskurse — alles ist aufgelöst.



Francis Picabia, *Portrait de Marie Laurencin - Four in Hand*, ca. 1917.

JEAN CLAIR

L'ULTIME MACHINE

Notes sur l'« Invention de Morel »

Celui qui embrasse passionnément son Double à travers le verre, le verre s'anime en un point et devient sexe, et l'être et l'image s'aiment à travers la muraille.
Jarry, *Les Jours et les Nuits*

L'homme et le coït ne supportent pas de trop longues intensités.
Casares, *L'Invention de Morel*

Dans la région des Hurdes, en Espagne, aujourd'hui encore, les habitants dit-on, refusent de se laisser photographier; ils craindraient d'y laisser une partie de leur âme. Telle superstition fera sourire l'homme cultivé. N'est-ce pas pourtant le même réflexe obscur qui continue d'agir en nous lorsque, à regarder la photographie d'êtres chers — quand même et surtout seraient-ils bien vivants —, on éprouve comme le pincement furtif de la mort et comme l'appréhension de leur disparition?
Voire, l'enregistrement des traits d'une personne contiendrait plus que ce présage ou que ce pressentiment: il serait plus que ce prélèvement dans la vie de ce qui déjà appartient à la mort, ou bien que la révélation, au sens chimique du terme, de ce qui, de toute éternité, semble lui avoir appartenu. Encore cacherait-il un pouvoir capable de se retourner contre les vivants dont il reproduit l'apparence. « La crainte de faire faire son portrait ou sa photographie, écrivait Otto Rank dans son essai sur *Don Juan et le Double*, est, d'après Frazer, répandue dans le monde entier. On la retrouve chez les Esquimaux, aussi bien que chez les Indiens de l'Amérique, chez les peuplades de l'Afrique Centrale, en Asie, aux Indes orientales et en Europe. Comme, pour eux, l'âme de l'homme est représentée par son image, ils craignent que le possesseur étranger de cette image ne puisse se livrer sur elle à quelques maléfices, même mortels »[1].
Aussi bien pourrait-on voir en la photographie une version modernisée, adaptée à un environnement technologique, du vieux mythe de Dracula. Sans que se méfient ceux dont elle est destinée à satisfaire le narcissisme en leur « tirant le portrait », la photographie se nourrirait en secret de leur substance. La prise de vue serait prise de vie, comme on dit prise de sang et nous serions tous, à notre insu, en raison directe des représentations qui nous entourent, en perte d'âme.
Car, au fur et à mesure que progressent les techniques, on peut supposer que ce transfert de la substance vitale de l'homme à la machine qui l'enregistre, se fera de plus en plus impérieux. Si la photographie apparemment — apparemment, car en est-on après tout si sûr? — jamais n'a causé de victimes, le cinéma, technique plus évoluée, aura déjà suscité ses propres martyrs. Par antiphrase, comme pour conjurer la menace qui pèse sur elles et selon le même retournement de sens qui fait désigner du nom de Frankenstein, non le savant mais sa créature, on les a nommées les « Vamps ». Femmes fatales? Non pas: femmes à l'inverse qui ne cessent de servir de pâture au cinéma-Nosferatu. De toutes ces victimes, Marylin reste la plus exemplaire, qui se suicidera de ne pouvoir assumer plus longtemps la coupure entre ce qui, d'elle, restait son corps propre et ce qui, d'elle, de plus en plus, devenait projection sur un écran, poudroiement éphémère et sans arrêt répété d'un peu de bromure à travers un faisceau lumineux. Comment ne pas voir, en revanche, que la machine filmique ne cessera d'incarner son

JEAN CLAIR

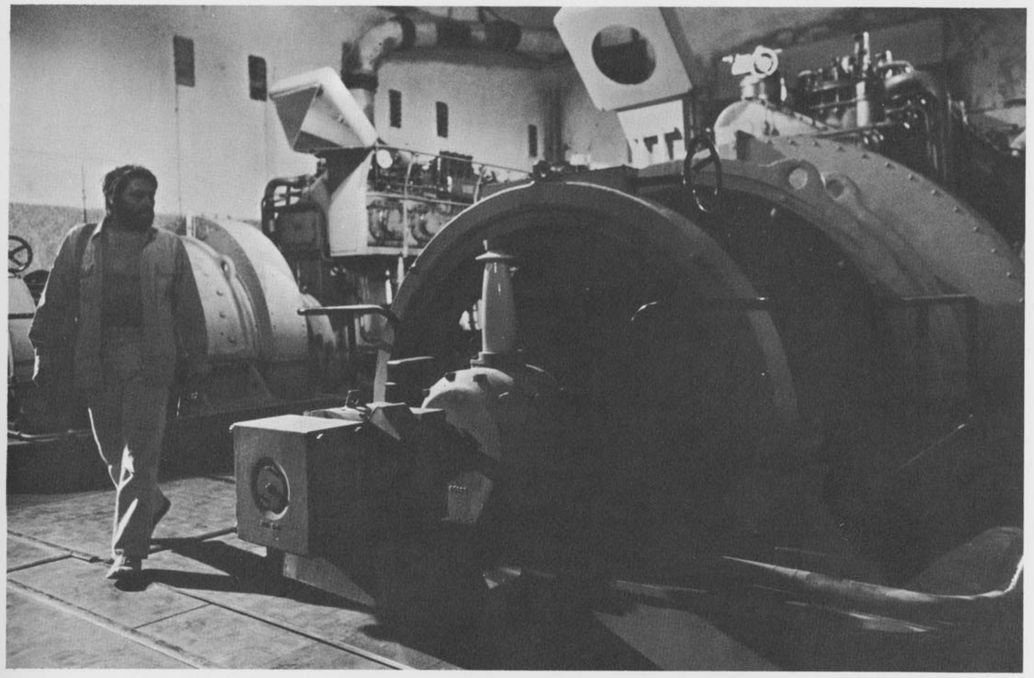
DIE LETZTE MASCHINE

Anmerkungen zu « Die Erfindung von Morel »

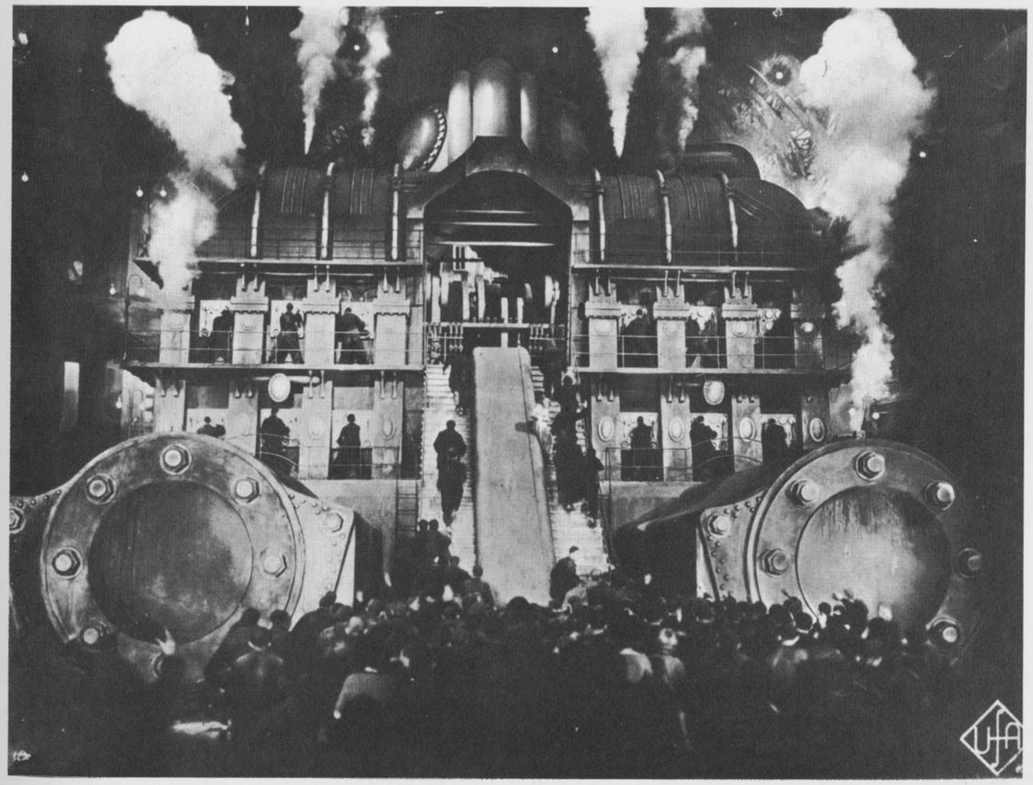
Wer sein Doppel durch das Glas hindurch leidenschaftlich umarmt; das Glas belebt sich in einem Punkt und wird Sexus; und Mensch und Bild lieben sich durch die Mauer hindurch.
Jarry, *Les Jours et les Nuits*

Mensch und Koitus ertragen keine zu lange dauernden Intensitäten.
Casares, *L'Invention de Morel*

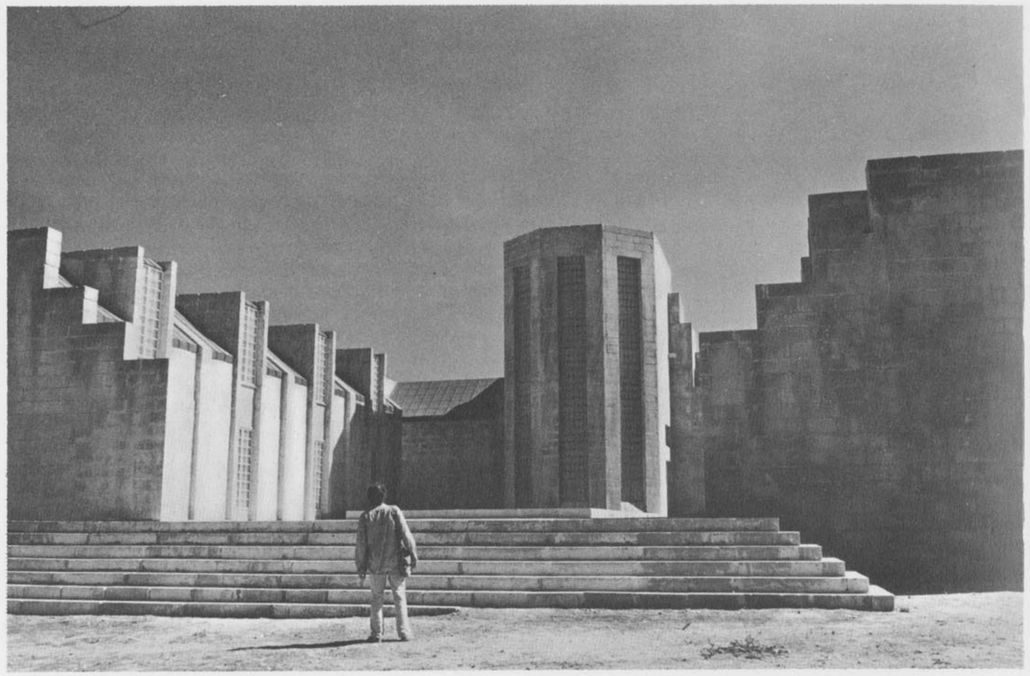
In Spanien gibt es eine Gegend, Los Hurdes, wo die Bewohner, so wird erzählt, sich auch heute noch weigern, sich photographieren zu lassen. Sie befürchten nämlich, dabei einen Teil ihrer Seele zu verlieren. Der kultivierte Mensch wird über diesen Aberglauben lächeln. Haben wir nicht noch denselben dunklen Reflex, der in uns weiter wirkt, wenn wir beim Anblick einer Photographie von uns nahestehenden Personen — auch wenn, ja vor allem, wenn sie noch lebt — wie ein verstohlenes Zwikken des Todes und wie die Besorgnis über ihr Verschwinden verspüren?
Ja, das Aufnehmen der Züge einer Person könnte mehr sein als nur diese Vorahnung oder dieses Vorgefühl, mehr als diese Vorwegnahme aus dem Leben von Etwas, das schon dem Tod gehört; es wäre mehr als die Revelation (im chemischen Sinn des Wortes), das Entwickeln von etwas, das seit ewigen Zeiten ihm gehört zu haben scheint. Dieses Aufnehmen könnte ferner eine Kraft enthalten, die in der Lage wäre, sich gegen die Lebenden zu wenden, deren Erscheinung es reproduziert. « Die Furcht, sein Portrait malen oder sich fotografieren zu lassen, schrieb Otto Rank in seinem Essay *Don Juan und das Doppel*, ist, nach Frazer, weltweit verbreitet. Man findet sie bei den Eskimos wie auch bei den Indianern Amerikas, bei Volksstämmen in Zentralafrika, in Asien, in Ostindien und auch in Europa. Da für sie die Seele des Menschen durch sein Erscheinungsbild dargestellt wird, befürchten sie, dass ein fremder Besitzer dieses Bildes einen bösen oder sogar einen tödlichen Zauber auf ihre Seele werfen könnte »[1].
Man könnte in der Photographie auch eine moderne, an die technologische Umwelt angepasste Version des alten Dracula-Mythos erblicken. Die Photographie würde sich demnach insgeheim von der Substanz derjenigen ernähren, die sie porträtiert, ohne dass diejenigen Verdacht schöpfen, deren Narzissmus sie befriedigen soll. Die Photo-Aufnahme = Bild-Entnahme wäre (im Sinn von Blut-Entnahme) « Lebens-Entnahme ». Ohne es zu wissen, wären wir alle zufolge der uns umgebenden Abbildungen im Begriff, im Stadium des Seelenverlustes zu sein.
Denn man kann annehmen, dass die Übertragung der Lebenssubstanz des Menschen auf die ihn registrierende Maschine mit dem allmählichen Fortschreiten der Technik immer gebieterischer wird. Die Photographie hat zwar scheinbar — scheinbar, denn hat man völlige Gewissheit? — noch keine Opfer gefordert. Aber der technisch weiter entwickelte Film hat bereits seine eigenen Märtyrer hervorgebracht. Im Gegensinn, wie wenn man die auf ihnen lastende Bedrohung beschwören möchte, so wie man durch dieselbe Sinnumkehrung den Namen von Frankenstein vom Wissenschaftler auf seine Schöpfung überträgt, werden sie « Vamps » genannt. Sind diese « Vamps » « femmes fatales »? Sicher nicht, es sind im Gegenteil Frauen, die dem Nosferatu-Kino fortwährend als Futter dienen. Marilyn ist unter all diesen Opfern die Musterbeute. Sie beging Selbstmord, weil sie die Spaltung nicht



La machine / Die Maschine, dans le film / im Film *L'Invenzione di Morel* (Emidio Greco, 1974), d'après le roman de / nach dem Roman von Adolfo Bioy Casares.



Fritz Lang, *Metropolis*, 1926: *La machine-Moloch / Die Maschine.*



Le Musée / *Das Museum*, dans le film/im Film *L'Invenzione di Morel* (Emidio Greco, 1974), d'après le roman / nach dem Roman von Adolfo Bioy Casares.

propre mythe, en imaginant, avec toujours plus de conviction, de *Metropolis* jusqu'à *Westworld*, des mécanismes capables de se substituer à la vie dont ils se nourrissent?
Extrapolons: des premiers daguerréotypes et des premiers enregistrements d'Edison jusqu'aux actuels hologrammes, la reproduction des phénomènes qui marquent la vie s'est si affinée qu'on peut se demander s'il n'arrivera pas un moment où la machine enregistreuse sera devenue si fidèle à ce qu'elle projette qu'elle finira par totalement se substituer à ce qu'on lui soumet, en le détruisant. C'est cette hypothèse qu'évoque Adolfo Bioy Casares dans son *Invention de Morel*[2].
On pourra dire aussi que, ce faisant, Casares ne faisait que reprendre à son compte, désormais aidé de tout l'appareil de la technologie contemporaine, l'un des mythes qui ont hanté la pensée grecque dès ses origines: Achille, rêvant de Patrocle tué au combat, s'écrit: « O Dieux, alors il reste réellement aux Enfers une Psyché et une ombre de l'homme » (*Odyssée*, chant XI, V, v. 22). Ainsi, après la mort, la psyché, l'âme, qui est identique à l'esprit, devient-elle *eidolon*, une image, un rêve; ainsi Homère envisageait-il que l'homme eût une existence double, l'une dans son apparition perceptible, l'autre dans son image invisible, laquelle ne se manifestera qu'après sa mort. Ce destin, c'est celui des invités de Morel, et c'est celui que connaîtra le naufragé de l'île...

Mais que j'évoque ici l'un des mythes fondateurs de la pensée grecque, c'est évoquer aussi bien le mythe sur lequel est peut-être fondé l'essentiel de la pensée occidentale depuis ses origines.
La machine de Morel est-elle autre en effet que l'accomplissement ultime d'une *technê* hantée depuis toujours par l'idée de la *re-présentation* et qui aurait permis, en se rendant maître et possesseur de la nature, selon le projet voulu par le *logos* occidental, de *capitaliser le temps*?
Car voici cette machine, capable donc d'enregistrer les apparences des êtres et des choses et de les reproduire dans leur moindre détail et cela éternellement, cet étrange mécanisme capable d'*investir* sur le temps, d'un investissement qui serait à la fois sa mise en réserve et sa dépense anticipée.

mehr länger ertragen konnte, die zwischen dem, was von ihrem Körper übrigblieb, und dem, was sie in der Projektion — ständig wiederholtes Feuerwerk mittels eines Lichtstrahls und ein bisschen Bromsilber — darstellte, bestand. Man wird im Gegensatz dazu nicht übersehen können, dass die Film-Maschine nicht aufhört, ihren eigenen Mythos weiter zu verkörpern, indem sie immer überzeugendere Mechanismen ersinnt, von *Metropolis* bis *Westworld*, die in der Lage sind, an die Stelle des Lebens zu treten, von dem sie sich ernähren.
Die Wiedergabe von Phänomenen, die sonst das Leben auszeichnen, hat sich seit den ersten Daguerreotypien und den ersten Tonaufnahmen von Edison bis zu den heutigen Hologrammen dermassen verfeinert, dass man sich fragen kann, ob die Aufnahmemaschine nicht eines Tages dem projizierten Gegenstand so treu gleichen wird, dass sie schliesslich an die Stelle des ihr Vorgehaltenen tritt und es zerstört.
Es ist diese Hypothese, die Adolfo Bioy Casares in seiner *Die Erfindung von Morel* beschwört[2]. Damit hat Casares mit Hilfe der gesamten zeitgenössischen Technologie einen Mythos wiederaufgenommen, der im Denken der Griechen von Anfang an vorhanden ist. Achilles träumt von dem im Kampf gefallenen Patroclos und schreit: « Ihr Götter, es bleibt also wirklich eine Psyche und ein Menschenschatten in der Hölle » (*Odyssee*, 11. Gesang, Vers 22). Nach dem Tod wird die Psyche, die mit dem Geist identische Seele, zum *eidolon*, zum Bild, zum Traum. So vermutete Homer, dass der Mensch eine doppelte Existenz hat: einerseits als wahrnehmbare Erscheinung andererseits als sein unsichtbares Bild, das sich erst nach dem Tod offenbart. Dieses Los ist das Los der Gäste von Morel und das Los, das dem Schiffbrüchigen auf der Insel widerfahren wird...

Der erwähnte Mythos, der das griechische Denken von Grund auf beeinflusst hat, ist auch der Mythos, auf dem vielleicht das Wesentliche des abendländischen Denkens beruht.
Die Maschine von Morel, ist sie denn tatsächlich etwas anderes als die letzte Vervollkommnung einer von der Idee der *Wieder-Gabe* besessenen *tèchnè*,

Souvenons-nous de l'habitation principale de Morel sur son île: il l'appelle son « Musée »: « Le mot *musée*, dit-il, est une survivance du temps où je travaillais aux projets de mon invention, sans en connaître le but. Je pensais alors ériger de grands albums ou « musées », familiers et publics, de mes images »[3]. Or, qu'est-ce que ce musée sinon qu'il est au capital humain — les invités de Morel — ce que la banque est au capital monnaie: le système qui, tout à la fois, fait à tout jamais des avances sur ce qui lui a été confié — les divers moments de la semaine vécus sur l'île par ces invités — mais confisque à tout jamais ce qui a été investi en lui: la vie de ces invités mêmes. Machine enregistreuse/reproductrice — bien plus que la très naïve machine-Moloch imaginée par Lang dans *Metropolis* —, elle est la parfaite image de la mégamachine capitaliste. Dans la figure du naufragé, rejeté sur l'île pour fuir la justice de ses contemporains, et bientôt soumis à la fascination des représentations de la machine, ce qu'il faut alors voir, c'est la figure du prolétaire, de même que dans son désir bientôt irrépressible de se coupler aux scènes qui se déroulent invariablement sous ses yeux, jusqu'à se soumettre, au prix de sa vie, à l'enregistrement, il convient de voir la posture hystérique de l'ouvrier couplé à sa machine, selon un dispositif où Faustine représenterait en effet assez bien la figure de la prostitution anonyme du capital, cette figure très particulière de la jouissance toujours différée que ce capital propose, sous la forme de ce qui ne sera jamais qu'un éternel *coïtus reservatus*.
Solitaire, affamé, que peut faire le naufragé sinon se laisser mourir un peu plus seul encore en refusant les représentations de la machine, ou bien mourir avec, dans et *à cause* de ses représentations mêmes. Ecoutons donc Lyotard là-dessus: « Mais vous allez me dire: c'était ça ou mourir. Mais *c'est toujours ça ou mourir*, voilà la loi de l'économie libidinale, non, pas la loi: voilà la définition provisoire, très provisoire, en forme de cri, des intensités de désir, ça ou mourir, qui est: ça *et* mourir de ça, toujours la mort *dans* ça, comme son écorce intérieure, sa mince peau de noisette, pas encore comme son *prix*, au contraire, comme ce qui rend ça impayable. Et vous croyez peut-être que c'est une *alternative*, ça ou mourir?! Et que si l'on fait *ça*, si on se fait l'esclave de sa machine, machine de machine, fouteur foutu par elle, huit heures par jour, douze heures il y a un siècle, c'est parce qu'on y est forcé, contraint, parce qu'on tient à la vie? La mort n'est pas une alternative à *ça*, elle en est une partie, elle atteste qu'il y a de la jouissance dans ça... »[4].
Eh bien, sur un mode hyperbolique, le héros de Casares illustrera pareil destin: « la beauté de Faustine [entendons: la beauté du corps du capital, telle que la machine la présente à travers ses représentations] mérite ces folies, ces hommages, ces crimes (...) Une voie s'ouvre à moi: vivre, être le plus heureux des mortels (...) Le véritable avantage de ma solution, c'est qu'elle fait de la mort la condition nécessaire et la garantie de la contemplation éternelle de Faustine (...) Me voici sauvé d'une interminable mort sans Faustine »[5].
Alors se branchera-t-il sur la machine à son tour et, ce faisant, commencera sa décomposition physique: les cheveux, la vue, le toucher... selon le même processus d'insensibilisation hystérique des parties du corps que connaît le prolétaire rivé à son instrument de travail. Et cela pour pouvoir jouir, n'est-ce pas, dans l'épuisement masochiste, dans la perte totale de son identité, et dans la ruine de son corps propre, de pouvoir jouir lui aussi, comme Faustine, comme le corps abstrait du capital, et jouir de ce corps, jouir de Faustine, et jouit du retour de la semaine éternelle: « jouissance de la *répétition du même*, pour encore citer Lyotard, le même geste, les mêmes allées et venues... mais *subies*, les *mêmes parties du corps* utilisées, usagées... »[6], selon donc ce même effet

die die *Kapitalisierung der Zeit* ermöglicht, wenn sie sich nach dem Vorhaben des westlichen *Logos* zur Beherrscherin und Besitzerin der Natur gemacht hätte?
Hier liegt eine Maschine vor, die in der Lage ist, die Erscheinungen der Lebewesen und der Dinge bis in alle Einzelheiten aufzunehmen und ewig wiederzugeben. Dieser sonderbare Mechanismus ist in der Lage, in die Zeit zu *investieren* — die Investition wäre zugleich ihre Aufbewahrung und ihr antizipierter Verbrauch. Das Haupthaus auf der Insel nennt Morel sein « Museum »: « Der Ausdruck *Museum* überlebt noch aus jener Zeit, als ich an den Projekten für meine Erfindung arbeitete, ohne ihr Ziel zu kennen. Ich beabsichtigte, grosse private und öffentliche Alben oder « Museen » für meine Bilder anzulegen »[3].
Dieses Museum ist für das menschliche Kapital — die Gäste von Morel — was die Bank für das Geld-Kapital ist: Das System, das gleichzeitig aufgrund dessen, was ihm anvertraut wurde, Darlehen gibt (die verschiedenen, von den Gästen während einer Woche auf der Insel erlebten Augenblicke), aber auch für immer beschlagnahmt, was investiert wurde: das Leben der Gäste. Die aufnehmende-reproduzierende Maschine ist — viel mehr als die naive Moloch-Maschine, die Lang sich in *Metropolis* ausgedacht hat — das vollkommene Abbild der kapitalistischen Mega-Maschine. In der Person des Schiffbrüchigen, auf diese Insel getrieben, um der Justiz seiner Zeitgenossen zu entfliehen und dem Zauber der Wiedergabe bald erlegen, muss man das Abbild des Proletariers erkennen. In seiner bald nicht mehr zu zügelnden Begierde, sich mit den Szenen, die sich unveränderlich vor seinen Augen abspielen, zu verbinden und sogar unter Einsatz seines Lebens Teil der Aufnahme zu werden, könnte man die hysterische Haltung des an seine Maschine geketteten Arbeiters erblicken, gemäss einem Dispositiv, in dem Faustine die Rolle der Figur der anonymen Prostitution des Kapitals zufallen würde, dieses sehr eigentümliche Bild einer stets verzögerten Lust, die das Kapital vorgaukelt in Form eines ewigen *coitus reservatus*.
Was kann der einsame, ausgehungerte Schiffbrüchige anderes tun, als sich — noch einsamer — sterben zu lassen, indem er die Vorstellungen der Maschine ablehnt, oder mit, in oder *wegen* ihren Vorstellungen zu sterben? Lyotard schreibt dazu: « Sie werden mir sagen: Es war Das oder sterben. Aber *es ist immer Das oder sterben*. Dies ist das Gesetz der libidinösen Ordnung. Nein, nicht das Gesetz, sondern die vorläufige, sehr provisorische Definition in Form eines Schreis, der Intensitäten der Begierde. Das oder sterben, das heisst: Das *und* durch Das sterben, immer der Tod *im* Das, wie seine innere Rinde, seine dünne Nusshaut, noch nicht als *Preis*, sondern im Gegenteil, wie etwas, das Das unbezahlbar macht. Ihr meint vielleicht, es sei eine *Alternative*, Das oder sterben? Ihr glaubt vielleicht, dass, wenn man *Das* macht, wenn man sich zum Sklaven seiner Maschine macht, zur Maschine einer Maschine, eine durch sie zugrunde gerichteter Zugrunderichter, acht Stunden am Tag, zwölf Stunden vor hundert Jahren, dann, weil man dazu gezwungen wird, genötigt wird, weil man am Leben hängt? Der Tod ist keine Alternative für *Das*, er ist ein Teil davon, er bezeugt, dass im Das Lust steckt... »[4].
Der Held von Casares illustriert übertrieben ein ähnliches Los: « Die Schönheit Faustines (die Schönheit des Körpers des Kapitals, wie sie die Maschine mit ihren Wieder-Gaben darstellt) verdient diese Verrücktheiten, diese Ehrungen, diese Verbrechen (...) Ein Weg öffnet sich mir: zu leben, der Glücklichste der Sterblichen zu sein (...) Der wirkliche Vorteil meiner Lösung besteht darin, dass sie aus dem Tod eine notwendige Voraussetzung macht und die Garantie für die ewige Betrachtung von Faustine gibt (...) Nun bin ich von einem endlosen Tod ohne Faustine erlöst »[5].
So wird er sich seinerseits an die Maschine an-

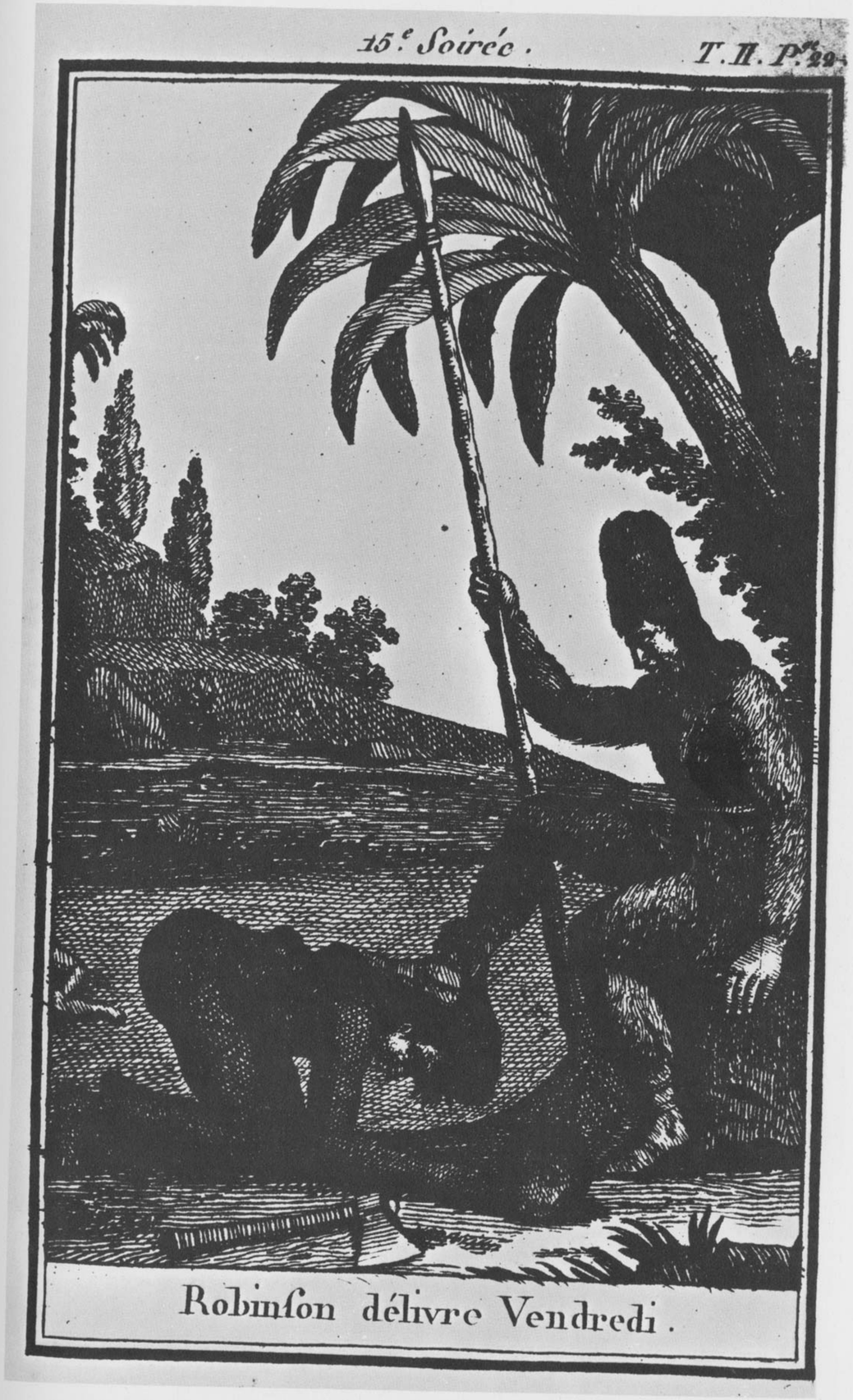
La rencontre avec Faustine / *Die Begegnung mit Faustina*, dans le film *L'Invenzione di Morel* (Emidio Greco, 1974), d'après le roman de/nach dem Roman von Adolfo Bioy Casares.

de la folie hystérique des conditions du travail capitaliste que les sociologues nomment parcellaires « sans voir ce que ces parcelles peuvent véhiculer d'intensités libidinales *en tant que parcelles* »[7]. A quoi font écho les lignes ultimes du journal du naufragé: « A celui qui, se basant sur ce rapport, inventera *une machine capable de rassembler les présences désagrégées*, j'adresserai une prière: qu'il nous cherche, Faustine et moi, qu'il me fasse entrer dans le ciel de la conscience de Faustine... »[8].

Mais que serait alors cette autre machine, cette anti-machine capitaliste, capable de déparcelliser, de dé-hystériser, de rassembler enfin les corps à jamais séparés des amants?
(Car, qu'on m'entende bien: par capitalisme, il ne s'agit pas ici de seulement désigner le système économique qui sévirait chez nous, mais de façon beaucoup plus globale, tout système qui regarde moins le produit que la production et, plus exactement, pour qui le produit n'est jamais que le moyen de produire, c'est-à-dire aussi bien et autant que le capitalisme *stricto sensu*, le communisme lorsque, se détournant de son objet même qui est la révolution, il n'est que « prétexte à appareil capitalisant le désir de révolution »[9]. Que Lénine, alors, annonce que le communisme, c'est les soviets *plus* l'électricité, le voici énoncer un fantasme guère différent de celui qui s'énonce dans le roman de Morel ou chez ceux des écrivains dont il est ici question, le même fantasme que Villiers énonçait, par exemple dans son *Eve Future*, lorsqu'il disait lui aussi et fort clairement que la jouissance, c'est le commerce avec la femme réelle *plus* le commerce avec la femme électrique, que c'est la réunion du corps réel d'Alicia au corps artificiel d'Hadaly et que l'un ne saurait aller sans l'autre, s'il est question de jouir vraiment, pas plus que le soviet, que la communauté des corps réels, que la catholicité des individus singuliers ne peut aller sans cet agent capable d'enregistrer ces corps tous ensemble, de les reproduire et de les projeter à l'infini qu'est l'électrification du pays... Comme quoi il conviendra à l'épistémologue futur de considérer l'étroite affinité qui lie, dans la

schliessen, dabei wird seine physische Zersetzung beginnen: Haare, Augenlicht, Tastsinn..., vergleichbar dem Prozess der hysterischen Betäubung gewisser Körperteile, die der an sein Arbeitsinstrument gekettete Proletarier an sich erfährt. Und all das, um — nicht wahr? — in masochistischer Erschöpfung, durch den totalen Verlust seiner Identität und durch den totalen Ruin seines eigenen Körpers geniessen zu können. Auch er will, wie Faustine, wie der abstrakte Körper des Kapitals, geniessen können, er will diesen Körper geniessen, Faustine geniessen und die Wiederkehr der ewigen Woche geniessen. « Es handelt sich um die Lust an der *Wiederholung des Gleichen*, sagt Lyotard, der gleichen Bewegung, des gleichen Kommen-und-Gehens... aber sie wird *erlitten*, *dieselben Körperteile* werden gebraucht, verbraucht... »[6]. Es handelt sich um die gleiche Wirkung wie beim hysterischen Wahnsinn der Arbeitsbedingungen im Kapitalismus, die die Soziologen « parzelliert » nennen, « ohne zu sehen, wieviel libidinöse Intensitäten diese Parzellen mit sich führen »[7]. Die letzten Zeilen des Tagebuches des Schiffbrüchigen spielen darauf an: « Ich richte an den, der aufgrund dieses Berichtes eine *Maschine, die die zerfallenen Präsenzen wieder zusammenbringen kann* erfindet, eine Bitte: Möge er uns suchen, Faustine und mich, möge er mich in den Himmel von Faustines Bewusstsein eintreten lassen... »[8].

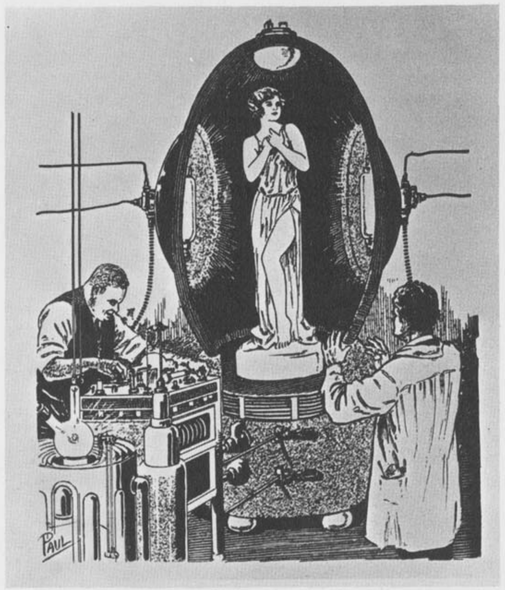
Was wäre denn diese andere Maschine, diese kapitalistische Anti-Maschine, die in der Lage ist, Parzelliertes zusammenzubringen, die Hysterie zu ent-hysterisieren und endlich die auf ewig getrennten Körper der Liebenden zu vereinen?
Man verstehe mich richtig: Unter Kapitalismus verstehe ich nicht nur das wirtschaftliche System, das hier wütet, sondern ganz allgemein jedes System, in dem die Produktion wichtiger ist als das Produkt, und in dem, genauer gesagt, das Produkt immer nur ein Mittel für die Produktion ist. Wie der Kapitalismus im strengen Sinn des Wortes, so ist auch der Kommunismus, wenn er sich von seinem Ziel, der Revolution, abwendet, nur Vorwand für einen Apparat, der aus dem Wunsch nach Revolution Kapital schlägt[9]. Wenn Lenin sagt, dass der



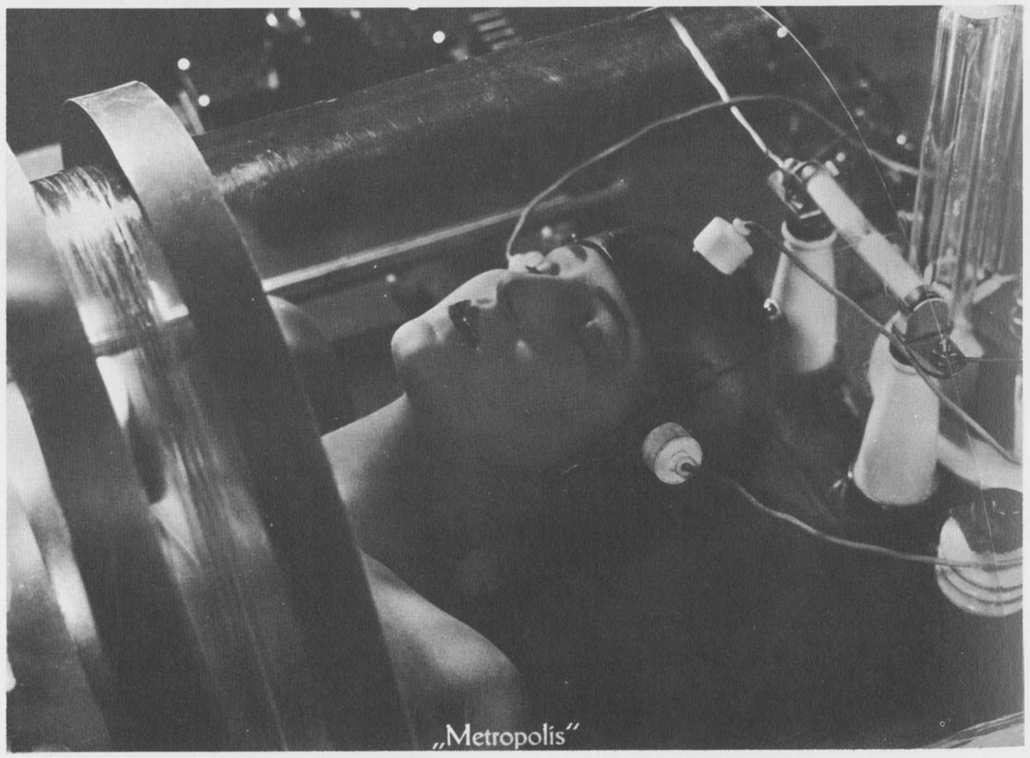
Robinson befreit Freitag, Illustration pour/für la première édition française/französische Erstausgabe.

mythologie contemporaine, le concours Lépine où n'ont cessé de puiser Duchamp, Roussel, et quelques autres phares de notre modernité, et le concours Lénine où n'ont cessé de s'inscrire les petits inventeurs de la Révolution.

Comment ne pas voir par conséquent que le naufragé de Casares tend la main, par-dessus les siècles, au héros de Daniel Defoë? Que, de la société capitaliste, il est le dernier représentant d'une histoire dont Robinson Crusoë fut le premier? Que *L'Invention de Morel* semble marquer l'instant, dans



Le mythe de Pygmalion / Der Pygamalionmythos, Illustration de / von Paul pour / für Kennie McDowd, *The Marble Virgin*, in: *Science Wonder Stories*, Juin / Juni 1929, No. 1.



Fritz Lang, *Metropolis*, 1926: *La création de l'androïde / Die Schaffung des Androiden.*

Kommunismus Sowjets *plus* Elektrizität ist, so drückt er ein Hirngespinst aus, das sich kaum unterscheidet von dem im Roman von Morel oder von denen der hier zur Diskussion stehenden Schriftsteller. Es ist das gleiche Hirngespinst, das wir zum Beispiel in Villiers *Eva der Zukunft* finden. Auch er sagte es laut und deutlich, dass Lust der Verkehr mit der wirklichen Frau *plus* der Verkehr mit der elektrischen Frau, die Vereinigung des wirklichen Körpers von Alicia mit dem künstlichen Körper von Hadaly sei. Wenn es wirklich um Lust geht, kann einer nicht ohne den andern auskommen. Weder der Sowjet, noch die Gemeinschaft der wirklichen Körper, noch die Rechtgläubigkeit der einzelnen Individuen können ohne diese Kraft funktionieren, die fähig ist, alle diese Körper aufzunehmen, sie wiederzugeben und sie unendlich zu projizieren: die Elektrifizierung des Landes... Die künftige Epistemologie wird die enge Verwandtschaft in Betracht ziehen müssen, die in der zeitgenössischen Mythologie zwischen dem Concours Lépine, wo sich Duchamp, Roussel und einige andere Exponenten der Moderne inspiriert haben, und dem Leninpreis besteht, der immer wieder den kleinen Erfindern der Revolution zugesprochen wurde.

Man erkennt, dass der Schiffbrüchige von Casares mit dem einige Jahrhunderte vorher entstandenen Helden von Daniel Defoe verwandt ist, dass er in der Geschichte der kapitalistischen Gesellschaft ihr letzter Vertreter ist, deren erster Vertreter Robinson Crusoe war. Die Erfindung von Morel scheint innerhalb des das industrielle Zeitalter definierenden diskursiven Gestaltens den Abschluss zu kennzeichnen, genau wie der Roman von Defoe seinen Anfang bezeichnet. Beide ziehen sie also seine Grenzen.
Einerseits haben wir Robinson, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts dem England entrinnt, in dem die industrielle Revolution einsetzt: Er ist der Adam der kapitalistischen Genesis, der Held des technischen Epos, er bezwingt die Erde, das Wasser und das Feuer, er bringt die Ernte ein, er speichert, er pflanzt an, er kolonisiert, er dehnt seine Herr-

la formation discursive qui définit l'âge industriel, de sa clôture, comme la roman de Defoë en marquait la naissance et qu'ils en tracent donc tous les deux, chacun à un bout, les limites?
Voici Robinson, échappé de cette Angleterre du début du XVIIIème siècle qui s'ouvre à la Révolution industrielle: Adam de la genèse capitaliste, héros de l'*epôs* technicienne, il asservit la terre, l'eau et le feu, il engrange, il emmagasine, il colonise, il étend sa domination sur les êtres et sur les choses; bien plus il « délivre » Vendredi en lui posant le pied sur la tête comme s'il préfigurait ce que seront les grandes entreprises impérialistes. Au terme de la chaîne, voici le héros de Casares. Le dernier des hommes. Le capitalisme a achevé son entreprise: tout a été emmagasiné, enregistré, capitalisé, tout a été comptabilisé dans le grand Musée des images et le temps lui-même, tout entier investi, additionné, *sommé*, ne peut plus déboucher que sur l'éternelle répétition du même. Le naufragé ne rencontrera aucun Vendredi, il ne rencontrera plus que les représentations de la machine; les sons qu'il entend, les pas qu'il découvre sur le sable, les figures qu'il perçoit n'ont aucune réalité. Ce qui vient à sa rencontre, du fond de sa solitude, ce n'est plus l'autre, mais ce sera toujours les images des autres, les simulacres d'une société disparue.
Comme si, au terme du processus capitalisateur, la valeur d'usage s'était, tout entière enfin, transformée en valeur d'échange, c'est-à-dire en pure circulation d'énergie, en transports abstraits, en flux de lumière. Car ces revenants, ces fantômes de ce qui fut jadis des corps réels et aimants, ce sont bien en effet les *revenus* désincarnés d'un capital à tout jamais dérobé. Et cet échange, de l'usage en échange, du corps réel en corps enregistré, de vie en mort, comme Marx l'avait bien dit, est un marché de dupe: cette échangeabilité généralisée des valeurs désormais abstraites des choses — tout en portant les intensités à leur maximum en différant toujours la réalisation du désir, comme on parle de réaliser son avoir (et c'est pourquoi, sans doute, à cause de cette *passion* infinie, *L'Invention de Morel* est l'un des beaux romans d'amour fou qu'on ait jamais écrits) — nous prive de leur réalité. Le naufragé ne rencontrera jamais Faustine. Quant même ruserait-il, ainsi qu'il le fait, pour entrer comme personnage *ex machina* dans le scénario déjà enregistré, quand même essaierait-il de devenir à son tour la petite roue dentée qui viendra s'engrener sur celles déjà en place, jamais il ne pourra « entrer dans le ciel de la conscience de Faustine ». Moderne Ixion, il n'embrassera jamais que des nuées. On ne fait pas l'amour avec des fantômes, écrivait déjà Kafka à Milena...

Disons des choses plus simples et plus sereines. Dans sa préface au roman de Casares, Borges évoque certaines de ses sources possibles: Henry James, H.G. Wells (*L'Ile du Docteur Moreau*). Nous évoquerons d'autres filiations, plus lointaines et secrètes à la fois, qu'il importe au demeurant assez peu que Casares ait connues.
Tout d'abord, *Le Château des Carpathes* de Jules Verne: la machine électrique construite par Orfanik pour le Baron de Gortz et destinée à conserver éternellement le son de la voix et les traits de la Stilla, est semblable à celle de Morel. Dans l'un comme dans l'autre cas, la conséquence de l'enregistrement est la mort de la personne enregistrée. On évoquera aussi *l'Eve Future* de Villiers: le corps d'Hadaly, l'androïde électrique, reproduit exactement celui d'Alicia Clary dont Lord Ewald est épris, comme Morel est épris de Faustine. Le problème reste de lui donner une âme. C'est aussi le problème qui hante le naufragé: les images produites par la machine sont-elles le siège, comme les êtres réels, de pensées et de sensations? « L'hypothèse que les images possèdent une âme paraît exiger, comme base, que les émetteurs la perdent lorsqu'ils sont captés par les appareils »[10].

schaft über Lebewesen und Dinge aus, ja, er « befreit » sogar Freitag, indem er ihm seinen Fuss auf den Kopf stellt, in Vorwegnahme dessen, was die imperialistischen Unternehmungen bringen werden. Am andern Ende der Kette steht der Held von Casares. Der letzte Mensch. Der Kapitalismus hat sein Werk zustande gebracht. Alles wurde gespeichert, aufgenommen, kapitalisiert. Alles wurde im grossen Museum der Bilder verbucht und die gesamte investierte, aufgerechnete, zusammengezählte Zeit mündet in die fortwährende Wiederholung des Gleichen. Der Schiffbrüchige trifft keinen Freitag, er trifft nur noch die Vorführungen der Maschine an. Die Töne, die er hört, die Fusspuren, die er im Sand entdeckt, die Gestalten, die er wahrnimmt, sind unwirklich. Alles, was in seiner Einsamkeit auf ihn zukommt, ist nicht mehr der Andere, sondern nur die Bilder der Andern, die Trugbilder einer verschwundenen Gesellschaft.
Wie wenn sich am Abschluss des Kapitalisierungsprozesses der Gebrauchswert völlig in einen Tauschwert umgewandelt hätte, das heisst in einen reinen Energiekreislauf, in abstrakte Übertragungen, in einen Lichtfluss. Diese Geister, diese Gespenster von was einst wirkliche und liebende Körper waren, sind tatsächlich körperlose Einkommen eines auf ewig verschwundenen Kapitals. Wie Marx dies richtig erkannt hat, ist diese Umwandlung von Gebrauch zu Tausch, von wirklichen Körpern zu aufgenommenen Körpern, von Leben zu Tod, ein Scheinhandel: Diese allgemeine Austauschbarkeit der von den Dingen nunmehr abstrahierten Werte bringt zwar ihre Intensitäten auf ihren Höhepunkt, indem die Verwirklichung der Lust immer hinausgeschoben wird, wie wenn man sagt, man wolle sein Guthaben verwirklichen (wegen dieser nie endenden *Leidenschaft* ist *Die Erfindung von Morel* zweifellos einer der schönsten Romane einer verrückten Liebe überhaupt), aber sie beraubt uns ihrer Wirklichkeit. Der Schiffbrüchige begegnet Faustine nie. Auch wenn er List anwendet, wie beim Versuch, sich als Persona *ex machina* in das bereits aufgenommene Drehbuch einzuschmuggeln, auch wenn er versucht, ein kleines Zahnrad zu werden, das in das bestehende Räderwerk eingerückt wird — nie wird er eintreten können in den Himmel von Faustines Bewusstsein. Er ist ein moderner Ixion, der immer nur Wolkengebilde in seine Arme schliesst. Dass man es mit Geistern nicht machen kann, schrieb schon Kafka an Milena.

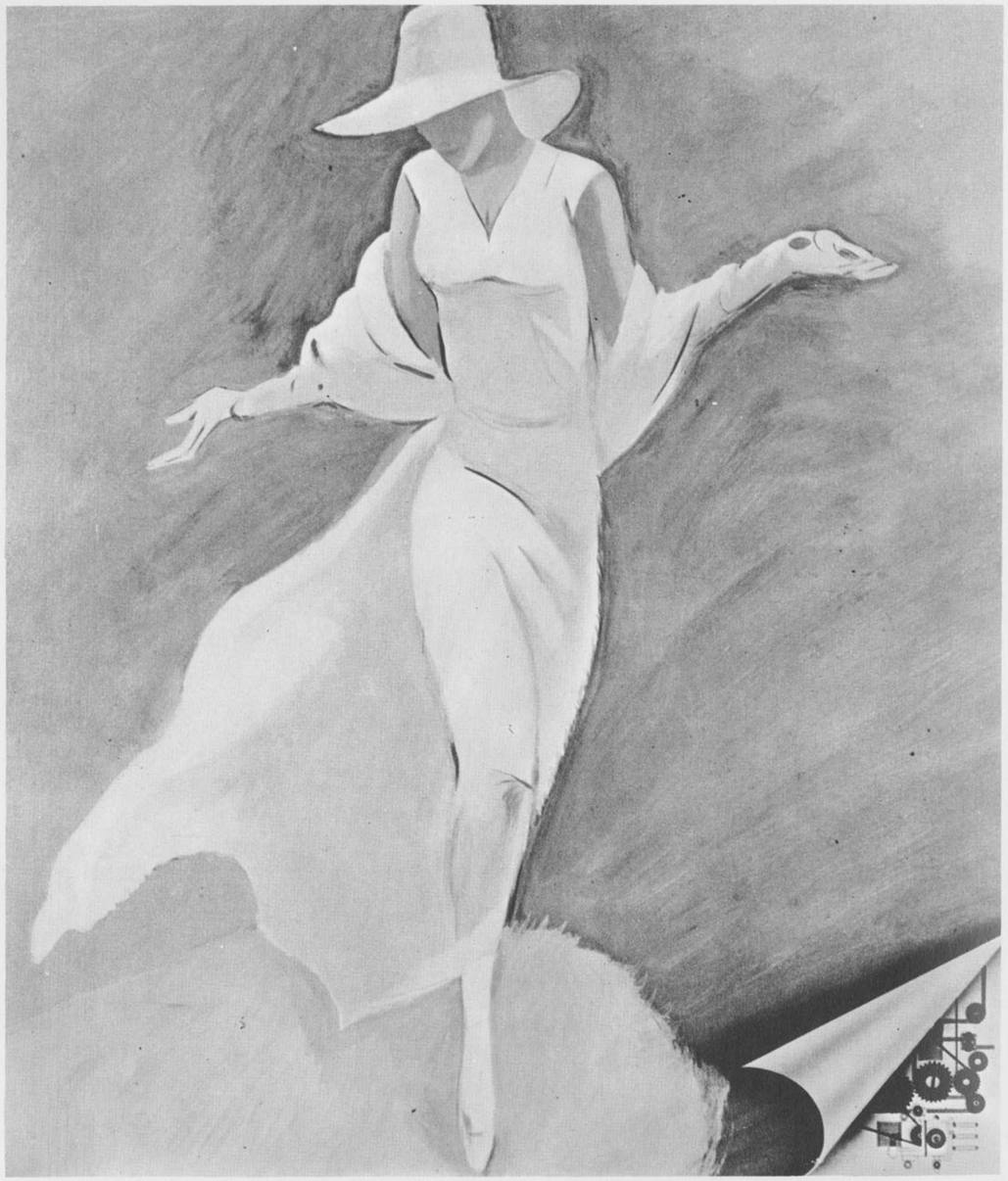
Kommen wir auf Einfacheres und Klareres zu sprechen. In seinem Vorwort zum Roman von Casares führt Borges einige der möglichen Quellen an: Henry James, H.G. Wells (*Die Insel des Doktor Moreau*). Wir weisen auf fernere und zugleich verborgenere Verwandtschaften hin. Es spielt im übrigen keine Rolle, ob sie Casares gekannt hat oder nicht.
Die im *Karpathenschloss* von Jules Verne angeführte elektrische Maschine ist derjenigen von Morel ähnlich. Sie wurde von Orfanik für den Baron von Gortz konstruiert und soll die Stimme und die Züge der Stilla ewig konservieren. In beiden Fällen zieht die Aufnahme den Tod der aufgenommenen Person nach sich.
In der *Eva der Zukunft* von Villiers reproduziert der Körper des elektrischen *Androiden* Hadaly genau den Körper von Alicia Clary. Lord Ewald ist in sie verliebt, so wie Morel in Faustine verliebt ist. Es bleibt das Problem, ihr eine Seele zu geben. Diese Frage beschäftigt auch den Schiffbrüchigen: sind die von der Maschine erzeugten Bilder wie wirkliche Menschen, Sitz der Gedanken und Empfindungen? « Die Hypothese, wonach die Bilder eine Seele besitzen, scheint zu verlangen, dass die Sender sie verlieren, wenn sie von den Apparaten eingefangen werden »[10]. So muss auch Edison zur Beseelung seines Roboters diesen in eine telepathische Beziehung zur Traumwandlerin Sowana bringen. Sie stirbt, nachdem sie geschenkt hat. Die

Aussi bien Edison, pour animer son robot, doit-il le mettre en relation télépathique avec la somnambule Sowana; et celle-ci, en effet, mourra de son don. Quant à la philosophie du savant, elle est bien proche des pensées de celui qui, ayant abordé aux rivages désolés d'une île déserte, ne peut plus donner foi qu'aux représentations d'une machine: « Puisque nos dieux et nos espoirs, dit Edison, ne sont plus que scientifiques, pourquoi nos amours ne le deviendraient-elles pas également? ».

Plus curieux, les rapprochements que l'on fera avec Jarry et Roussel.
Dans *Les Jours et les Nuits* se rencontre une machine qu'a par ailleurs analysée Michel Carrouges[11]: l'île de la néréide. Son seul habitant est une femme, que retient prisonnière une muraille de verre qui fait le tour de l'île. Cette muraille vitrée a le pouvoir de créer un double sexuel de la prisonnière et là « où le verre s'anime en un point et devient sexe, l'être et l'image s'aiment à travers la muraille ». Cet étrange pouvoir du mur/miroir est obtenu « par la volonté des dieux immortels ou par l'artifice d'un savant homme qui a construit des machines semblables aux vivants, et qui se meuvent, oscillant aux flots de l'île... ». On retrouve ici le thème de Faustine et de l'enregistrement de son image; de même, l'idée d'une machine enregistreuse, voulue par un démiurge ou par un savant, et mue par l'énergie des marées.
Cette thématique insulaire est toujours présente sous une forme ou sous une autre: que ce soit le château presque inaccessible des Carpathes, que ce soit l'enclos protégé par mille barrages électriques de Menlo-Park dans *l'Eve Future*, que ce soit, comme ici, l'île et sa muraille; pour qu'ait *lieu* la capitalisation du temps, il faut une retraite aussi sûre et profonde que le coffre-fort d'une banque. C'est cette retraite que l'on rencontre encore dans *Locus Solus*, ce « lieu solitaire », qui est aussi bien un lieu isolé, une *insula*, une île lui aussi. Que sa principale habitante y soit nommée Faustine, on y verra plus qu'une coïncidence: l'indication du caractère faustien de toutes ces entreprises[12].

Les invités de Martial Canterel, on le sait, sont spectateurs d'étranges phénomènes, prodiges inventés par leur hôte et dont le sens ne sera livré que dans la seconde partie du livre. Une succession de scènes et de personnages se présentent à leurs yeux, comme les fragments dépareillés d'un puzzle dont il serait impossible de saisir l'image d'ensemble. Puis, progressivement, tout s'éclaire: les fragments se raccordent les uns aux autres et l'on découvre, stupéfait, qu'une logique impérieuse présidait à toute cette mise en scène.
C'est le même processus qu'on rencontre dans *L'Invention de Morel:* l'invité involontaire de Morel est témoin de scènes dont il ne comprend pas le sens, bribes de conversation, fragments de situations, *disjecta membra* d'une intrigue dont il n'arrive pas à saisir le fil conducteur. Puis, peu à peu, la vérité se fait jour, les morceaux se rassemblent, les épisodes se reconstituent, la chronologie de la semaine éternelle se remet en place et, par conséquent, livre son *sens*.
Ici comme là, les scènes sont des scènes de résurrection artificielle: grâce au *vitalium* et à la *résurrectine*, Canterel obtient la réanimation du crâne de Danton: « Par suite d'un curieux éveil de la mémoire, ce dernier reproduisait aussitôt, avec une stricte exactitude, les moindres mouvements accomplis par lui durant telles minutes marquantes de son existence; puis, sans temps de repos, il répétait indéfiniment la même invariable série de faits et gestes choisis une fois pour toutes. Et l'illusion de la vie était absolue: mobilité du regard, jeu continuel des poumons, parole, agissements divers, marche, rien n'y manquait »[13]. Description qu'on peut rapprocher du discours de Morel à ses invités: « En coordonnant harmonieusement les données de mes appareils, je me trouvai

Philosophie des Wissenschaftlers gleicht den Gedanken des Schiffbrüchigen, der auf dem öden Gestade einer einsamen Insel landet und der nur noch den Projektionen einer Maschine Glauben schenken kann. Edison fragt: « Da ja unsere Götter und Hoffnungen nur noch wissenschaftlich sind, warum soll dann unsere Liebe es nicht werden? ».
Die Vergleiche mit Jarry und Roussel sind sonderbarer. Die Maschine in *Les Jours et les Nuits* wurde von Michel Carrouges[11] analysiert: « Die Insel der Nereide. Ihr einziger Bewohner ist eine Frau, die von einer rings um die Insel angelegten Glasmauer gefangen gehalten wird. Diese Mauer vermag ein sexuelles Ebenbild der Gefangenen zu schaffen, und dort « wo das Glas in einem Punkt sich belebt und Sexus wird, lieben sich der Mensch und das Bild durch die Mauer hindurch ». Dieses sonderbare Vermögen des Mauer/Spiegels kann « durch den Willen der Unsterblichen erreicht werden oder durch die Geschicklichkeit eines Wissenschaftlers, der den Lebenden ähnliche Maschinen gebaut hat, die sich bewegen, im Rhytlmus zu den Wellen der Insel... ». Man findet hier erneut das Thema von Faustine und der Aufnahme ihres Bildes, ferner die Idee einer Aufnahmemaschine, die von einem Demiurgen oder Wissenschaftler erdacht und von der Energie der Gezeiten bewegt wird.
Diese Thematik der Insel ist immer in irgendeiner Form vorhanden, ob im fast unerreichbaren Karpathenschloss, ob in dem durch tausend elektrische Sperren geschützten Gehege des Menlo-Parks in *Eva der Zukunft*, oder, wie hier, in der glasummauerten Insel: Damit die Kapitalisierung der Zeit im Kapital stattfinden kann, braucht es einen Zufluchtsort, der so sicher ist wie der Safe einer Bank. Diesen abgeschiedenen Ort findet man ebenfalls in *Locus Solus*. Dieser « einsame Ort » ist ein isolierter Ort, eine *insula* auch er. Es ist mehr als nur Zufall, dass seine Bewohnerin Faustine heisst. Es ist der Hinweis auf den faustischen Charakter all dieser Unternehmungen.
Die Gäste von Martial Canterel sind, wie wir wissen, Betracher von seltsamen Phänomenen. Diese sind von ihrem Gastgeber erfundene Wunder, deren Sinn erst aus dem zweiten Teil des Buches hervorgeht. Eine Aufeinanderfolge von Szenen und Personen zeigen sich ihnen wie einzelne Fragmente eines Puzzles, dessen Gesamtbild man nicht erfassen kann. Mit der Zeit klärt sich alles auf: Die einen Fragmente verbinden sich mit den andern und man entdeckt, erstaunt, dass der ganzen Inszenierung eine zwingende Logik zugrunde lag.
Demselben Prozess begegnet man in *Die Erfindung von Morel:* Der unfreiwillige Gast von Morel wird Zeuge von Szenen, deren Sinn er nicht versteht, von Gesprächsfetzen, von Situationenfragmenten, *disiecta membra* einer Verwicklung, deren Leitfaden er nicht erfasst. Nach und nach kommt die Wahrheit zutage, die einzelnen Teile verbinden sich, die Episoden werden wieder hergestellt, die Chronologie der ewigen Woche kommt wieder in Ordnung. Damit erhält das Buch seinen *Sinn*.
Hier wie dort handelt es sich um Szenen einer künstlichen Wiedergeburt. Mittels *vitalium* und *résurrectine* kann Canterel Dantons Schädel aber auch ganze Personen wieder beleben. « Als Folge einer seltsamen Erweckung des Gedächtnisses reproduzierte dieser mit peinlicher Exaktheit die geringsten Bewegungen, die er in wichtigsten Augenblicken seines Lebens ausgeführt hat. Hernach wiederholt er pausenlos die ein für allemal ausgewählte unveränderliche Serie von Taten und Handlungen. Die Illusion von Leben war vollständig: Beweglichkeit des Blickes, die ständige Bewegung der Lunge, die Sprache, die verschiedenen Bewegungen, der Gang — nichts fehlte » [12]. Man kann diese Beschreibung mit dem Vortrag von Morel an seine Gäste vergleichen: « Indem ich die Daten meiner Apparate harmonisch koordinierte, fand ich mich wieder zusammengefügten Personen gegenüber, die wieder verschwanden, wenn ich den Projektionsapparat aus-



Affiche / *Plakat* pour le film / für den Film *L'Invenzione di Morel* (Emidio Greco, 1974; Italnoleggio Cinematografico, Roma).

en présence de personnes reconstituées, qui disparaissaient si je débranchais l'appareil de projection; elles ne vivaient que les moments écoulés durant que la scène avait été prise et, ceux-ci terminés, elles les reprenaient du début, comme s'il s'agissait d'un disque ou d'un film qui arrivé au bout, recommencerait indéfiniment »[14]. De même, les personnages ressuscités par Canterel ne « vivent » qu'au gré du savant et selon des cycles toujours identiques, comme ceux de la « semaine éternelle » de Morel: « On le ramenait à son point de départ après l'achèvement de son cycle d'opérations, qu'il recommençait indéfiniment, sans nulle variante »[15].
Plus troublant, le fait qu'au sein de ce théâtre d'ombres, des personnages réels tentent de s'introduire et de se mêler aux revenants: le héros de Casares, pour s'introduire dans le scénario de la semaine éternelle, imagine le rôle qu'il souhaiterait jouer auprès de Faustine, puis le répète, épisode après épisode, avant de se soumettre, à son tour, à l'enregistrement de la machine. De même, dans *Locus Solus*, Alban, amoureux fou d'Ethelfleda, n'hésite pas, pour jouir de sa présence artificielle durant « le court spectacle renouvelable offert à son avidité » par la science de Canterel, à jouer « lui-même son rôle en compagnie de deux figurants, l'un très vieux, l'autre adolescent, qui remplaçaient Casimir et le groom... »[16].

Mais qu'on remarque ce phénomène: le seul moyen pour le héros de Casares de se glisser dans l'enregistrement sans déranger son ordre, c'est de jouer sur les *temps morts* de son scénario: de s'introduire *là où il ne se passe rien*, c'est-à-dire là où le temps ne passe pas. Les temps morts: ils sont cette pause, ce négatif du temps que la machine ne peut enregistrer. Ils sont les sas de communication entre le corps réel et son image, ils indiquent le principe même sur lequel la machine fonctionne, transformant les instants de la vie vécue en instants de mort et les temps morts en fragments irréductibles de vie.
Et puis, voici la ruse ultime de la machine enregistreuse: non seulement a-t-elle enregistré tous les objets qui lui ont été soumis pour les faire renaître éternellement selon les mêmes gestes et selon les mêmes paroles, mais encore s'est-elle elle-même, enregistrée. Alors le cercle se ferme-t-il par lequel toute consommation se fait production d'énergie, alors la machine devient-elle ce *perpetuum mobile* qui tournera pour l'éternité. Comme si, poussée à la limite de son fonctionnement logique, la machine ne pouvait que contredire les lois mêmes qui lui permettent de fonctionner et comme si le démon de Maxwell, comme le dit ailleurs Alain Montesse, n'avait de cesse de venir dénoncer le principe de Carnot-Clausius. (Un indice, dans le livre, dénote cette « aberration » physique: la chaleur excessive qui règne dans l'île et qui est due, suppose le naufragé, à la somme de la température réelle et de la température enregistrée par la machine, car la semaine éternelle fut, dit-il, gravée en été[17]).
Mais à la fin, et à la fin de toutes les fins, qu'est-ce que tout cela signifie sinon que la machine capitalisante et reproductrice est la revanche de *Chrônos* sur *Mnémosunè*, qu'elle est le triomphe du temps qui ne vieillit pas, du temps immortel et impérissable des représentations, du temps implacable des dieux froids, des démiurges et des savants sur le temps humain, sur le temps doux et vulnérable de la présence, sur le temps menacé du souvenir et de l'amour?[18].
De la machine capitaliste, nous sommes ainsi destinés à devenir un jour les servants célibataires.

Fantaisies littéraires que tout cela, diront les esprits positifs. L'image qui se retourne contre son objet, c'est de la fable, ou de la science-fiction. Et pourtant, qui peut savoir? *L'Invention de Morel*, on ne peut le nier, préfigure avec une

schaltete. Sie lebten nur die verstrichenen Augenblicke, während denen die Szene aufgenommen worden war. Nach Abschluss der Aufnahmen wiederholten die Personen die Szenen von Anfang an, wie wenn es sich um eine Schallplatte oder um einen Film handelte, der immer wieder abgespielt wird »[13]. Ebenso « leben » die von Canterel wieder zum Leben erweckten Personen nach dem Willen des Wissenschaftlers und nach immer identischen Zyklen, wie diejenigen der « ewigen Woche » von Morel: « Wenn man ihn nach Beendigung seines Handlungs-Zyklus wieder in seine Ausgangslage zurückversetzte, fing er unaufhörlich und ohne Variation wieder von vorne an »[14].
Verwirrender ist, dass wirkliche Personen versuchen, in dieses Schattentheater einzudringen und sich unter die Geister zu mischen. Um in das Drehbuch der Ewigen Woche zu gelangen, ersinnt der Held von Casares die Rolle, die er in der Nähe von Faustine spielen möchte. Hernach übt er die Rolle Episode um Episode, bevor er sich seinerseits der Aufnahme durch die Maschine unterzieht. Ebenso zögert in *Locus Solus* der in Ethelfleda verliebte Alban nicht, während des kurzen, wiederholbaren und seiner Begierde durch Canterels Wissenschaft dargebotenen Schauspiels, « seine Rolle selber zu spielen, assistiert von zwei Figuranten, einem sehr Alten und einem Jüngling, die Casimir und den Groom ersetzen... »[15].

Man beachte folgendes Phänomen: Für den Helden von Casares besteht die einzige Möglichkeit, sich, ohne dabei die Ordnung zu stören, in die Aufnahme einzuschmuggeln, darin, die *toten Zeiten* ihres Drehbuches auszunützen. Er muss dort eindringen, wo nichts geschieht, das heisst, wo die Zeit nicht verstreicht. Die toten Zeiten sind die Pausen, dieses Negativ der Zeit, während der die Maschine nicht aufnehmen kann. Sie sind die Kommunikationsfilter zwischen dem wirklichen Körper und seinem Abbild. Sie decken das Prinzip auf, nach welchem die Maschine funktioniert, die aus den gelebten Augenblicken tote, und aus den toten Zeiten unauflösbare Lebensfragmente macht.
Schliesslich finden wir die letzte List der Aufnahmemaschine. Sie hat nicht nur alle ihr vorgelegten Objekte aufgenommen, um sie immer wieder nach den gleichen Handlungen und den gleichen Worten wiedererstehen zu lassen, sondern sie hat sich selber aufgenommen. Der Kreis schliesst sich: aus Konsumtion wird Produktion von Energie. Die Maschine wird zum *perpetuum mobile*, das sich in alle Ewigkeit dreht. Wie wenn die Maschine, die bis an die Grenzen ihres logischen Funktionierens gedrängt wurde, nur denselben Gesetzen widersprechen könnte, die ihr Funktionieren ermöglichen; wie wenn der Dämon von Maxwell, wie es anderswo Alain Montesse ausdrückt, unaufhörlich das Carnot-Clausius-Prinzip denunzieren würde. (Es gibt im Buch einen Hinweis auf diese physikalische « Verirrung »: die übermässige Hitze auf der Insel ist — so vermutet der Schiffbrüchige — auf die Summe der wirklichen Temperatur und der von der Maschine aufgenommenen Temperatur zurückzuführen, denn die ewige Woche wurde, sagt er, im Sommer aufgenommen »[16]).
Was soll das aber am Ende alles bedeuten? Dass sich mit der kapitalisierenden und reproduzierenden Maschine *Chronos* an *Mnémosunè* rächt? Der Triumph der Zeit, die nicht altert, der unsterblichen, unvergänglichen Zeit der Vorführungen, der unerbittlichen Zeit der kalten Götter, der Demiurgen und der Wissenschaftler über die menschliche Zeit, über die süsse und verletzbare Zeit der Gegenwart, über die bedrohte Zeit der Erinnerung und der Liebe[17]? Wir sind also dazu bestimmt, eines Tages die Junggesellen-Diener der kapitalistischen Maschine zu werden.

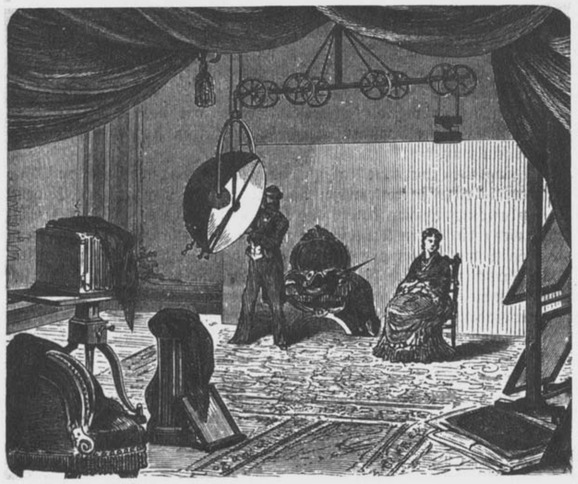
Positive Köpfe werden in all dem nur literarische Phantasien sehen. Das Bild, das sich gegen sein Objekt wendet, ist Fabel oder Science Fiction.

singulière clairvoyance, la très curieuse invention de l'holographie, cette étrange photographie d'un objet prise à la lumière d'un laser et qui, éclairée par la même lumière, permet de voir l'image en relief avec une sensation de présence hallucinante. Et qu'on déchire cette photographie, chaque morceau permettra de voir l'image en entier, du moment qu'il est éclairé de la même façon. Or, en 1971, paraissait dans la très sérieuse revue *Sciences*, un article d'un certain Van Heerden qui établissait un parallèle saisissant entre le fonctionnement du cerveau humain et celui des hologrammes. D'une part, disait-il, la capacité de stockage d'information des hologrammes et aussi la manière dont ces informations sont stockées sont en bien des points comparables aux processus mis en jeu par la mémoire humaine. Mais plus encore, l'auteur disait avoir été frappé par les qualités *pavloviennes* de l'image holographique: ainsi, selon lui, « quand on présente à la plaque photographique une clochette et un morceau de viande et ensuite la clochette seule au diapositif de la plaque exposée, le diapositif se souvient du morceau de viande et le replace dans la scène »[19]...

Les hommes, un jour, disparaîtront, mais leurs images démultipliées subsisteront, qui, parfois se souviendront d'eux. Et elles pleureront, en ayant oublié la cause de leur chagrin.

Aber wer weiss etwas Genaues darüber? *Die Erfindung von Morel*, das ist nicht abzustreiten, nimmt mit erstaunlicher Hellsichtigkeit die sehr seltsame Erfindung der Holographie vorweg, dieser sonderbaren Photographie eines Gegenstandes mit Hilfe eines Laserstrahls, die vom gleichen Licht beleuchtet, das Relief dieses Bildes erschreckend wirklichkeitsgetreu zeigt. Und man versuche, diese Photographie zu zerreissen, wenn es in gleicher Weise beleuchtet wird, ist in jedem Stück das ganze Bild zu sehen.
1971 erschien in der sehr seriösen Zeitschrift *Sciences* ein Artikel eines gewissen van Heerden, der eine packende Parallele zwischen dem Funktionieren des menschlichen Gehirns und den Hologrammen herstellte. Er schrieb, dass die Kapazität der Speicherung von Informationen und ihre Art der Speicherung in den Hologrammen in manchen Punkten mit den Vorgängen im menschlichen Gedächtnis verglichen werden können. Vor allem aber schien der Wissenschaftler von den *Pawlowschen* Eigenschaften des holographischen Bildes beeindruckt zu sein: « Wenn man ein Glöckchen und ein Stück Fleisch auf die photographische Platte bannt, und danach dem Diapositiv auf der belichteten Platte das Glöckchen allein vorlegt, erinnert sich das Diapositiv an das Stück Fleisch und setzt es wieder in das Bild ein »[18]. Die Menschen werden eines Tages verschwinden, aber ihre umgesetzten Bilder werden überleben und sich an sie erinnern. Und sie werden weinen, ohne zu wissen warum.

1. *Don Juan et le Double, études psychanalytiques*, petite bibliothèque Payot, pp. 178-179.
2. Nous ferons ici référence à l'édition Laffont de 1952, traduit par Armand Pierhal.
3. *L'Invention de Morel*, p. 117.
4. *Economie libidinale*, Paris, 1974, p. 146.
5. *op. cit.*, pp. 154-155.
6. *op. cit.*, p. 136.
7. *op. cit.*, p. 137.
8. *op. cit.*, p. 160, Souligné par moi.
9. *Economie libidinale*, p. 126.
10. *op. cit.*, p. 146.
11. in *Les Machines célibataires*, pp. 103 sqq.
12. Ou'on se souvienne encore du Docteur Faustroll de Jarry...
13. *Locus Solus*, coll. Folio, p. 148.
14. *op. cit.*, p. 108.
15. *Locus Solus*, p. 150.
16. *Locus Solus*, p. 200.
17. *op. cit.*, p. 151.
18. Sur ce mythe, on se rapportera à l'étude de J.P. Vernant, *Aspects mythiques de la mémoire et du temps* in *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Paris, 1965.
19. *Sciences*, no. 74-75, sept.-dec. 1971, Hermann éd. pp. 62-68. Je remercie Olivier Micha de m'avoir signalé cet article.



L'électricité au service de la photographie
Das elektrische Licht im Dienste der Photographie.

Ann Ex Es / Anh Ang / Ann Exes / Anh Ang

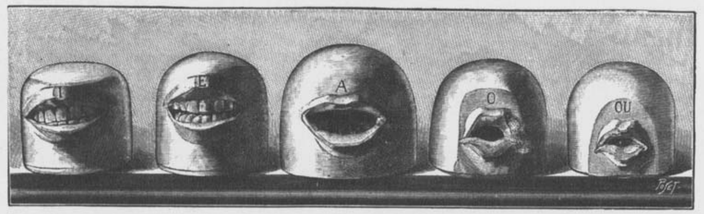


Fig. 6. — Moulages de la bouche prononçant les voyelles.

la photographie de cette flamme était celle des vibrations. Enfin est intervenu le phonographe, modifié pour ces sortes de recherches. Toutes les causes d'erreurs étant écartées aussi rigoureusement que possible, les tracés obtenus par les trois appareils étaient semblables. C'est ainsi que l'on a constaté que les voyelles parlées ont des tracés très caractéristiques, tandis que le groupement des oscillations de ces mêmes voyelles est assez difficile à retrouver lorsqu'elles ont été chantées. Dès ces premiers travaux il a été reconnu que les voyelles I et OU sont constituées par une vibration unique; E et O sont formées de deux vibrations et enfin A de trois vibrations (fig. 2). Ce résultat ne pouvait être considéré comme acquis qu'après avoir été vérifié par d'autres méthodes. C'est alors que dans le même but sont intervenus les appareils électriques : en premier lieu l'oscillographe Blondel et ensuite le récepteur téléphonique. L'idée d'utiliser le récepteur téléphonique est venue au docteur Marage à la suite d'une communication faite à la Société de physique sur l'appareil télégraphique extra-rapide Pollak-Virag. Bien que le principe de cet appareil ait déjà été décrit, il nous semble intéressant de le rappeler, au moins en ce qui concerne l'application spéciale qui en a été faite par le docteur Marage.

Le récepteur téléphonique, recevant les courants émis au poste de départ, transmet les vibrations qui agitent sa plaque à un miroir M (fig. 9) placé devant lui auquel il est relié par un support rigide. Ce miroir reçoit en permanence un faisceau lumineux d'une lampe S et le dirige à travers la lentille L sur une bande de papier P située au foyer de la lentille. Un simple point lumineux vient donc

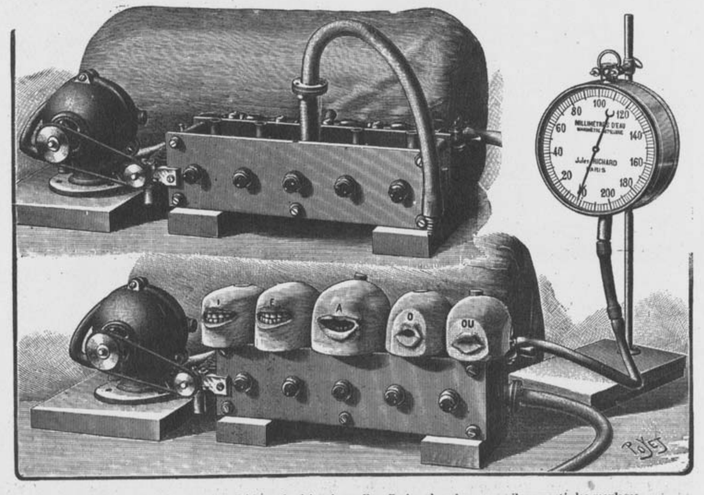


Fig. 7. — Synthèse des voyelles. En haut, la sirène à voyelles. En bas, le même appareil surmonté des moulages.

Poyet, Gravure sur bois/Holzstich, 1908 (in: *La Nature*)

CHRONOLOGIE DES MACHINES CÉLIBATAIRES / CHRONOLOGIE DER JUNGGESELLENMASCHINEN

NAISSANCE DU MYTHE/ENTSTEHUNG DES MYTHOS

1812
Meluck Maria Blainville (Achim von Arnim).
1812
Isabella von Aegypten (Achim von Arnim).
1818
Frankenstein (Mary Shelley).
1843
The Gold Bug (Edgar Allan Poë).
1843
The Pit and the Pendulum (Edgar Allan Poë).
1844
The Artist and the Beautiful (Nathanaël Hawthorne).
1850
The Scarlet Letter (Nathanaël Hawthorne).
1869
Les Chants de Maldoror (Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont).

ÉPANOUISSEMENT DU MYTHE / BLÜTEZEIT DES MYTHOS

1886
L'Eve Future (Villiers de l'Isle-Adam).
1892
Le Château des Carpathes (Jules Verne).
1894
Haldernablou (Alfred Jarry).
1895
César -Antéchrist (Alfred Jarry).
1897
Les Jours et les Nuits (Alfred Jarry).
1898
Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien (Alfred Jarry).
1900
Die Traumdeutung (Sigmund Freud).
1902
Le Surmâle (Alfred Jarry).
1910
Les Impressions d'Afrique (Raymond Roussel).
1910
Das Perpetuum Mobile, Geschichte einer Erfindung (Paul Scheerbart).
1912
Die Verwandlung (Franz Kafka).
1912-23
La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Marcel Duchamp).
1914
Locus Solus (Raymond Roussel).
1914
In der Strafkolonie (Franz Kafka).
1914-19
Maschinen (Heinrich Anton Müller).
1916-17
Prostitution Universelle (Francis Picabia).
1917
Parade amoureuse (Francis Picabia).
1916-18
Fille née sans mère (Francis Picabia).
1919
selbstkonstruiertes maschinchen... (Max Ernst).

DISSEMINATION DU MYTHE / AUSBREITUNG DES MYTHOS

1926
Metropolis (Fritz Lang/Thea von Harbou).
1931
Frankenstein (James Whale).
1932
La Main prise (Alberto Giacometti).
1932-33
Le Palais à quatre heures du matin (Alberto Giacometti).
1937
La Poupée (Hans Bellmer).
1940
L'Invention de Morel (Adolfo Bioy Casares).
1948
Les Machines célibataires (Michel Carrouges).
1954
Boy with Machine (Richard Lindner).
1955
Maschinenphysiognomien (Konrad Klapheck).
1957
La Veuve du Coureur (Robert Müller).
1959
Meta-Matic (Jean Tinguely).
1959
Super-Cyclo-Meta-Matic (Jean Tinguely).
1959
Machine Pseudo-didactique (Piotr Kowalski).
1960
Homage to New York, Machine-Happening-Autodestructive (Jean Tinguely).
1960
Le Cyclograveur (Jean Tinguely).
1963
FACTORY (Andy Warhol).
1966
Le Seuil du Jardin (André Hardellet).

LE MYTHE COMME VEHICULE / DER MYTHOS ALS GEDANKENBILD

1972
L'Anti-Oedipe, Capitalisme et Schizophrénie (Gilles Deleuze, Félix Guattari).
1975-77
Les Machines célibataires/Junggesellenmaschinen (Ausstellung/Exposition).
1975
Hie ou *Demoiselle* (Jacques Carelman).
1975
Le Diamant (Jacques Carelman).
1975
La Magnéto Amoureuse (Jacques Carelman).
1975
JUNGkapital GESELLENkapital MASCHINENkapital (Gianfranco Baruchello).

DE QUELQUES THÈMES CÉLIBATAIRES/ EINIGE JUNGGESELLENTHEMEN

ANTI-GRAVITATION SCHWERELOSIGKEIT

Duchamp: mouvement du chariot, délivré de sa pesanteur par le « principe de l'inversion de frottement »/Hin-und Herbewegung des Schlittens, der durch « das Prinzip der Reibungsumkehrung » von der Schwerkraft befreit wird.

Jarry: épisode de la course des 10.000 milles: dans le virage, les cyclistes et le train défient la pesanteur (*Le Surmâle*) / Am Umkehrpunkt auf halber Strecke des 10.000-Meilenrennens setzen sich Radrennfahrer, Lokomotive und Wagen über die Gesetze des Schwerkraft hinweg (*Der Supermann*).

Swift: l'île volante de Laputa / Die fliegende Insel Laputa.

Vélo/Fahrrad: volant dans les airs dans les affiches fin-de-siècle / Die technische Innovation wird auf den Plakaten der Jahrhundertwende sehr oft als der Schwerkraft spottendes Fahrzeug dargestellt.

Science Fiction: un des thèmes principaux de la SF contemporaine / Eines der Hauptthemen der zeitgenössischen SF.

H. Gray, *Cycles Sirius*, 1899 (Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs, Paris).

Gulliver découvre Laputa, île volante / Gulliver entdeckt die fliegende Insel Laputa, Dessin de / Zeichnung von Grandville pour / für J. Swift, *Gulliver*.

The Flying City of the Hawkmen / La Ville volante des Hommes-Faucons / Die fliegende Stadt der Falkenmenschen, Affiche / Plakat, 1967 (Al Williamson, *Flash Gordon*).

Duchamp: le « mouvement d'horlogerie » du *Combat de Boxe*; la mise à nu de la Mariée dans « la saccade lancinante de la grande aiguille des horloges électriques »; *La Pendule de profil* / Die « Uhrwerkbewegung » im *Boxkampf*; die Entblössung der Braut in « ruckartigen Bewegungen wie beim grossen Zeiger von elektrischen Bahnhofsuhren »; *die Gehängte im Profil.*

Jarry: la lettre Ha (HaHa) dans le parler particulier de Bosse de Nage qui est Chrônos, « père du Temps et de la Vie » (*Faustroll*); *La Machine à explorer le Temps*; les « colossales horlogeries » qui emportent le Docteur Bathybius sous le hublot « braqué sur un monde inexploré » (*Le Surmâle*); le vieillard qui représente le Temps dans la première d'*Ubu Roi* / Der Buchstabe H in der zweisilbigen Sprache (HaHa) von « Backenbuckel = Chronos, Herr über die Zeit oder das Leben » (*Faustroll*); die « kolossalen Uhrwerke », die den Dr. Bathybius hinter sein Fenster « das auf eine unerforschte Welt Aussicht bietet » zurücktreiben (*Der Supermann*); *Die Maschine zur Erforschung der Zeit*; der Greis, der in der Erstaufführung die Zeit verkörperte (*Ubu Roi*).

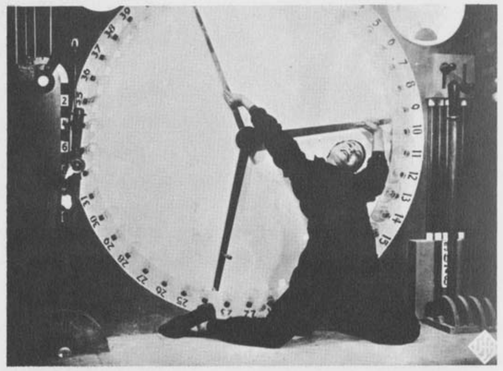
Kafka: les « engrenages » de la « dessinatrice » (*La Colonie pénitentiaire*) / Das Räderwerk des « Zeichners » (*In der Strafkolonie*).

Poë: la « roue du moulin » qui est « la figure peinte du Temps » (*Le Puits et le Pendule*) / Das « Rad », das « die gemalte Figur des Zeitgottes darstellt » (*Das Pendel*).

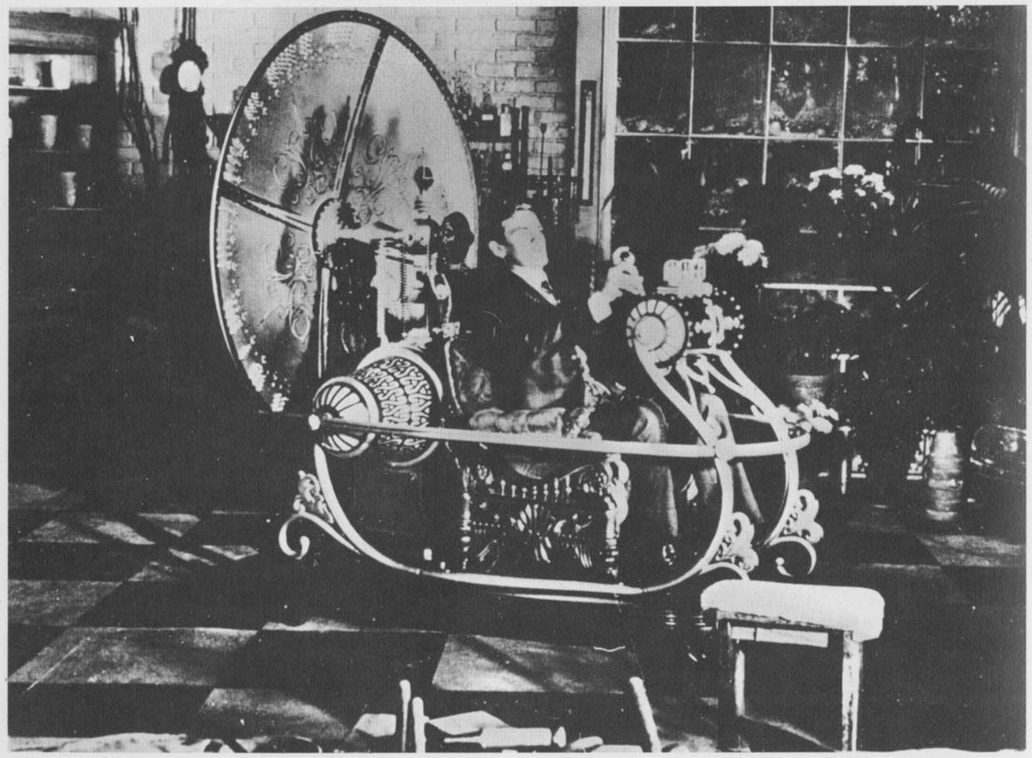
Roussel: les éphémérides de Noël, diseur de bonne aventure (*Locus Solus*) / Die Ephemeriden von Noël, dem Wahrsager (do.).

Verne: Maître Zacharius.

Wells: The Time Machine / La Machine à explorer le Temps / Die Zeitmaschine.



Fritz Lang: *Metropolis*, 1926.



The Time Machine / *La machine à explorer le temps* / *Die Zeitmaschine*, Film de / von George Pal, 1959 (Galaxy Films for MGM), d'après le récit de / nach der Erzählung von H.G. Wells.

Le thème iconographique de la bicyclette est à mettre en rapport avec celui du Perpetuum mobile, avec celui de la mécanique érotique des machines à faire l'amour, et avec celui de Chrônos / Das ikonographische Thema des Fahrrades ist in Verbindung zu setzen zum Perpetuum mobile, zu den Liebesmaschinen und zu Chronos.

Duchamp: « vie circulaire » de la machine célibataire; *Roue de bicyclette*, 1913 / « Leben im Kreis herum » der Junggesellenmaschine; *Fahrrad-Rad*, 1913.

Jarry: pratique assidue du vélo; la course des 10.000 milles (*Le Surmâle*); le châssis de la *Machine à explorer le Temps* / Jarry ist ein begeisterter Velofahrer; das 10.000-Meilenrennen (*Der Supermann*); das Fahrgestell der *Zeitmaschine*. Illustrationde / Illustrationen von *Chaval* und *TIM*.

Klapheck: oeuvres diverses sur le thème du vélo / Diverse Werke zum Thema des Fahrrades.

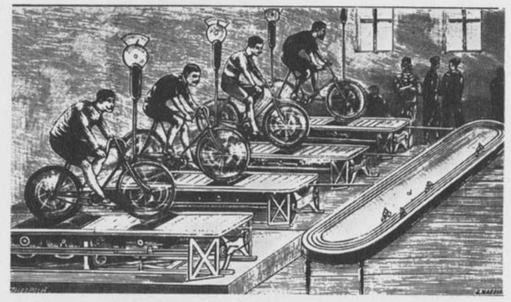
Martina K.: Dessins / Zeichnungen.

Lautréamont: la machine à coudre; die Nähmaschine (*Maldoror*).

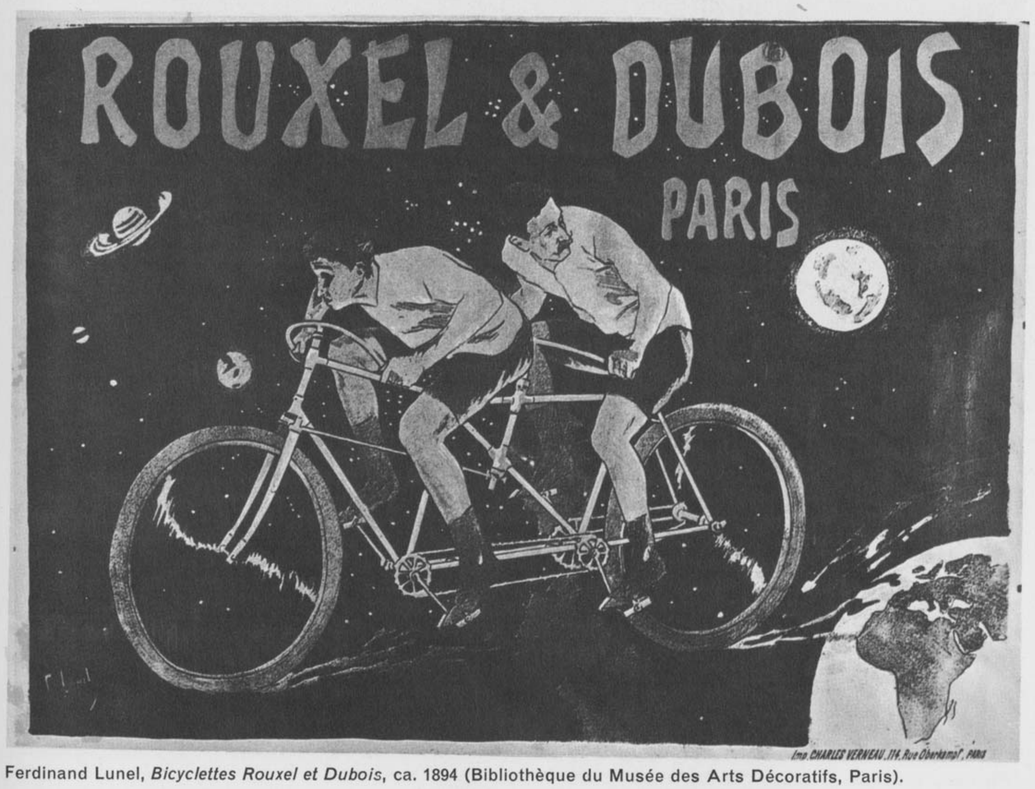
Anton Müller: dessins et machines divers / Zeichnungen und Maschinen.

Robert Müller: La Veuve du Coureur / *Die Witwe des Radrennfahrers.*

Tinguely: Le Cyclograveur.



Le Cyclodrome / *Das Zyklodrom*, 1897 (Gravure sur bois / Holzstich, G. Massias).



Ferdinand Lunel, *Bicyclettes Rouxel et Dubois*, ca. 1894 (Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs, Paris).

ELECTRISATION ET FOUDROIEMENT/ ELEKTRISIERUNG UND BLITZSTRAHL

Casares: procédé d'enregistrement des « images » entraînant la mort du sujet / Das Bildaufnahmeverfahren, das den Tod des Aufgenommenen nach sich zieht (*L'Invention de Morel*).

Duchamp: « étincelles » de la mise à feu du moteur de la Mariée / Die « Funken », die den Braut-Motor anheizen (*Grosses Glas*).

Hawthorne: formation de la « chaîne électrique » qui à la faveur d'un orage, relie, à la fin du récit, Hester Prynne, son enfant et le père (*La Lettre écarlate*) / Die Bildung einer « elektrischen Kette », die, von einem Gewitter begünstigt, Hester Prynne, ihr Kind und dessen Vater verbindet (*Der scharlachrote Buchstabe*).

Jarry: foudroiement du *Surmâle* / Das Ende des *Supermannes*.

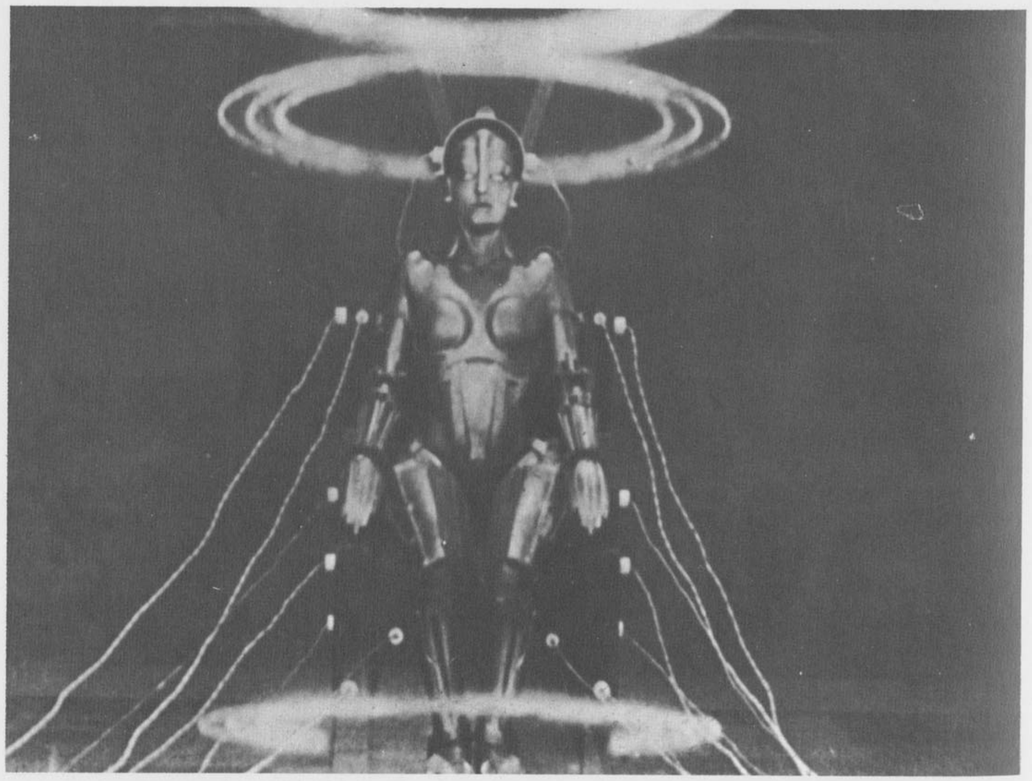
Lang/von Harbou: création de l'androïde / Belebung des Androiden, der Gynoiden (*Metropolis*).

Roussel: le lit-paratonnere de Djizmé / Das Blitzableiterbett zur Hinrichtung von Djizmé (*Impressions d'Afrique*). La « geôle focale » / Das « Brennweitengefängnis » (*Locus Solus*).

Verne: protection électrique du *Château des Carpathes* et production de la voix enregistrée de la Stilla / Elektrische Schutzvorrichtung für das *Karpathenschloss* und Wiedergabe der Stimme der Stilla.

Villiers de l'Isle-Adam: protection électrique de Menlo-Park. Création de l'androïde Hadaly par Edison (*L'Eve Future*) / Elektrischer Zaun rund um Menlo-Park; Belebung des Androiden Hadaly durch Edison (*Eva der Zukunft*).

Whale: création du monstre au cours d'un orage / Belebung des Monstrums während eines Gewitters (*Frankenstein*).



Fritz Lang, *Metropolis*, 1926.

MACHINES À FAIRE L'AMOUR/ LIEBESMASCHINEN

Anon.: cas révélés par la médecine légale; prothèses des sex-shops / Fälle aus der Gerichtsmedizin; die Apparate in heutigen Sex-Shops.

Arsan, Emmanuelle: in *Emmanuelle*, II, Chap. 5 / Kapitel 5.

Duchamp: « onanisme » de la machine célibataire / « Onanismus » des Junggesellenapparates.

Forest/Vadim: machine érotique de *Barbarella* / die Liebesmaschine für *Barbarella* (Film).

Jarry: machine à inspirer l'amour d'Arthur Gough / die Liebe-Einflössungs-Maschine von Arthur Gough (*Le Surmâle* / *Der Supermann*).

Mac-Nab: Les poêles mobiles / Mobile Heizkörper, in: *Poèmes Mobiles*, Paris, Léon Vanier, 1889.

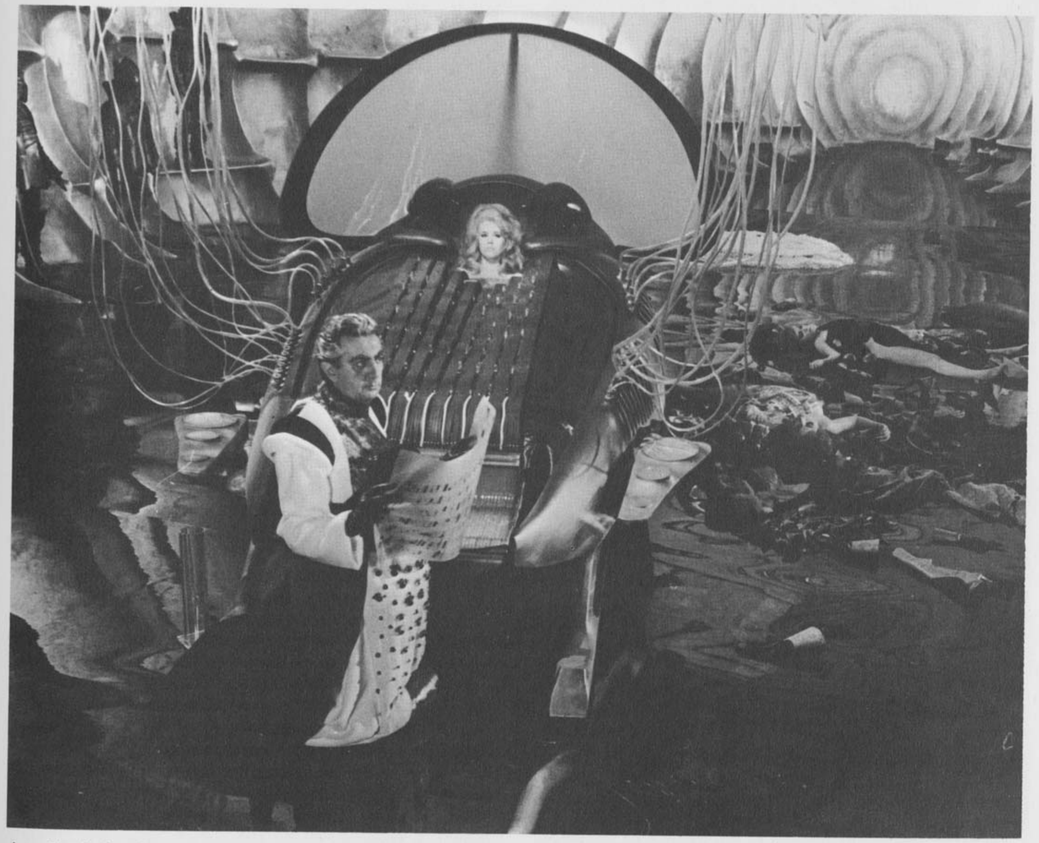
Müller: La Veuve du Coureur / *Die Witwe des Radrennfahrers*.

Savinio: le « mari mécanique » / der « mechanische Gatte », in: *Achille énamouré mêlé à l'Evergète* in *Le Surréalisme au service de la Révolution* No 5, 1933.

Ungerer: dessins / Zeichnungen (*Fornicon*).

Uzanne: Le palais des femmes dociles / Das Harem der gelehrigen Damen, in: Léon Riotor, *Le Mannequin*, Préface d'Octave Uzanne, Paris, Bibliothèque Artistique et Littéraire, 1900.

Nous négligeons ici les cas pourtant fameux d'artistes vivant avec des « poupées » non-mécanisées / Wir verzichten auf die bekannten Beispiele von Künstlern, die mit nicht-mechanischen « Puppen » lebten (Kokoschka, Molinier, Van Ghelderode, u.a.m.).



Jane Fonda dans la machine érotique / *Jane Fonda in der Liebesmaschine*, in: Film de / von Roger Vadim, *Barbarella*, 1967, d'après la bande dessinée de / nach der Bildgeschichte von Jean-Claude Forest, *Barbarella*.

MACHINES À FAIRE DE L'ART / KUNSTMASCHINEN

Anon.: Les machines à peindre dans les fêtes foraines sous forme de tambour lavoir rotatif / Die Malmaschinen an Jahrmärkten in Form von Wäscheschleudern.

Brunius J.B.: Machine à lire / Lesemaschine für *Les Nouvelles Impressions d'Afrique* (Exposition Surréaliste de 1937).

Fassio J.E.: Machine à lire *Les Nouvelles Impressions d'Afrique*, 1957.

Ferry: Dessins pour machine à peindre / Zeichnungen für Malmaschine (*Les Impressions d'Afrique*).

Grandville: machine à sculpter / Skulpturmaschine, in: *Un autre monde*, 1844, S. 87.

Jaquet-Droz: Automates: l'écrivain, le dessinateur, la musicienne, soit les trois arts libéraux / Automaten: der Schriftsteller, der Zeichner, die Musikerin, die drei freien Künste (Museum Neuenburg).

Jarry: ultime machine à peindre du Hall des Machines / Die letzte Malmaschine in der Maschinenhalle der Weltausstellung (*Faustroll*).

Kafka: la « dessinatrice » de la machine de *La Colonie pénitentiaire* / der « Zeichner » der Foltermaschine (*In der Strafkolonie*).

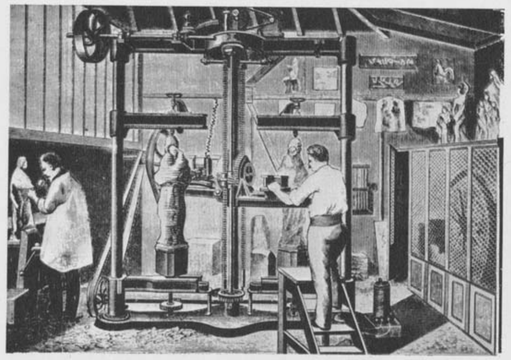
Kowalski: Machine Pseudo-didactique.

Roussel: la « hie » ou la « demoiselle / die « Handramme » oder das « Fräulein » (*Locus Solus*); machine à peindre de Louise Montalescot destinée à reproduire « les magnifiques arbres du Béhuliphruen » / die Malmaschine der Louise Montalescot im Dienste der Wiedergabe der « grossartigen Bäume von Behuliphruen » (*Les Impressions d'Afrique*).

Swift: machine à composer des phrases aléatoires / Literaturmaschine (*Laputa*).

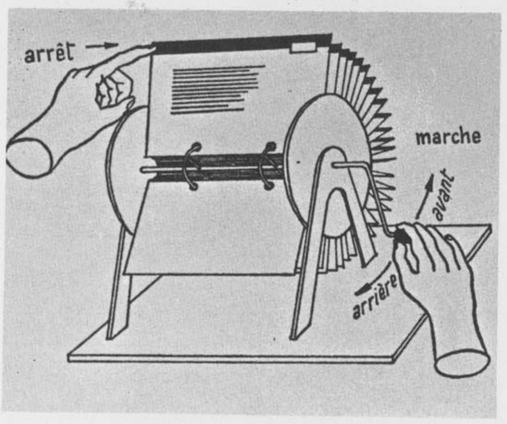
Thomkins: machine à composer des phrases / Literaturmaschine (*Dogmat Mot*).

Tinguely: Méta-Matics, Cyclograveur.

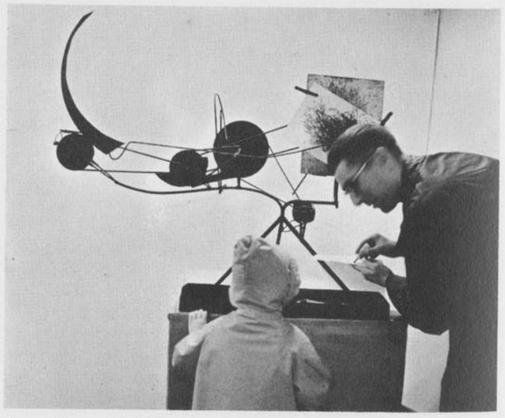


La Machine à sculpter / Die Skulpturmaschine, 1894, in: Léonard de Vries, *Les folles inventions du XIXe siècle*, Paris, Planète, 1972.

Jaquet-Droz, *Le Dessinateur / Der Zeichner*, ca. 1770 (Musée d'Histoire, Neuchâtel).



J.E. Fassio, *La Machine à lire Roussel / Maschine, um Roussel* (Les Nouvelles Impressions d'Afrique) *zu lesen*, in: *Bizarre*, 34/35, 1964.



Jean Tinguely, *Méta-Matic*, 1959.

PERPETUUM MOBILE

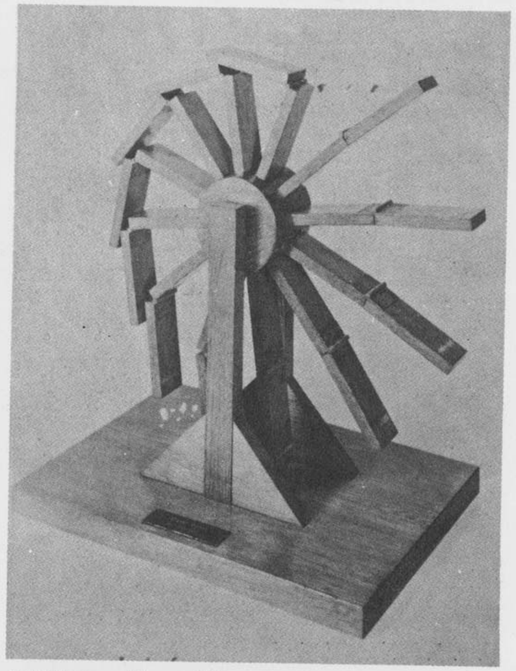
Casares: mouvement de la machine enregistreuse, mue par les marées et, surtout enregistrement de la machine par elle-même, pour lui assurer l'infinité de son fonctionnement / Bewegung der Aufnahme-Maschine, die durch die Gezeiten angetrieben wird; Selbstaufnahme der Maschine, um « sich » ein ewiges Funktionieren zu gewährleisten (*L'Invention de Morel*).

Duchamp: mouvement du chariot pris entre ses deux « butoirs de vie » / Bewegung des Schlittens zwischen seinen beiden « Lebens-Puffern ».

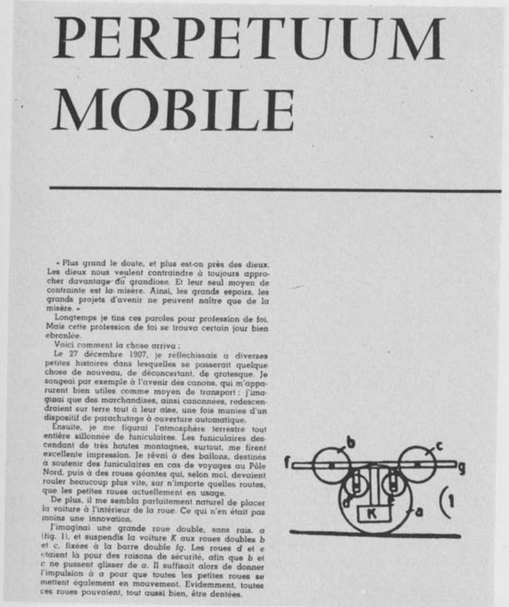
Jarry: André de Marceuil comme « machine » à faire l'amour et la Perpetual Motion Food, inventée par William Elson / André de Marceuil als Liebes-« Maschine » und die Perpetual Motion Food, erfunden von William Elson (*Le Surmâle / Der Supermann*).

Anton Müller: « Perpetuum mobile - Maschinen ».

Scheerbart: Perpetuum mobile.



Perpetuum mobile, ca. 1600.



PERPETUUM MOBILE

« Plus grand le doute, et plus est-on près des dieux. Les dieux nous veulent contraindre à toujours approcher davantage du grandiose. Et leur seul moyen de contrainte est la misère. Ainsi, les grands espoirs, les grands projets d'avenir ne peuvent naître que de la misère. »

Longtemps je tins ces paroles pour profession de foi. Mais cette profession de foi se trouva certain jour bien ébranlée.

Voici comment la chose arriva :

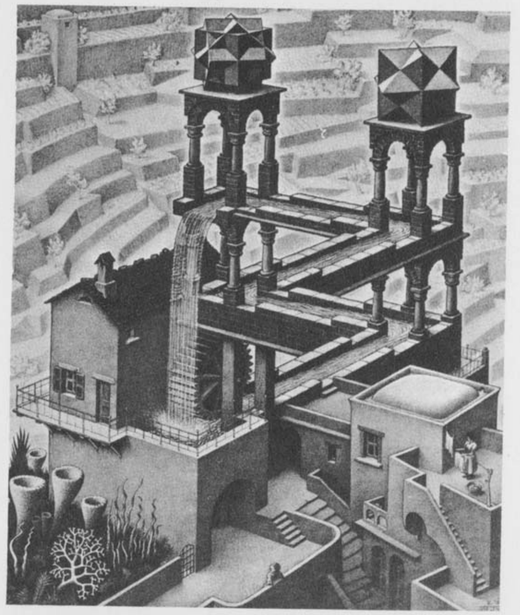
Le 27 décembre 1907, je réfléchissais à diverses petites histoires dans lesquelles se glisserait quelque chose de nouveau, de déconcertant, de grotesque. Je songeai par exemple à l'avenir des canons, qui m'apparurent bien utiles comme moyen de transport ; j'imaginai que des marchandises, ainsi canonnées, redescendraient sur terre tout à leur aise, une fois munies d'un dispositif de parachutage à ouverture automatique.

Ensuite, je me figurai l'atmosphère terrestre tout entière sillonnée de funiculaires. Les funiculaires descendant de très hautes montagnes, surtout, me firent excellente impression. Je rêvai à des ballons, destinés à soutenir des funiculaires en cas de voyages au Pôle Nord, puis à des roues géantes qui, selon moi, devraient rouler beaucoup plus vite, sur n'importe quelles routes, que les petites roues actuellement en usage.

De plus, il me sembla parfaitement naturel de placer la voiture à l'intérieur de la roue. Ce qui n'en était pas moins une innovation.

J'imaginai une grande roue double, sans rais, a (fig. 1), et suspendis la voiture *K* aux roues doubles *b* et *c*, fixées à la barre double *fg*. Les roues *d* et *e* étaient là pour des raisons de sécurité, afin que *b* et *c* ne pussent glisser de *a*. Il suffisait alors de donner l'impulsion à *a* pour que toutes les petites roues se mettent également en mouvement. Evidemment, toutes ces roues pouvaient, tout aussi bien, être dentées.

Paul Scheerbart, *Perpetuum Mobile*, Rowohlt, Leipzig 1910, in: Bizarre, IX, 1958.



M.C. Escher, *La chute d'eau / Wasserfall*, 1961, Lithographie (Le perpetuum mobile à travers les jeux de la perspective / Die Perspektive als Erzeugerin des Perpetuum mobile).

VIE ARTIFICIELLE / KÜNSTLICHES LEBEN (NAISSANCE OU RÉANIMATION ARTIFICIELLE / KÜNSTLICHE GEBURT ODER WIEDERBELEBUNG)

Casares: images enregistrées de Faustine et des invités de Morel / die dreidimensionalen Projektionen von Faustine und den Gästen Morels.

Duchamp: moules mâlics du Cimetière des Uniformes et Livrées / Die männischen Gussformen des Friedhofs der Uniformen und Livreen.

Jarry: le cycliste mort qui continue à pédaler sur la quintuplette / Der tote Mannschaftsgefährte im Fünfer (*Le Surmâle* / *Der Supermann*).

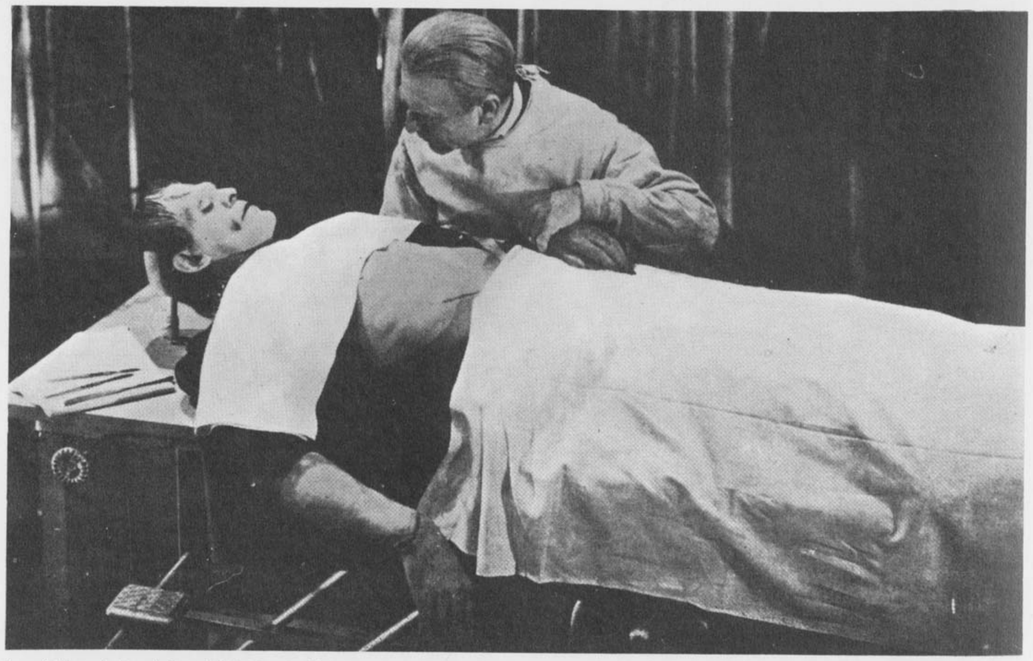
Lang / von Harbou: le robot / Roboter (*Metropolis*).

Roussel: réanimation du crâne de Danton par le vitalium et la résurrectine et toutes les scènes de « résurrection » du chap. IV. / Die Wiederbelebung des Schädels von Danton im « Diamanten » und die « Auferstehungsszenen » (dank Vitalium und Resurrektin) im Kap. 4 (*Locus Solus*).

Shelley, Mary: Frankenstein.

Verne: La Stilla (*Le Château des Carpathes*).

Villiers de l'Isle-Adam: L'Eve Future / Eva der Zukunft.



La création de la créature / Die Erschaffung des Monsters, in: *Frankenstein*, 1931 (Film de / von James Whale, avec / mit Boris Karloff).

VOYEURISME / VOYEURISMUS

Casares: « commerce » du naufragé avec les « images » de Faustine / Verhalten des Schiffbrüchigen in seiner Beziehung zur « projizierten » Faustine.

Duchamp: « Témoins oculistes » du *Grand Verre*. Oeilletons de la boîte cubique d'*Etant donnés 1. La Chute d'eau 2. Le Gaz d'éclairage* / Augenzeugen im *Grossen* Glas. Gucklöcher zum Betrachten des letzten Werkes von Duchamp: *Gegeben sei 1. Der Wasserfall 2. Das Leuchtgas.*

Jarry: hublot du Docteur Bathybius commandé par « la vis sans fin d'un speculum » / Das Bullauge des Dr. Bathybius, « gelenkt durch die Förderschnecke eines Spekulums » (*Le Surmâle* / *Der Supermann*).

Kafka: « témoins » de l'exécution du jugement à travers le verre de la herse / Die Zeugen betrachten die Ausführung des Urteils durch das Glas der Egge (*Strafkolonie*).

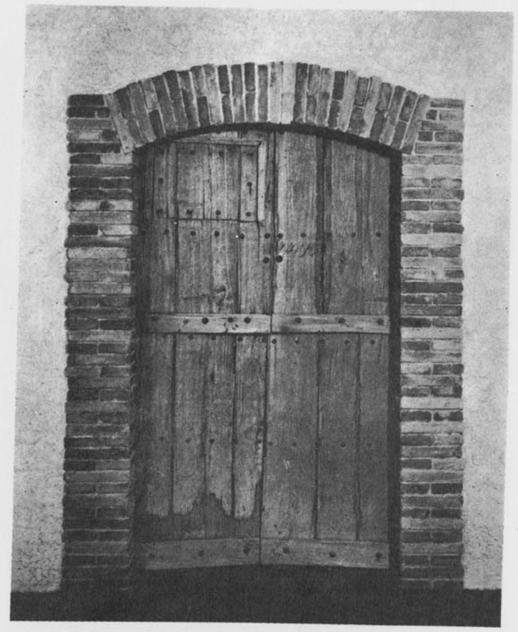
Müller, Anton: dernière phase de son délire lorsqu'à l'aide d'une longue vue qu'il s'est confectionnée, il passe des heures à examiner une petite sculpture en terre qu'il a façonnée en forme de sexe féminin / Letzte Phase seines Deliriums, in der er durch ein selbstgebasteltes Fernrohr stundenlang eine kleine selbstgemachte Skulptur betrachtet, die ein weibliches Geschlechtsteil darstellt.

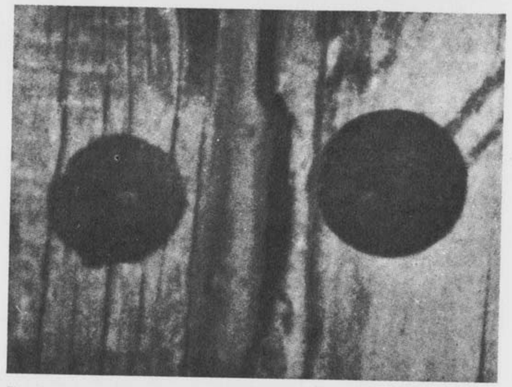
Poë: les « yeux de démons... dardés » sur la victime, c'est-à-dire les figures murales qui ornent la chambre du supplice / Die « Augen der Dämonen... gerichtet » auf den Verurteilten, d.h. die Malereien und hinter ihnen die « Väter » der Inquisition (*The Pit and The Pendulum*).

Roussel: témoins oculaires du chap. IV. et plus particulièrement, « Geôle focale » du Docteur Sirhugues / Augenzeugen im Kap. 4 und besonders das « Fokalgefängnis » von Dr. Sirhugues (*Locus Solus*). L'auteur comme témoin oculaire dans *La Vue* / Der Autor als Voyeur in *La Vue*.

Verne: lentille convexe du bureau de Herr Schultze / Konvexlinse als Guckloch im Büro von Herrn Schultze (*Les 500 Millions de la Begum*); la longuevue du colporteur / Das Fernrohr des Hausierers (*Le Château des Carpathes*).

Villiers de l'Isle-Adam: loupe et lorgnette marine d'Edison « disséquant » le corps de Hadaly et télescopes des limiers de la Compagnie du Gaz observant Menlo-Park / Lupe und Marinefernglas von Edison, den Körper von Hadaly « sezierend », sowie die Teleskope der Spürhunde der Gas-Gesellschaft, die Menlo-Park beobachten (*L'Eve Future* / *Eva der Zukunft*).

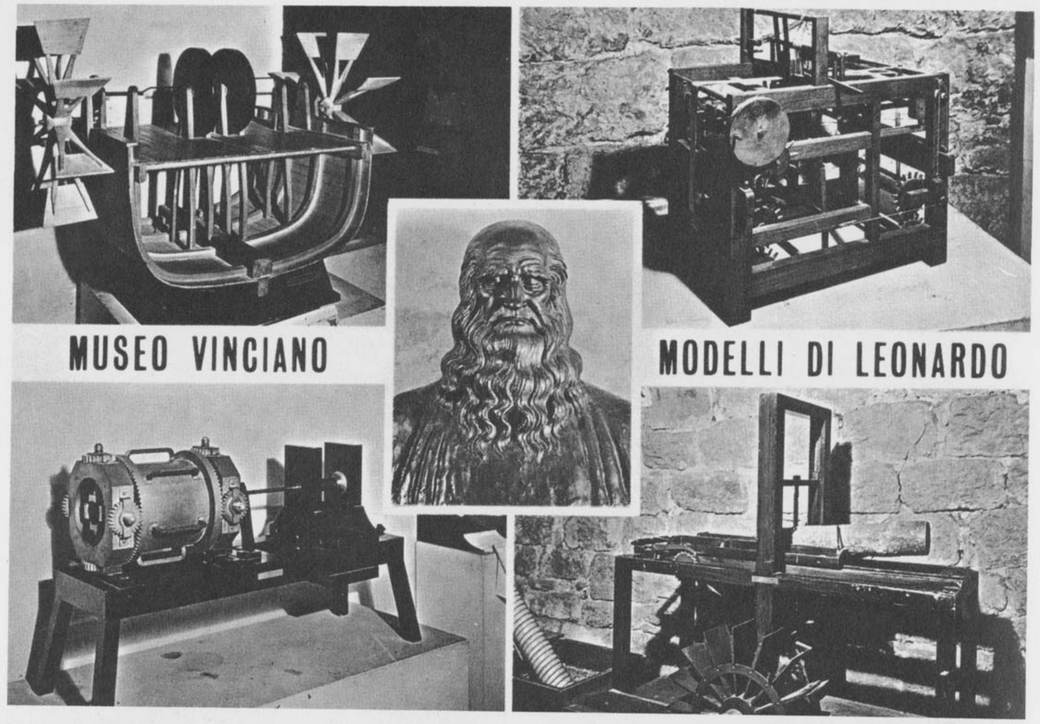




Duchamp, la Porte de *Etant donnés* 1) *La Chute d'eau* 2) *Le Gaz d'éclairage* / Das spanische Tor von —, 1946-66, ensemble et détail des œilletons / Gesamtansicht und Detail

QUELQUES AUTEURS DE MACHINES CÉLIBATAIRES

LEONARDO DA VINCI



Jonathan Swift

Irlandais de langue anglaise (1667-1745), son chef d'oeuvre reste les *Gulliver's Travels*, parus anonymement en 1726. Ces voyages sont au nombre de quatre. On connait bien les deux premiers, celui à Lilliput au royaume des nains et celui à Brobdingnac, chez les géants. C'est cependant le troisième, qui, quoique le plus court, est le plus riche en suggestion. C'est le voyage à l'île volante, Laputa, dont tous les habitants sont astronomes, à ce point occupés à observer le ciel qu'il leur faut un domestique pour sans arrêt les rappeler aux besoins de la vie courante.
Cette île volante qui défie les lois de la pesanteur n'est pas sans rappeler la machine célibataire de Duchamp qui, dans *le Grand Verre*, libère, par « le principe de l'inversion de frottement » toute chose de la pesanteur. On trouve par ailleurs, dans *Laputa*, un bel exemple de machine à fabriquer des phrases aléatoires. Enfin, l'ironie swiftienne, dans son mélange très particulier de rigueur logique et de physique farfelue, se retrouvera dans d'autres contes d'anticipation où apparaissent des machines célibataires, tels *Flatland* de Abbott (1884) ou le *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension* de Pawlowski (1912).

Mary Shelley

Née à Londres en 1797, morte dans la même ville en 1851.
Fille de William Godwin, elle est la seconde femme du poète Percy Bysse Shelley. Elle n'a pas vingt ans, en 1818, quand elle compose son *Frankenstein ou le Prométhée moderne*. On y découvre un savant génevois, Victor Frankenstein qui, d'abord attiré par les mystères de l'électricité naissante, s'oriente ensuite vers ceux de la physiologie. Bien que dans le roman, la vie ne soit pas donnée au monstre par intervention du courant électrique comme il le sera plus tard au cinéma, il n'en reste pas moins que la double polarité qui s'exprime en lui se retrouvera chez la plupart des créateurs de

EINIGE HERSTELLER UND VERFASSER VON JUNGGESELLENMASCHINEN

Jonathan Swift

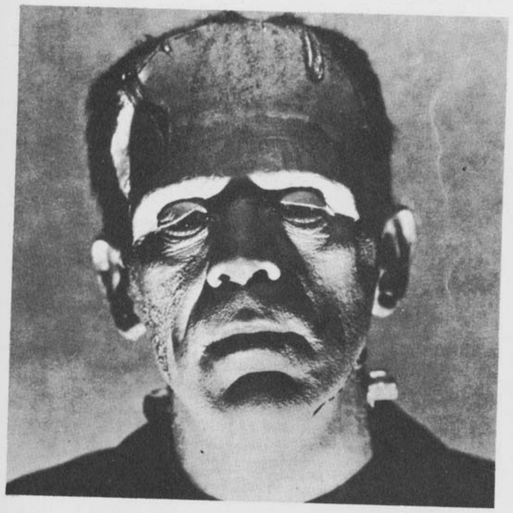
Englischsprachiger Irländer (1667-1745), dessen Hauptwerk *Gulliver's Travels* 1726 anonym erscheint. Von den vier Reisen des Gulliver kennt man die beiden ersten gut: diejenige nach Lilliput ins Königreich der Zwerge und diejenige nach Brobdingnac zu den Riesen. Die dritte Reise, die kürzeste, ist aber die anregendste von allen. Es handelt sich um die Reise auf die fliegende Insel Laputa, deren Bewohner alle Astronomen sind, die dermassen mit der Beobachtung des Himmels beschäftigt sind, dass sie einen Diener brauchen, der sie fortwährend an die Bedürfnisse des täglichen Lebens erinnert.
Diese fliegende Insel, die das Schweregesetz nicht kennt, erinnert an Duchamps Junggesellenmaschine im *Grossen Glas*, die durch die « Inversion des Reibungsprinzips » jeden Gegenstand schwerelos macht. In Laputa findet man ferner ein gutes Beispiel für eine aleatorische Satzkomponier-Maschine. Mit der ihr eigenen Mischung aus logischer Strenge und wirrer Physik findet sich die Swift'sche Ironie in weiteren Antizipations-Erzählungen, in denen Junggesellenmaschinen erscheinen: so zum Beispiel *Flatland* von Abbott (1884) oder die *Reise in das Land der Vierten Dimension* von Pawlowski (1912).

Mary Shelley

1797 in London geboren, 1851 daselbst gestorben. Tochter von William Godwin und zweite Frau des Dichters Percy Bysse Shelley. Mit kaum zwanzig Jahren schreibt sie 1818 *Frankenstein oder der moderne Prometheus*. Ein Genfer Wissenschaftler, Viktor Frankenstein, angezogen durch die Geheimnisse der Elektrizität, interessiert sich zunehmend für die Probleme der Physiologie. Obwohl im Roman das Monster nicht durch elektrischen Strom zum Leben erweckt wird wie später in den Filmen, findet sich die zweifache Polarität in ihm nicht weniger als bei den meisten, spätern Erfindern von Monstern, in denen elektrische und biologi-

monstres où phénomènes électriques et phénomènes biologiques échangent leurs propriétés.
Les adaptations cinématographiques du roman atténueront la richesse de l'oeuvre de Mary Shelley. Dans le roman en effet, la question de faire disparaître le monstre se pose lorsque celui-ci manifeste son désir d'une compagne et par là même fait courir à l'humanité le risque d'une procréation monstrueuse. Rien de tel dans le premier film tiré du livre, celui de James Whale en 1931 — ou le rôle du monstre sera tenu par Boris Karloff — où la possibilité d'une descendance n'est pas évoquée. Celle-ci n'apparaîtra que dans un second film, *La Fiancée de Frankenstein*. Quant à la confusion populaire entre le nom de Frankenstein et celui du monstre, elle semble inconsciemment poser la question de savoir quel est le plus effrayant, de la créature ou de son créateur.

sche Phänomene ihre Eigenschaften gegenseitig austauschen.
Die filmischen Inszenierungen dieses Romans vermindern den Reichtum in Mary Shelleys Werk. Im Roman wird zum Beispiel die Frage nach der Elimination des Monsters in dem Zeitpunkt unvermeidlich, als es sich eine Gefährtin wünscht und die Menschheit dadurch der Gefahr einer Fortpflanzung der Monster aussetzt. Die Möglichkeit einer Nachkommenschaft wird im ersten, 1931 nach dem Roman gedrehten Film von James Whale (Boris Karloff in der Rolle des Monsters) nicht erwähnt, wird aber im zweiten Film, *Frankensteins Braut*, bereits im Titel angedeutet. Die volkstümliche Verwechslung zwischen dem Namen Frankensteins und dem des Monsters scheint, unbewusst, die Frage zu stellen, wer denn nun eigentlich erschreckender ist: das Monster oder sein Schöpfer?



Boris Karloff dans le rôle de la créature / (Film, 1931) Boris Karloff als die Kreatur.

La fiancée du Monstre est horrifiée et refuse le mariage avec lui / Das Entsetzen der künstlichen für die Kreatur vorgesehenen Gefährtin (Elsa Lancaster in: La Fiancée de Frankenstein, James Whale, 1935).

Eric Stanton (1927), *FRANKENSTEIN Strip*, 1963: Le circuit se ferme. La science refuse à la créature une compagne (dans le livre de 1818), la compagne artificielle le refuse (dans le film de 1935). Le monstre se fabrique alors lui-même, à l'aide des parties idéales prises à différentes femmes, sa femme idéale qui, bien entendu, sera mal « réassemblée » / Der Kreis schliesst sich / Im Buch von Mary Shelley verweigert die Wissenschaft der Kreatur die Gefährtin (1818), im Film von 1935 stellen die Wissenschaftler zwar die gewünschte Frau her, allerdings aus andern Gründen, aber diese verweigert das Monstrum, im Comic Strip — nach einer Wartezeit von fast 150 Jahren — stellt sich das Monstrum nun seine Idealgefährtin selbst zusammen.

Nathaniei Hawthorne

Ecrivain américain né à Salem, Mass., en 1804, mort à Plymouth en 1864. S'il est inutile de présenter cette oeuvre classique, il est fructueux peut-être de la reconsidérer à la lumière de la machine célibataire. On constatera en effet que sa nouvelle la plus célèbre, *La Lettre écarlate* (1850), contient plusieurs des éléments constitutifs du mythe: l'inscription de la lettre elle-même sur le corps du père et sa reprise en broderie sur la robe de la mère (ce thème de l'inscription avait précédemment été ébauché dans *La tache de naissance* de 1843), le célibat, vécu ici sous l'aspect de la morale puritaine, et jusqu'à l'électrisation à travers l'épisode de la « chaîne électrique » que forment à la fin du récit, au cours d'un orage, Hester Prynne, son enfant, et le père de celui-ci. Hawthorne est par ailleurs l'auteur de textes fantastiques qui participent de cette thématique. On citera *L'Artiste du beau* (1844), histoire d'un horloger en quête d'absolu qui parvient à isoler la beauté sous la forme d'un papillon mécanique assez sensible ou proche de l'humanité pour se faner devant le doute et le prosaïsme.

Edgar Allan Poë

Né en 1809 à Boston, mort à Baltimore en 1849, d'une crise de *delirium tremens*. Il est sans doute inutile de présenter son oeuvre, universellement célèbre. Si elle relève plus du domaine du fantastique traditionnel, deux de ses contes, au moins, relèvent d'une thématique célibataire: *Le Scarabée d'Or* et, plus encore, *Le Puits et le Pendule*, tous deux écrits en 1843.

Jules Verne

Ecrivain français, né à Nantes en 1828, mort à Amiens en 1905. Si l'oeuvre de Jules Verne est surtout du ressort du roman d'aventures à prétexte scientifique — car l'anticipation marque en fait bien souvent un retard par rapport au progrès réels de la science de son temps, que Verne a mal connue — elle n'en participe pas moins, à l'occasion, de la thématique de la machinerie célibataire. D'une part par la création d'un type de savant célibataire — Némo, Robur, Lidenbrock,

Nathaniel Hawthorne

Amerikanischer Schriftsteller, geboren 1804 in Salem, Mass., 1864 in Plymouth gestorben. Das Werk dieses Schriftstellers braucht nicht vorgestellt zu werden. Es gehört zur klassischen Literatur. Seine Betrachtung unter dem Gesichtspunkt der Junggesellenmaschine dürfte sich indessen als fruchtbar erweisen. Seine bekannteste Novelle, *Der scharlachrote Buchstabe* (1850), enthält mehrere Grundelemente des Mythos: Die Inschrift des Buchstabens auf den Körper der Unglücklichen (ein Thema, das bereits in *Das Muttermal* von 1843 erscheint), das — hier unter dem Aspekt einer puritanischen Moral — erlebte Zölibat und die Elektrisierung in der Episode der « elektrischen Kette », die am Schluss der Erzählung von Hester Prynne, ihrem Kind und dessen Vater gebildet wird.
Hawthorne ist ferner Autor von fantastischen Texten, welche die gleiche Thematik anschneiden. So sei auf *Der Künstler des Schönen* (1844) hingewiesen. Es ist die Geschichte eines Uhrmachers auf der Suche nach dem Absoluten. Es gelingt ihm, die Schönheit in der Form eines mechanischen Schmetterlings zu isolieren. Dieser Schmetterling ist so empfindsam oder so nahe an menschlichen Empfindungen, dass er angesichts eines Zweifels oder einer Alltäglichkeit « welken » kann.

Edgar Allan Poe

1809 in Boston geboren, 1849 in Baltimore gestorben (delirium tremens). Es ist bestimmt überflüssig, sein weltweit berühmtes Werk vorzustellen. Auch wenn es hauptsächlich das Gebiet der traditionellen Phantastik erforscht, weisen doch zwei seiner Erzählungen ein Junggesellen-Thema aus: *Der Goldkäfer* und (mehr noch) *Der Schacht und das Pendel*, beide 1843 geschrieben.

Jules Verne

Französischer Schriftsteller. 1828 in Nantes geboren, 1905 in Amiens gestorben. Er ist der Vater des Abenteuerromans mit wissenschaftlichem Vorwand und Ambitionen. Die Antizipation ist jedoch oft im Rückstand auf die wirklichen Fortschritte der Wissenschaft, die Jules Verne schlecht kannte. Seine Werke nehmen aber, charakteristisch für

Jules Verne, *L'Albatros et l'Hélicoptère de Ponton d'Arnancourt*, Exposition/Ausstellung Jules Verne, Galerie-Librairie La Hune, Paris 1952.

Herr Schultze, Docteur Ox, Zacharius, etc. — qui, ayant épousé la science, vit dans une orgueilleuse solitude et dans le ravissement narcissique de ses pouvoirs prométhéens. D'autre part par la création de deux types au moins de machines célibataires. L'une se trouve dans le *Château des Carpathes*: c'est le dispositif qui permet à la Stilla de revivre — par l'apparence et par la voix — sous le regard de Franz et du Baron de Gortz: machinerie enregistreuse et érotique entre trois personnages qui évoque *l'Eve Future* de Villiers et qui annonce *L'Invention de Morel* de Casares. C'est d'autre part, dans *les 500 millions de la Begum* le canon du Professeur Schultze: il participe de la thématique célibataire par au moins trois de ses propriétés: le *perpetuum mobile* du projectile qui, par excès de vitesse, au lieu de retomber, finit par se satelliser; le gel, la glace et le foudroiement par les propriétés du gaz qu'il contient; le voyeurisme par la lentille de verre convexe qui illumine l'antre du Roi de l'Acier...

Isidore Ducasse, comte de Lautréamont

Ecrivain français, né à Montevideo en 1846, pendant le siège de la ville, mort à Paris en 1870. C'est en 1868 que paraît la première édition des *Chants de Maldoror*, qui n'intéressèrent personne et dont on ne connaît que quelques brefs compte-rendus « de complaisance ». Le manuscrit avait d'ailleurs été refusé par plusieurs éditeurs, dont Lemerre, le futur éditeur de Roussel.
Il faudra en fait attendre les Surréalistes pour que Lautréamont soit découvert et qu'on voie en son oeuvre autre chose ques les écrits d'un « timbré » — comme disaient de lui ses camarades d'école —, voire que la production insolite ou aberrante d'un marginal du mouvement romantique comme la critique universitaire française l'aura trop longtemps considéré. André Breton préfacera la réédition d'août 1938, et l'on sait par ailleurs l'importance que revêtira, dans la constitution de l'esthétique surréaliste, la fameuse « rencontre, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie ».
On notera cependant que les surréalistes n'auront retenu, de la nature du support qui se prête à cette insolite rencontre, que le côté « table », c'est-à-dire tableau, c'est-à-dire encore un aspect

Edvard Munch, *Tête d'homme dans la chevelure de la femme / Männerkopf im Frauenhaar*, 1896, Gravure sur bois / Holzschnitt.

die Zeit, an der Junggesellenthematik teil. Er kreiert den Typ des Junggesellen-Wissenschaftlers: Nemo, Robur, Lidenbrock, Herr Schultze, Doktor Ox, Zacharius, etc., der mit der Wissenschaft verheiratet ist und in narzisstischer Verzückung vor seiner prometheischen Macht in stolzer Abgeschiedenheit lebt. Andererseits hat er mindestens zwei richtige Junggesellenmaschinen geschaffen. Eine davon findet sich im *Karpethenschloss*. Es handelt sich um eine Anlage, die Erscheinung und Stimme der Stilla vor den Augen von Franz Telek und des Baron von Gortz wieder erstehen lässt. Aufnahmemaschine und erotische Maschine zwischen drei Personen. Sie erinnert an die Erfindung von Edison in *Eva der Zukunft* von Villiers und kündet *Die Erfindung von Morel* von Casares an. Die zweite Junggesellenmaschine ist in den *500 Millionen der Begum:* Die Kanone des Professor Schultze weist zumindest drei Eigenschaften der Junggesellenmaschine auf: Das *Perpetuum mobile* in Geschossform, das statt auf die Erde zurückzufallen infolge übermässiger Geschwindigkeit zum Satelliten wird; Änderung des Aggregatzustandes, Frost, Eis und Zerschmetterung infolge der Gase; der Voyeurismus mittels der konvexen Glaslinse, die den Schlupfwinkel des Stahlkönigs erleuchtet.

Isidore Ducasse, comte de Lautréamont

Französischer Schriftsteller. 1846 in Montevideo geboren, 1870 in Paris gestorben. Die 1868 erstmals erschienenen *Chants de Maldoror* fanden beim Publikum kein Interesse, und man kennt aus dieser Zeit lediglich einige kleine Rezensionen aus Gefälligkeit. Das Manuskript war zuvor von verschiedenen Verlegern abgelehnt worden, auch von Lemerre, dem spätern Verleger von Roussel. Erst die Surrealisten entdeckten Lautréamont für die Nachwelt. Sie sahen, dass dieses Werk etwas anderes darstellte als die Schriften eines Wirrkopfes, als den ihn seine Schulkameraden betrachteten, und dass es, entgegen der Einschätzung einer akademischen Kritik, nicht nur das zwar ungewöhnliche aber dekadente Produkt einer Randfigur der Romantik war. André Breton verfasste das Vorwort zur Neuauflage von 1938, und es ist bekannt, welche Bedeutung « die Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch » in der Bildung der surrealistischen Ästhetik einnahm. Es ist indessen festzuhalten, dass die Surrealisten im Ort dieser ungewöhnlichen Begegnung nur die Bedeutung « Tisch » festhielten. Dies ist bezeichnend für eine « bildhafte » Interpretation und eine konventionelle Ästhetik. Die Finalität dieses Tisches, der nicht nur eine Unterlage für Träume ist, haben sie jedoch vernachlässigt. Dieser Tisch ist ein *Instrument* der Chirurgie, ein Sezierwerkzeug, ein mit Bedeutung beladener Mechanismus, die Vermählung von Metall und Fleisch, Maschine und Libido.

Edvard Munch

Am 12. Dezember 1863 in Loeten geboren, am 23. Januar 1944 in Ekely, in der Nähe von Oslo, gestorben. Nach Anfängen im Stil der Naturalisten und der Auseinandersetzung mit Anarchismus und Sozialismus entdeckt er in Paris den Impressionismus und den Neo-Impressionismus. Aber er findet seinen Weg erst in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts in einer starken symbolbeladenen Kunst, in der der existentielle Pessimismus von Kierkegaard mit *Jugendstil*-nahen Formen und intensiven, den deutschen Expressionismus ankündigenden Farben vermischt wird.
Munch ist ein grosser Neurotiker — 1908 macht er eine Kur in Kopenhagen — und heiratet trotz seiner aussergewöhnlichen Schönheit nie. Er ist der Prototyp des Junggesellen-Künstlers, für den die Frau eine peinliche und quälende Erscheinung ist. Bald wird sie als sterile Frau gezeichnet, die die Fortpflanzung verweigert (*Madonna*), bald ist sie

relevant d'une esthétique conventionnelle, mais qu'ils auront négligé la *finalité* même de cette table, non pas icône d'un genre nouveau où l'on représenterait des rêves, mais *instrument* de chirurgie, appareil de dissection, mécanisme pourvu d'un sens, d'une fonction où se célèbrent aussi et surtout les noces du métal et de la chair, du machinique et du libidinal.

Edvard Munch

Né à Loeten le 12 décembre 1863, mort à Ekely, près d'Oslo, le 23 janvier 1944. Après des débuts placés sous le signe du naturalisme et des préoccupations anarchistes et socialisantes, il découvre à Paris l'impressionnisme et le néo-impressionnisme. Mais c'est dans les dernières années du XIXè qu'il trouve sa voie à travers un art violemment symboliste où le pessimisme existentiel de Kierkegaard s'incarnera dans des formes proches du *Jugendstil* et des couleurs intenses qui annoncent l'expressionnisme germanique.
Profondément névrosé — en 1908, il doit faire un séjour dans une clinique de Copenhague —, Munch, en dépit d'une beauté exceptionnelle, ne s'est jamais marié. Il est le type même de l'artiste célibataire chez qui la femme est vécue comme présence obsédante et angoissante. Tantôt celle-ci est figurée comme femme stérile, refusant la procréation comme dans sa *Madonna*, tantôt comme femme fatale, incarnation d'une sorte de Dracula femelle, vampire suçant le sang de l'homme. Strindberg lui-même écrira un commentaire de l'oeuvre la plus célèbre de Munch, *Le Baiser*, dont il tirera d'infinies variations: « Fusion de deux êtres, le plus petit desquels, en forme de carpe, semble sur le point de dévorer le plus grand, selon l'habitude de la vermine, des microbes, des vampires et des femmes ».

Henrich Anton Müller

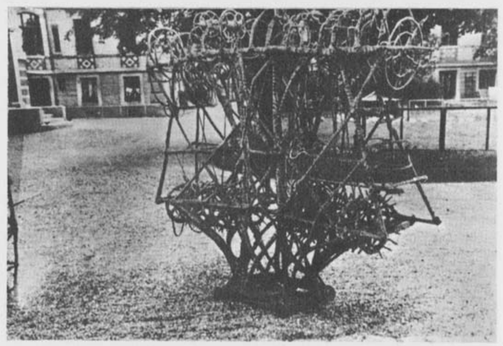
Né en 1865 dans le canton de Berne. Ouvrier agricole. Autodidacte. Interné à partir de 1906 et jusqu'à sa mort en 1930.
En 1903 il invente une ingénieuse machine à tailler la vigne dont l'idée lui est volée et commercialisée. C'est cette frustration, semble-t-il, qui le précipitera dans l'aliénation et dans la fabrication de machines cette fois « gratuites », machines folles habitées par l'obsession du *perpetuum mobile*. Celles-ci, grandes constructions faites de cercles concentriques qu'il assemblait à l'aide de ses propres excréments, voient le jour à partir de 1914 — au moment même où Duchamp commence à élaborer cette autre machine à mouvement perpétuel que sera le Grand Verre — et, comme chez lui, se poursuivront jusqu'en 1923. Parallèlement, à partir de 1917, il se met à faire des dessins et des tableaux qu'il signe parfois du nom « Dieu » et dont il dédie plusieurs à sa femme, « La Vierge divine ». En 1924, inexplicablement, il interrompt pour un an toute espèce de production, dessins ou machines. Deux ans plus tard, en 1926, commence la dernière phase de son délire qui sera dominée par le voyeurisme: il construit une sorte d'immense longue-vue à travers laquelle il s'absorbe des heures durant, jour après jour, dans la contemplation d'un étrange objet de grande dimension, fabriqué par lui-même à partir de pierres et de toutes sortes de matériaux, et figurant un sexe féminin, comme dans la dernière oeuvre que nous a laissée Marcel Duchamp.

Alfred Jarry

Ecrivain français né à Laval (Mayenne) en 1873, mort à Paris en 1907. Si le grand public connaît aujourd'hui, et bien tardivement, son nom comme dramaturge de cette farce « hénaurme » que fut la geste d'Ubu — née à l'origine d'une plaisanterie de potaches en réaction contre leur professeur, eine « Femme fatale », Inkarnation einer Art weiblichen Draculas, das Blut des Mannes aussaugender Vampir. Dieses Bild stellt die Umkehrung des Dracula-Mythos dar. Strindberg schreibt einen Kommentar zum bekanntesten Werk *Der Kuss*, ein Thema, welches Munch stets neu variiert: « Verschmelzung von zwei Wesen. Das kleinere der beiden, in Karpfenform, scheint nach den Gewohnheiten der Ungeziefer, Bakterien, Vampire und Frauen das grössere zu verschlingen ».

Heinrich Anton Müller

1865 im Kanton Bern geboren. Landarbeiter. Interniert von 1906 bis zu seinem Tode 1930. 1903 erfindet er eine Reb-Schneidmaschine. Die Idee wird ihm geklaut und kommerzialisiert. Die daraus resultierende Frustration soll an seiner Geisteskrankheit nicht unbeteiligt gewesen sein. In der Anstalt konstruiert er neun Maschinen, diesmal ohne Nutzen, die von der Obsession des *Perpetuum mobile* Zeugnis ablegen. Diese Maschinen, die aus grossen konzentrischen Kreisen bestehen, die er mit seinen Exkrementen zusammenhält, entstehen ab 1914 — zum selben Zeitpunkt beginnt Duchamp mit der andern perpetuum mobile-Maschine, dem Grossen Glas — und enden 1923 (wie bei Duchamp).
Von 1917 an entstehen auch Zeichnungen, die er oft mit « Gott » signiert, und die er meistens seiner Frau « der Göttlichen Jungfrau » widmet. 1924 unterbricht er alle seine Tätigkeiten als Zeichner und Konstrukteur. 1926 beginnt dann die letzte Phase seines Deliriums; sie steht unter dem Zeichen des Behaviourismus und des Voyeurismus. Er hält sich in einer selbstgegrabenen Grube auf, oder: er bastelt sich ein Fernrohr, durch das er stundenlang, Tag für Tag, ein von ihm selbst aus Steinen und anderen Materialien hergestelltes Objekt, das ein weibliches Geschlechtsteil darstellt, betrachtet. Die Parallelen zu Duchamps letztem Werk sind nicht zu übersehen.



Alfred Jarry

Französischer Schriftsteller. 1873 in Laval geboren, 1907 in Paris gestorben. Das grosse Publikum hat ihn erst in letzter Zeit, vor allem als Verfasser der Superposse Ubu (ursprünglich ein Schülerscherz gegen den Physiklehrer) kennengelernt. Ubu nahm drei Formen an: *Ubu Roi* (1896) im Théâtre de l'Oeuvre uraufgeführt, *Ubu Enchaîné* (1900) und *Ubu sur la Butte* (1906). Differenzierter und reichhaltiger sind jedoch seine beiden Romane *Les Jours et les Nuits* (1897) und *Le Surmâle* (1902), sowie die *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien* (1898), deren Kühnheit, Komplexität und visionäre Kraft erst heute — und dank der unermüdlichen Arbeit des Collège de 'Pataphysique — richtig gesehen werden. In ihnen werden phantastische Junggesellenmaschinen-Visionen entwickelt, ja, die Romane selber funktionieren als solche, und ihr Autor war sein Leben lang eine verrückte Maschine von ungeheurer Energie, die sich an allen Quellen nährte. Seine Leidenschaft für die Innovation der Zeit, das Fahrrad, ist sprichwörtlich, aber auch für

elle se développe en trois temps: un *Ubu Roi* monté au Théâtre de l'Oeuvre en 1896, un *Ubu enchaîné* (1900) et un *Ubu sur la Butte* (1906) — plus riches cependant nous semblent désormais ses deux romans, dont on commence seulement peut-être de saisir toute la hardiesse et la complexité mythique: *Les Jours et les Nuits* (1897) et *Le Surmâle* (1902), où se développent de fantastiques imaginations de machines célibataires. Mais romans fonctionnant eux-mêmes comme de telles machines, de même que leur auteur, Alfred Jarry, ne fut lui-même sans doute, tout au long de sa vie, qu'une perpétuelle machine folle, siège d'une extraordinaire et continue dépense physique, déployée dans toutes les directions, alimentée à toutes les sources, de la pratique du vélo à l'abus de l'absinthe (son « herbe sainte »), et qui finira par consumer un tempérament pourtant singulièrement robuste. Par là même, Jarry annonce parfaitement ce type de créateurs où l'être entier s'engage dans ses gestes, qu'ils soient littéraires ou vécus, dans un seule tension qui est celle d'un défi universel —prométhéen? — à l'ordre du monde, et qu'incarnera la pataphysique, discipline méditée de désintégration totale des lois scientifiques.

Gaston De Pawlowski

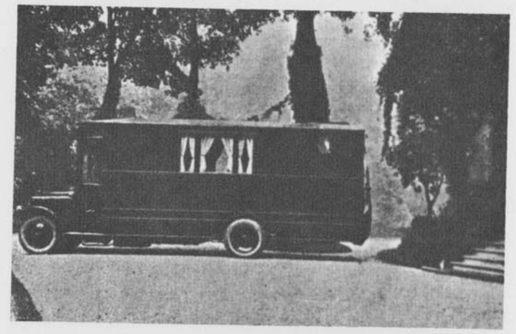
Journaliste et écrivain français (1874-1933), directeur, entre autres du *Vélo* et rédacteur en chef de *Comoedia* entre 1907 et 1914. C'est là qu'il publiera, dès 1912, en feuilleton, les premiers épisodes de son *Voyage au pays de la quatrième dimension*, à la fois récit philosophique à la Swift et classique de la science-fiction. Nombre de machines célibataires s'y rencontrent, dont la plus rouée est assurément la machinerie sophistique d'espaces à trois, quatre ou *n* dimensions qui ne manqueront pas d'influencer profondément Marcel Duchamp au moment où il élaborera son *Grand Verre*. Pawlowski est par ailleurs l'auteur d'un autre livre, *Inventions nouvelles et dernières nouveautés* (1916) dont certaines, tels « l'électrocuferropaillasse », « l'équilibreur de tartines » ou « le dynamo-pipe et le bouton de gilet électrique pour conversation » ne sont pas sans évoquer le « transformateur destiné à utiliser les petites énergies gaspillées » de Duchamp ou telle autre invention pataphysique.

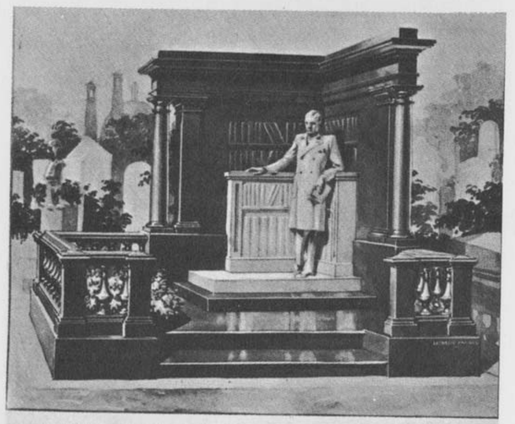
Raymond Roussel

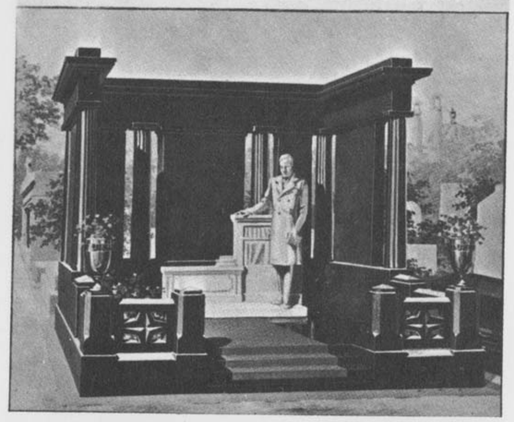
Né à Paris en 1877, mort à Palerme en 1933, épuisé par des excès de barbituriques.
Après l'échec d'un premier roman en vers, *La Doublure* (1897), puis de trois poèmes descriptifs publiés sous le titre *La Vue* (1904), il élabore un système d'écriture lui permettant de composer, dans une langue étrangement précise et pure, un univers fantastique où le réel n'intervient jamais: ce seront les *Impressions d'Afrique* (1910) puis den Absinth (sein « heiliges Kraut » — « herbe sainte »), der schliesslich seine doch so robuste Konstitution in die Knie zwang. Jarry kündet den Künstlertyp an, der seine Kunst lebt, bis zuletzt, mit einer Spannkraft und Intensität, die eine — prometheische? — Herausforderung an die Weltordnung ist und sich in der Pataphysik, der Wissenschaft der imaginären Lösungen, niederschlägt und verkörpert.

Gaston De Pawlowski

Französicher Journalist und Schriftsteller (1874-1933), u.a. Direktor der Zeitschrift *Vélo* und Chefredaktor von *Comoedia* (1907-1914). In *Comoedia* publiziert er bis 1912 als Feuilleton die ersten Episoden seines Buches *Reise in die vierte Dimension*, das sowohl eine philosophische Erzählung in Swiftscher Manier als auch ein klassisches Science Fictionwerk ist. Die *Reise* enthält sehr viele Junggesellenmaschinen, u.a. auch die ausgeklügelte Maschinerie mit Räumen in dritter, vierter oder n-Dimensionen, die Duchamp beeinflusst hat, als er



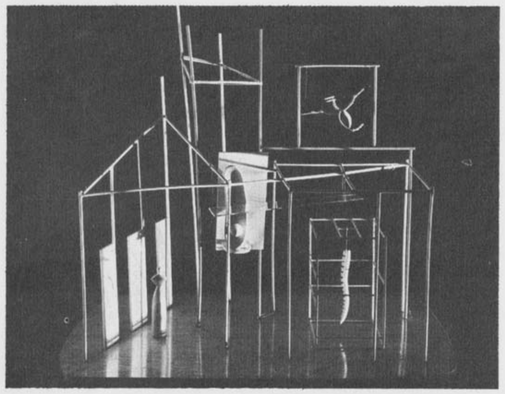




La roulotte de Roussel / Roussels Wohnwagen, in: *Bizarre*, 34/35 / *2 projets pour le tombeau de Roussel, avec grande bibliothèque ou petite, selon les frais et l'état de la fortune de l'écrivain / 2 Projekte für das Grabmal von Roussel, mit grösserer oder kleinerer Bibliothek in Marmor, je nach Kosten und Vermögensstand des Schriftstellers*, in: Caradec, *op. cit.*,

Locus Solus (1914) où se rencontrent nombre de machines célibataires. Ces romans passeront complètement inaperçus. Il faudra attendre *L'Etoile au front* (1924) puis *Poussière de Soleils* (1926), deux pièces directement écrites pour la scène, pour que les jeunes surréalistes pressentent le singulier génie de Raymond Roussel. Mais c'est l'essai de Michel Foucault, voyant dans l'univers roussellien « l'image renversée, l'utilisation rêveuse, enchantée et mythique » du langage littéraire, et décrivant par là même l'espace d'une machinerie linguistique qui serait l'espace célibataire, qui ouvrira son oeuvre à la compréhension du grand public.
Dès 1912 cependant, en voyant l'adaptation théâtrale des *Impressions d'Afrique*, Marcel Duchamp recevait, dira-t-il, « un choc décisif » quant à sa propre oeuvre.

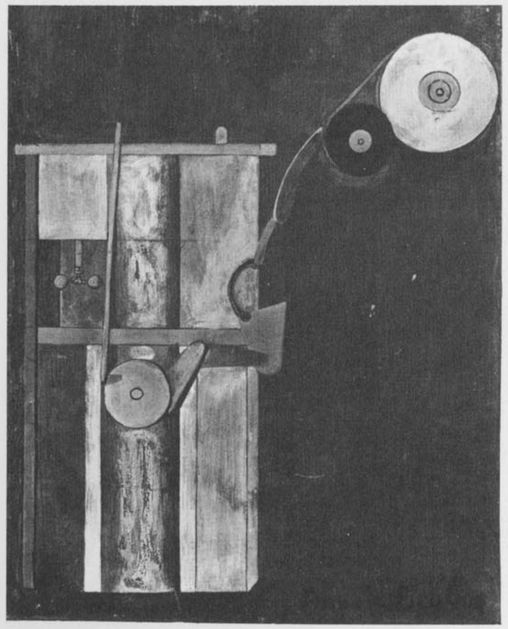
ALBERTO GIACOMETTI



Alberto Giacometti, *The Palace at 4 A.M.* 1932-33. Bois, verre, fil de fer, ficelle / Holz, Glas, Draht, Schnur, 62,5x 70,6x39,3. Collection The Museum of Modern Art, New York. Purchase. (Inspiré par / Inspiriert durch *Locus Solus* von Roussel).

Francis Picabia

Peintre, écrivain, poète (1879-1953), figure dominante du mouvement Dada. On se souvient que c'est en 1911, au cours d'un voyage automobile dans le Jura, en compagnie de Picabia et de Gabrielle Buffet, que Marcel Duchamp aura le pressentiment de ce que sera le *Grand Verre*.



Francis Picabia, *Ventilateur*, 1917.

Mais Picabia lui-même, après la période abstraite de ses études dites « psychologiques » (*Udnie*, *Edtaonisl*), entâme en 1915 une période mécaniste et biomorphique qui offrira plus d'une similarité avec le projet duchampien.
Dans ses diverses réalisations, de 1915 à 1918, *La Fille née sans mère* instaure bien en effet le projet d'une généalogie célibataire et « immaculée ». Diverses oeuvres de 1915, telle *Ici, c'est ici Stieglitz* ou bien *Cette chose est faite pour perpétuer mon souvenir*, tant par leur titre même que par leur imagerie qui évoque un appareillage tantôt photographique (objectif et rouleaux pour films), tantôt phonographique (disques), traitent explicitement du thème de l'enregistrement qu'on a vu central à la thématique célibataire. De 1917, la *Parade amoureuse* évoque les accouplements bio-mécaniques d'une machine à faire l'amour. Cette échangeabilité généralisée d'une économie libidinale qui refuserait la procréation débouche enfin et nécessairement sur une *Prostitution universelle* (c. 1916-1918).

Franz Kafka

Ecrivain de langue allemande, né à Prague en 1883, mort à Vienne en 1924. Son oeuvre, longtemps restée inconnue — elle ne pénétrera guère en France avant 1935; en Allemagne, c'est seulement depuis la fin de la guerre qu'elle est estimée à son juste rang —, et divulguée, malgré l'ordre formel de Kafka, par son ami et exégète Max Brod, semble aujourd'hui dominer le destin de notre époque, ayant annoncé toutes ses horreurs et incarné toutes ses aliénations et ses terreurs. Si, aujourd'hui, elle semble, à travers les interprétations multiples qu'on en a données, de Max Brod à Marthe Robert, où l'on insiste tour à tour sur le conflit fondamental avec son père, ou bien sur la rupture avec cet autre « monde du Père » qu'était pour Kafka le judaïsme, ou bien encore, sur la vision théologique de cet univers de la faute et de la punition, si fraternel jusque dans ses amours malheureuses, avec celui de Kierkegaard, ou bien encore, comme le feront les surréalistes, si l'on essaie de solliciter l'oeuvre en la tirant du côté de l'onirisme, si par ailleurs, sa tonalité expressionniste, sa forte empreinte existentielle, son pessimisme semblent la situer dans un tout autre climat spirituel que celui que nous envisageons ici où, avec Duchamp, Jarry et Roussel,

MARCEL DUCHAMP (1887-1968)

La Boîte en valige, 1941

sein *Grosses Glas* in Angriff nahm. Pawlowski ist auch Autor der *Neuen Erfindungen und letzten Neuheiten* (1916), von denen einige, wie « l'électrocuferropaillasse » (Elektrisierstahlwollenmatratze zur Vernichtung des Ungeziefers in Militärbetten), «l'équilibreur de tartines» (Schnittengleichgewichtshersteller), « le dynamo-pipe et le bouton de gilet de conversation » (Giletknopfwarnlicht bei lebhaften Konversationen) an Duchamps « Transformator zur Verwendung kleiner verschwendeter Energien » und andere pataphysische Erfindungen denken lassen.

Raymond Roussel

1877 in Paris geboren, 1933 in Palermo an einer Überdosis von Barbituraten gestorben.
Nach dem Misserfolg seines ersten Romanes in Versen, *La Doublure* (1897), und der drei unter dem Titel *La Vue* (1904) erschienenen, beschreibenden Gedichte entwickelt er ein Schreibsystem, mit dem er in einer seltsam präzisen und reinen Sprache eine phantastische Welt beschreiben kann, in welche die Wirklichkeit nie eingreift: So in den *Les Impressions d'Afrique* (1910) und in *Locus Solus* (1914), wo man zahlreichen Junggesellenmaschinen begegnet. Beide Romane bleiben lange unbekannt, bis zwei für die Bühne geschriebene Stücke *L'Etoile au front* (1924) und *Poussière de Soleils* (1926) das Interesse der jungen Surrealisten für das eigenartige Genie von Raymond Roussel weckten. Aber erst der Essay von Michel Foucault (1963) wird das Werk von Roussel einer breiteren Öffentlichkeit näher bringen. Foucault erblickt in der Roussel'schen Welt die Rückseite der literarischen Sprache, ihre träumerische, verzauberte und mythische Anwendung, womit er eine in einer Junggesellenwelt funktionierende, linguistische Maschinerie beschreibt. Seit 1912 beeindruckt er Duchamp, der durch Roussel « einen entscheidenden Anstoss » für sein eigenes Werk erhält, nachdem er die Theaterfassung der *Impressions d'Afrique* gesehen hat.

Francis Picabia

Maler, Schriftsteller und Dicher. Geboren 1879, gestorben 1953. Wichtigster Vertreter der Dada-Bewegung.
1911 hat er zusammen mit Gabrielle Buffet und Marcel Duchamp die bekannte Autofahrt in den Jura unternommen, während welcher Duchamp die Vorahnung hatte, die zum *Grossen Glas* führte. Nach einer abstrakten Periode, während welcher Picabia seine als « psychologisch » bezeichneten Studien ausführte (*Udnie*, *Edtaonisl*) beginnt ab 1915 eine mechanische und biomorphe Periode, die mehr als nur eine Verwandtschaft mit Duchamps Projekt aufweist.
Von seinen verschiedenen Werken der Zeit zwischen 1915 bis 1918 begründet *La fille neé sans mère* eine « unbefleckte » Genealogie des Junggesellentums. Verschiedene Werke von 1915, insbesondere auch *Ici, c'est ici Stieglitz* und *Cette chose est faite pour perpétuer mon souvenir*, nehmen mit ihrem Titel und in ihrer Bildthematik Bezug auf eine photographische (Objektiv und Filmrollen) oder phonographische (Schallplatten) Welt die eindeutig das für die Junggesellenthematik zentrale Thema der Aufnahme, des Aufnehmens und der mechanischen Wiedergabe zum Inhalt haben.
Die *Parade amoureuse* von 1917 spielt auf bio-mechanische Kopulationen einer Liebes-Maschine an. Die verallgemeinerte Austauschbarkeit in einer libidinösen Ordnung, welche die Fortpflanzung verneint, führt schliesslich gezwungenermassen zu einer *Prostitution universelle* (1916-1918).

Franz Kafka

1883 in Prag geboren. 1924 in Wien gestorben. Sein Werk bleibt lange unbekannt. In Frankreich wird es erst nach 1935 verbreitet, in Deutschland erhält es erst nach dem 2. Weltkrieg die ihm gebührende Stellung. Entgegen dem ausdrücklichen Wunsch Kafkas verbreitet sein Freund und Exeget Max Brod die Werke, die heute das Schicksal unserer Zeit wiedergeben, die alle Schrecken vorausgesagt haben und alle ihre Entfremdungen und Grauen verkörpern.
Nach all den Auslegungen, von Max Brod bis zu Marthe Robert, in denen nacheinander hingewiesen wird auf den Konflikt Kafkas mit seinem Vater, oder auf den Bruch mit jener andern « Vaterwelt » des Judaismus, oder auf die theologische Vision einer Welt, die von Schuld und Strafe bestimmt wird, auf seine unglücklichen Liebschaften, auf die Freundschaft mit Kierkegaard, oder auf seinen Onirismus, wie dies die Surrealisten tun, scheint für weitere Interpretationen kein Platz mehr zu sein. Und doch, obwohl die expressionistischen Züge, der stark existentielle Einschlag und der Pessimismus sein Werk in einer andern geistigen Welt als der von uns betrachteten, in der mit Duchamp, Jarry, Roussel vor allem die kalte Hoffnungslosigkeit des Dandys und die Ironie vorherrschen, ansiedeln, hat Michel Carrouges mit seiner Analyse der beiden Erzählungen *In der Strafkolonie* und *Die Verwandlung* ein bisher unbekanntes Element in die Diskussion gebracht.
In unserem Zusammenhang sollte eine biographische Tatsache berücksichtigt werden: Kafka war Angestellter einer Versicherungsgesellschaft. In unserer kapitalistischen Welt stellt die Versicherungsgesellschaft und ihr Funktionieren das Musterbeispiel einer Junggesellenmaschine dar.

Fritz Lang

1890 in Wien geboren. Er gibt sein Architekturstudium auf, um als Maler herumzuziehen. Nach dem Ersten Weltkrieg wendet er sich dem Film zu. 1926 dreht er *Metropolis*, nach einem Drehbuch seiner Frau Thea von Harbou. Im Film erscheint ein Android, besser eine Gynoide, die wahrscheinlich von Villiers *Eva der Zukunft* inspiriert ist. Sie wird durch einen alten und verrückten Junggesellen-Wissenschaftler nach einem Metall-Roboter konstruiert, ruft die Arbeiter, die die eigentlichen Automaten und unter dem Zwang sind, stets dieselben Bewegungen auszuführen, zum Aufstand auf. Szene der Handlung sind die Untergeschosse einer Stadt des 21. Jahrhunderts, während die Herren, im Licht, in den zauberhaften Gärten von Yoshiwara weiter träumen.

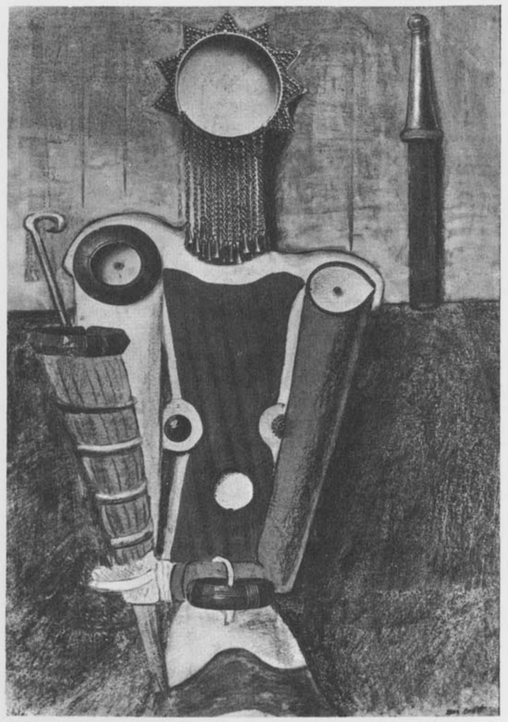
dominent surtout l'ironie ou la désespérance glacée du dandy, il n'en reste pas moins que l'interprétation qu'en donne Michel Carrouges, à travers l'analyse de *La Colonie Pénitentiaire* et de *La Métamorphose*, apporte un élément inédit.
A cet égard, on ne manquera pas de remarquer un trait biographique: Kafka fut toute sa vie employé dans une compagnie d'assurances. Or, dans l'univers capitaliste, une compagnie d'assurances représente sans doute, dans son fonctionnement, le modèle-type de la machinerie célibataire...

Fritz Lang

Né en 1890 à Vienne. Destiné à devenir architecte, il lâche son apprentissage pour se faire peintre ambulant. Il se tourne vers le cinéma après la Première Guerre Mondiale. C'est en 1926 qu'il réalise *Métropolis* sur un scénario de sa femme, Théa Von Harbou. Y apparaît la figure d'une androïde ou plus exactement, d'une gynoïde, vraisemblablement inspirée de l'*Eve future* de Villiers qui, créée à partir d'un robot de métal par un vieux savant célibataire et fou, ira prêcher la révolte parmi les ouvriers, eux-mêmes réduits à l'état d'automates soumis éternellement aux mêmes gestes et qui vivent dans les sous-sols de la ville du XXIème siècle, tandis que dans les jardins enchantés d'Yoshiwara, perdus dans les nuages, les Maîtres continuent leurs rêves.

Man Ray

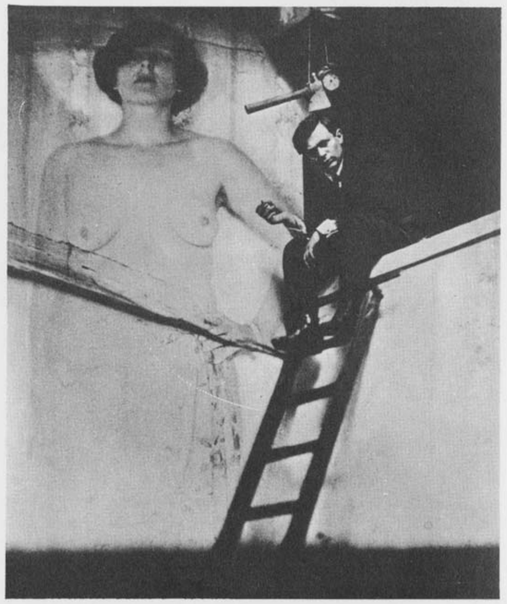
Né à Philadelphie en 1890. Peintre, photographe et cinéaste. En 1915 commencera son amitié avec Marcel Duchamp qui a donné de lui cette définition: « Man Ray: n.m., synon. de joie, jouer, jouir ». Ensemble, ils fonderont, en compagnie de Walter Arensberg la « Society of Independant Artists », puis en 1920, la Société Anonyme. Ensemble également, avec Henri-Pierre Roché, ils publieront en 1917 les éphémères revues dadaïstes « The Blind Man » et « Rong-Wrong ». Il participera enfin, à divers égards, à l'élaboration du Grand Verre. Son oeuvre propre relèvera incidemment de la thématique célibataire, en particulier pour le plus célèbre de ses objets, *L'énigme d'Isidore Ducasse* de 1920.



Max Ernst, *Perturbation, ma soeur*, 1921.

Man Ray

1890 in Philadelphia geboren. Maler, Fotograf, Filmmacher. 1915 begegnet er Duchamp. Die beiden wird bis zum Tode Duchamps eine grosse Freundschaft verbinden. Duchamp gab von Ray folgende Definition: « Man Ray: n.m. Synon. von Freude (joie), spielen (jouer), geniessen (jouir) ».



Man Ray, *Tristan Tzara*, 1920/72, Photographie.

Gemeinsam gründen sie mit Walter Arensberg die « Society of Independent Artists », dann 1920 die « Société Anonyme ». Zusammen mit Henri-Pierre Roché publizieren sie 1917 die dadaistischen Zeitschriften « The Blind Man » und « Rong-Wrong ». Man Ray nimmt in verschiedenen Funktionen an der Ausarbeitung des Grossen Glases teil. Sein eigenes Werk streift mehr zufällig die Junggesellenthematik, vor allem in seinem berühmtesten Objekt, *Das Geheimnis von Isidore Ducasse*, 1920.

Max Ernest

Auch wenn der Grossteil des Werkes von Max Ernst (geboren 1891 in Brühl bei Köln) mehr der deutschen Romantik und dem Surrealismus verpflichtet ist, so muss doch daran erinnert werden, dass es unter den Auspizien des Dadaismus begonnen hat. Zu dieser Zeit hat Max Ernst Werke geschaffen, die die Junggesellenmaschinenproblematik mehr als streifen. Als er mit Johannes Baargeld 1919 die Gruppe Köln-Dada bildet und sich Dadamax nennt, kreiert er Collagen, Zeichnungen und Lithographien, die das Maschinenthema nicht nur im Titel andeuten: *Fiat modes, pereat Ars, selbstkonstruiertes maschinchen..., le rugissement des féroces soldats*. Erotik und sinnlose Mechanik sind aber auch in den Collagen von 1920 z.B. *Deux jeunes filles se promenant à travers le ciel*, und in den *Malheurs des Immortels* (zusammen mit Paul Eluard, 1922) zu finden.

Emma Kunz

1892 in Brittnau geboren, 1963 in Waldstatt (Kanton Appenzell), Schweiz, gestorben. Forscherin, Heilerin und Pendlerin. Die letzten 10 Jahre ihres Lebens war sie in erster Linie damit beschäftigt, Zeichnungen anzufertigen, in denen sie alles, was sie über Diesseits und Jenseits, über die unsichtbaren Strömungen im Universum, und über die vierte Dimension ahnte und wusste, vereinigte. Die Zeichnungen wurden mit dem Pendel gemacht,

Max Ernst

Si l'oeuvre de Max Ernst (né en 1891 à Brühl, près de Cologne) relève pour sa majeure partie du Romantisme allemand et du Surréalisme, on rappellera néanmoins qu'elle a débuté sous les auspices de Dada et qu'elle a alors fait plus que frôler la thématique célibataire. Au moment où Ernst prend le nom de Dadamax et fonde en 1919, avec Johannes Baargeld le groupe de Dada-Cologne, il compose des dessins ou des lithographies à thème machinique, comme *Fiat modes, pereat Ars*, ou bien la *Petite machine construite par lui-même* ou bien encore, *le Rugissement des féroces soldats*. En 1920, des collages comme celui de *Deux jeunes filles se promènent à travers le ciel* ou deux ans plus tard, en collaboration avec Eluard, *Les Malheurs des Immortels*, continueront d'unir érotisme et mécanique farfelue.

Emma Kunz

Née en 1892 à Brittnau, morte en 1963 à Waldstatt dans l'Appenzell, en Suisse. Guérisseuse au pendule, elle a passé les dix dernières années de sa vie à faire des dessins dans lesquels elle voulait faire passer toute la connaissance qu'elle avait des influx invisibles, des manifestations de l'au-delà ou de la vie dans la quatrième dimension. Tous ces dessins ont le mandala comme schéma principal et ont été réalisés au pendule. Plusieurs témoignent du thème de la machine célibataire, mais en inversant l'ordre iconographique du Grand Verre (femme en haut / célibataires en bas). Douée d'un étonnant pouvoir de divination, elle apparaît comme les mystiques capable de transverbération, machine célibataire quant à son existence propre, mais abolissant celle-ci par sa transe. Marcel Duchamp a écrit: « Selon toutes les apparences, l'artiste agit à la façon d'un être médiumnique qui, du labyrinthe par-delà le temps et l'espace, cherche un chemin vers une clairière ». Emma Kunz est l'un de ces êtres avant tout médiumniques mais l'un des rares aussi dont la production plastique soit douée d'une réelle valeur esthétique.

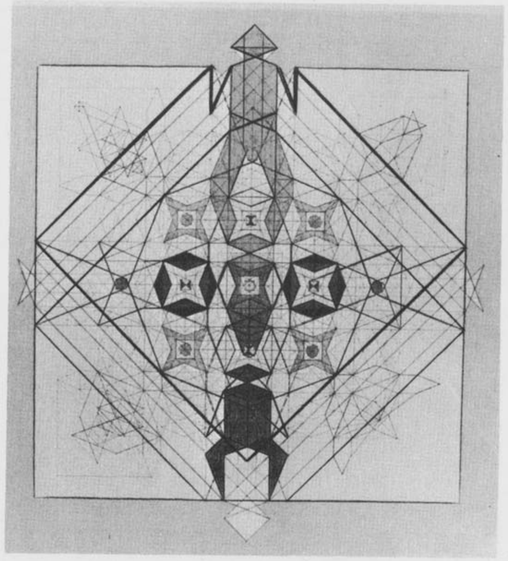
Richard Lindner

Peintre, né en 1901 à Hambourg. Depuis 1941, vit et travaille à Paris et à New York.
C'est à Nüremberg, patrie des jouets, des automates et des horloges que se sont déroulées son enfance et son adolescence.
Le tableau de 1954, *Boy with machine*, qui servira à illustrer l'ouvrage de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe*: « Un énorme et turgide enfant, ayant greffé, faisant fonctionner une de ses petites machines désirantes sur une grosse machine sociale technique... » (p. 13) est la version la plus célèbre d'un thème qui réapparaît assez souvent dans l'oeuvre jusqu'en 1958.
La thématique célibataire peut par ailleurs se discerner chez Lindner dans son goût affirmé pour la prothèse et pour la parure fétichiste, dans la fréquence du thème du voyeurisme (*Rear window*, 1971), dans celui de la prostitution — figures de maquereaux et de truands —, dans celui enfin de la communication amoureuse à l'aide d'un medium électro-mécanique (*Hello*, 1966; *Telephone*, 1966).

Adolfo Bioy Casares

De souche béarnaise, il est né en 1914 à Buenos Aires. Il passe de longues années à la campagne, où il garde les brebis, marque des taureaux, dompte des chevaux sauvages. En 1935, il dirige avec son ami, Jorge Luis Borges la revue *Destiempo*. En 1940, paraît sa nouvelle fantastique, *L'Invention de Morel*, préfacée par Borges et dont l'Italien Emidio Gre cotirera un film en 1973[1]. Il paraîtra en français dans une traduction d'Armand Pierhal en 1952[2].
Un autre de ses romans est paru en français, *Le*

sie haben ein Mandala-ähnliches Grundmuster. Mehrere sind Zeugnisse für ein Auftauchen der Junggesellenmaschine, doch in Umkehrung der Ikonographie des Grossen Glases (Braut oben/ Junggesellen unten). In ungewöhnlichem Masse mit der Gabe der Prophetie ausgestattet, erscheint sie eher wie eine Mystikerin, der Ekstase fähig. Junggesellenmaschine in ihrem Dasein, überwindet sie diese durch die Trance und den Wunsch nach Verbindung mit dem All. Marcel Duchamp schrieb: « Allem Anschein nach handelt der Künstler in der Art eines Mediums, das im Labyrinth jenseits von Raum und Zeit den Weg zu einer Lichtung sucht ». Emma Kunz ist ein solches Medium.



Emma Kunz, *Dessin / Zeichnung*, ca. 1957.

Richard Lindner

1901 in Hamburg geboren. Lebt und arbeitet in Paris und New York. Lindner verbringt seine Kindheit in Nürnberg, der Stadt der Spielzeuge und Automaten. Das 1954 entstandene Bild *Boy with Machine* ist die berühmteste Version eines in seinem Werk bis 1958 relativ häufig vorkommenden Themas. Gilles Deleuze und Félix Guattari haben dieses Bild als Beleg in ihren *Anti-Oedipus* aufgenommen: « Ein riesengrosses, aufgeschwemmtes Kind, das eine kleine Wunsch-Maschine einer grossen technischen und gesellschaftlichen Maschine aufgepropft hat und zum Funktionieren bringt... » (S. 13). Verschiedene Aspekte einer Junggesellenthematik lassen sich in Lindners Werk häufig finden: in seiner ausgesprochenen Vorliebe für die Verschnürung und die Prothese, für fetischistische Ausstattungen, im Thema des Voyeurismus (*Rear Window*, 1971), der Prostitution — die Figur des Zuhälters — und in den Bildern mit einer Liebeskontaktnahme mittels elektromechanischen Medien (*Hello*, 1966; *Telephone*, 1966).

Adolfo Bioy Casares

1914 in Buenos Aires geboren. Seine Jugendjahre verbringt er auf dem Lande, er hütet Schafe, zeichnet Stiere, zähmt wilde Pferde. 1935 leitet er mit seinem Freund Jorge Luis Borges die Zeitschrift *Destiempo*. 1940 erscheint seine Erzählung *L'Invention de Morel* (mit einem Vorwort von Borges), die 1973 vom Italiener Emidio Greco verfilmt wird[1]. Französische Übersetzung 1952 durch Armand Pierhal[2]. Französisch sind ferner der Roman *Le Songe des héros* und zwei in Zusammenarbeit mit Borges verfasste Erzählungsbände erschienen, *Six*

Songe des héros, ainsi que deux recueils de nouvelles écrits en collaboration avec Jorge Luis Borges, les *Six problèmes pour don Isidro Parodi*[3] et les *Chroniques de Bustos Domecq*[4].
D'autres romans encore ont paru en Argentine, ainsi que des anthologies des éditions annotées d'auteurs classiques. Il appartient au comité de direction de *Sur*, la plus grande revue littéraire de l'Amérique latine.

1. *L'Invenzione di Morel*. Production: Mount Street Film-Alga Cinematografica; Scénario: Andrea Barbato, Emidio Greco d'après la nouvelle de Bioy Casares. Réalisateur: Emidio Greco. Photographie: Silvano Ippoliti. Interprètes: Giulio Brogi, Anna Karina, John Steiner, Ezio Marano. Musique: Nicola Piovani. Technique Eastmancolor.

2. Robert Laffont, coll. Pavillons.

3. Denoël coll. Lettres nouvelles, traduit par F. M. Rosset, 1967.

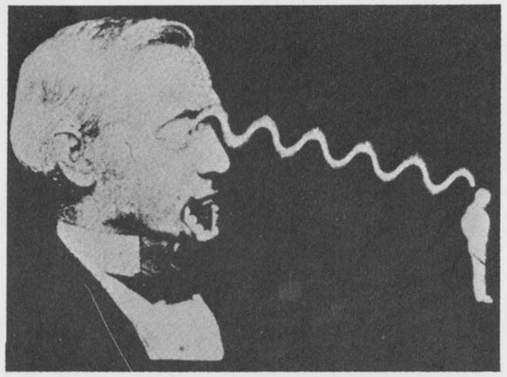
4. Denoël, coll. Lettres nouvelles, traduit par F. M. Rosset, 1970.

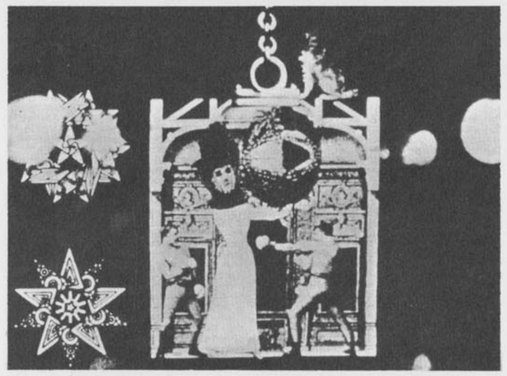
Robert Müller

Né en 1920 à Zürich. Il a appris la sculpture avec Germaine Richier et Charles Bänninger. Bien qu'insolite dans sa production, *La Veuve du coureur* manifeste à l'évidence l'organicisme virulent et foisonnant, parfois agressif qui gouverne les formes de ses sculptures.

Harry Smith

Cinéaste américain, né en 1923 à Portland (Oregon). Fils d'occultiste et alchimiste lui-même, auteur de quatorze films, numérotés selon l'ordre chronologique, de 1939 à aujourd'hui, faisant appel aux techniques les plus diverses, du filmage classique en noir et blanc et en couleurs à la peinture directe sur pellicule, et des procédés d'animation les plus variés aux surimpressions.
Des 14 films actuellement connus, le plus étonnant





Harry Smith, *Heaven and Earth Magic Feature*, ca. 1959.

problèmes pour don Isidro Parodi[3] und *Les Chroniques de Bustos Domecq*[4]. Weitere Romane sind in Argentinien erschienen, ebenso Anthologien klassischer Autoren in seiner Bearbeitung. Er gehört dem Redaktionskomitee von *Sur* an, der grössten lateinamerikanischen Literaturzeitschrift.

1. *L'Invenzione di Morel* (*Produktion:* Mount Street Film-Alga Cinematografica; *Drehbuch:* Andrea Barbato und Emidio Greco, nach Casares; *Regie:* Emidio Greco; *Fotografie:* Silvano Ippoliti; *Darsteller:* Giulio Brogi, Anna Karina, John Steiner, Ezio Marano; *Musik:* Nicola Piovani; Technik Eastmancolor).

2. Robert Laffont, Coll. Pavillons.

3. Denoël, Coll. Lettres Nouvelles, übersetzt von F.M. Rosset, 1967.

4. Denoël, Coll. Lettres Nouvelles, übersetzt von F.M. Rosset, 1970.

Robert Müller

1920 in Zürich geboren. Schüler von Germaine Richier und Charles Bänninger. Obwohl in seinem Gesamtwerk ungewöhnlich, zeigt das Werk *Die Witwe des Radfahrers* deutlich die starke, überbordende und manchmal aggressive Organgebundenheit der Formen in seinen Skulpturen.

Harry Smith

Amerikanischer Filmregisseur. 1923 in Portland (Oregon) geboren. Smith, Sohn eines Okkultisten, ist selber Alchemist und lebt mehrere Monate im Jahr unter den Indianern. Seit 1939 hat er vierzehn, chronologisch nummerierte Filme gemacht und dabei sämtliche Techniken angewendet von der klassischen Schwarz-Weiss-und Farbfilmtechnik bis zur direkten Behandlung der Filmschicht, Trickfilm, Doppelbelichtungen, und besonders die Beziehung Bild-Ton in fast alchemistischer Manier gepflegt. Von seinen bisher bekannten vierzehn Filmen ist Nr. 12, *Heaven and Earth Magic*, der in den Fünfzigerjahren entstanden ist, wohl der erstaunlichste: eine «ungewöhnliche Maschinerie» (Noguez), die den Betrachter während 50 Minuten keine Sekunde in Ruhe lässt, eine Abfolge

Michel, *La Veuve / Die Witwe*, 1966.

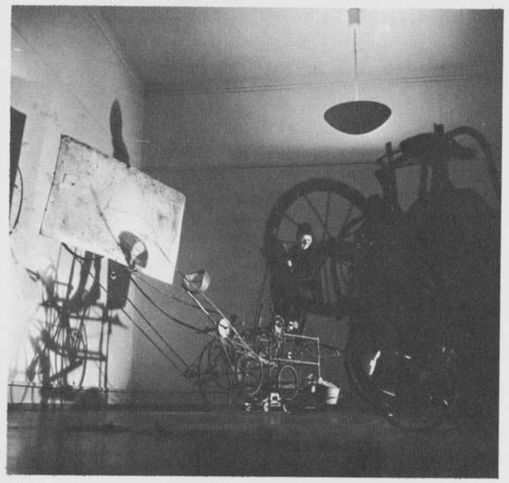
est sans doute le n. 12, *Heaven and Earth Magic*, réalisé dans les années 50, « prodigieuse machinerie » (Noguez) qui ne laisse pas une seconde de répit durant les cinquante minutes de sa projection, succession de scènes féériques qui sont sans doute l'équivalent le plus proche que le cinéma ait jamais produit des imaginations et des magies duchampiennes et rousselliennes.

Michel

Né en 1924 à Stettin, vit depuis 1951 à Paris. Günter Metken a rencontré Michel par hasard lors des préparatifs de l'exposition. L'objet en question, « La Veuve », a précédé la lecture du livre de Carrouges, mais celui-ci a dirigé l'interprétation. La « Veuve » est seule, mais dédoublée par l'image spéculaire; une « Fiancée » est en chantier. La « Veuve » suggère maintes associations: « Guillotine » = « Veuve », « Couperet » = « Godemichet ». Le caractère auto-érotique est encore accentué par la position de la « Veuve » dans sa « Cella » dans un « Temple » en « verre ».

Gianfranco Baruchello

Peintre italien né à Livourne en 1924.
Duchamp aurait dit de lui: « C'est un peintre qui fait des tableaux qu'il faut regarder de très près pendant une heure ». Son oeuvre se présente en effet comme des « tables » sur lesquelles se distribue un curieux répertoire de graphes et de figures minuscules — *minima visibilia* — puisés dans un codex à la fois savant et populaire qui va de Duchamp et de Roussel aux bandes dessinées et aux annonces des journaux. De leur ordonnance, le peintre dit: « Les images ne sont jamais fortuites. Ce qui est fortuit, c'est peut-être l'emboitement des images l'une dans l'autre. Leur disposition spatiale obéit à de mystérieuses lois de mise en page... ». On pourrait rapprocher ces *syntaxes hétéroclites* (Michel Foucault) de la façon dont Roussel composait ses romans, Roussel, dont on retrouve l'image dans les *Boites* sous forme de la silhouette d'un homme, découpée dans du papier blanc recouvert d'une écriture serrée, indiquant parfois la scène comme un coryphée et rappelant les passages initiaux des *Impressions d'Afrique*.
L'autre héros omniprésent est Duchamp, dans de nombreux assemblages et tableaux de 1973-74, en particulier dans une série de quatre toiles intitulées *Marcel Duchamp par ouï-dire...*, dominée par la figure d'une femme, les jambes écartées pour faire voir son sexe, allusion à l'oeuvre posthume de Duchamp, *Etant donnés 1. La Chute d'eau 2. Le Gaz d'éclairage*.



Jean Tinguely, *Cyclograveur*.

von Szenen, die eine Zauberwelt entstehen lassen, die den Einfällen und der Magie von Duchamp und Roussel auf dem Gebiete des Films wohl am nächsten kommen.

Michel

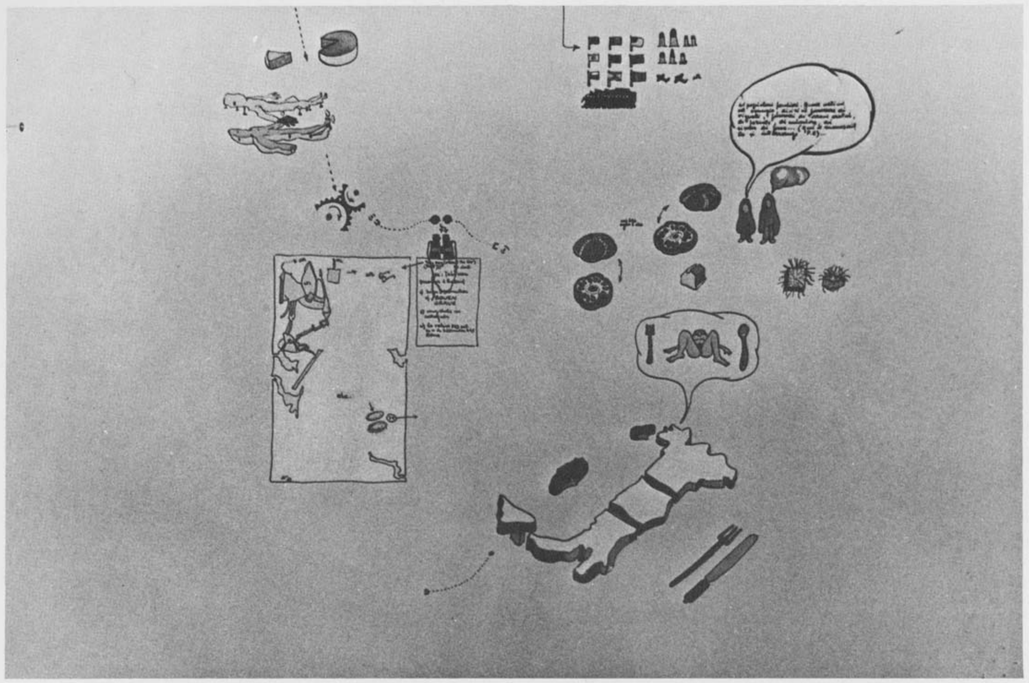
1924 in Stettin geboren, lebt seit 1951 in Paris. Im Verlaufe der Ausstellungsvorbereitungen von Günter Metken zufällig in Paris getroffen. Sein Objekt « Veuve/Witwe » ist nicht ohne Beeinflussung durch die Beschäftigung mit Michel Carrouges' Buch entstanden. Die Witwe ist hier allein mit ihrem Spiegelbild; eine « Braut » ist in Arbeit.
Die Assoziation, « Guillotine », in Argot = « Veuve » und « Couperet » (Fallbeil) = « Godemichet », unterstreicht den autoerotischen, selbstbezogenen Charakter der « Witwe » in ihrer « Cella » im « Glas »-« Tempel ».

Gianfranco Baruchello

1924 in Livorno geboren. Duchamp soll von ihm gesagt haben: « Er ist ein Maler, dessen Bilder 'man eine Stunde, von ganz nahe, ansehen' muss ». Seine Werke präsentieren sich als « Tafeln » mit einem Repertorium winziger Zeichen und Figuren — *minima visibilia* —, die er einem sowohl gelehrten wie populären Bereich entnimmt, der von Duchamp und Roussel bis zu Comics und Inseraten reicht. Über ihre Verteilung und Anordnung sagt Baruchello: « Die Wahl der Bilder ist nie zufällig. Was vielleicht zufällig ist, ist ihr Verhältnis zueinander. Ihre räumliche Anordnung gehorcht jedoch mysteriösen Gesetzen der Mise en page... ». Diese *syntaxes hétéroclites* (Michel Foucault) können am ehesten mit der Art verglichen werden, mit der Roussel seine Romane komponierte. Roussel findet sich in den Boîtes wieder, als ein ausgeschnittenes Papiermännchen, engbeschrieben mit Passagen aus den *Impressions d'Afrique* und wie ein Chorführer in die Szene einführend. Der andere allgegenwärtige Held in zahlreichen Assemblagen und Bildern von 1973-74 ist Marcel Duchamp, vor allem in einer Gruppe von vier Bildern betitelt *Marcel Duchamp, vom Hörensagen...*, deren Hauptperson eine Frau mit weit geöffneten Schenkeln ist, eine Anspielung auf das letzte Werk von Duchamp *Gegeben sei: 1. Der Wasserfall 2. Das Leuchtgas*. Zum Bild in der Ausstellung schrieb Baruchello: « Seit einiger Zeit damit beschäftigt Bilder, Ideen, Mythen, Phoneme miteinander zu versöhnen und einander anzunähern, obwohl sie unvereinbar scheinen, mittels einer Malerei, die anfänglich von der Kritik als « eine schizoide, schweigsame Pantomime » definiert wurde, und von der G.B. glaubt, dass sie einen präzisen Beitrag an das Entstehen eines neuen Typs einer volkstümlichen Narration leistet. Dieses Bild, gegliedert nach dem Schema der achtzehn Abteilungen des Kapitals umreisst die Lektionen eines Duchamp, Roussel, Kafka u.a.m. Wenn am Schluss des Vorganges Duchamp durchgestrichen wird und von Marx nur noch Gesprächsfetzen übrigbleiben, dann scheint B., dass er eine Art kritisches Aggiornamento zur Idee der Junggesellenmaschine und des Mythos von Kronos zusammengestellt hat. Zum Mythos von Kronos bemerkt Leach, dass 'jedes Ding, das an den Schlusspunkt seiner Schwingung gelangt ist, in sein Gegenteil übergeht'. Wasserstoff und Sauerstoff werden erst nach Hunderten und Tausenden von Malen, an denen sie sich begegnet sind, zu Wasser; es ist nicht: ein ganz einfacher Fall von zwei Dingen, die zu Einem werden. So sagt es wenigstens Mao, ein Dichter und Zeitgenosse von Duchamp » (G.B., April 1975).

Jean Tinguely

1925 in Freiburg (Schweiz) geboren. Der Begriff der « Meta-Maschine », « Meta-Mechanik » erscheint Oktober 1955 als er die Beziehung zu Duchamp präzisiert. Pontus Hulten schrieb damals (Zeitschrift *Kasark*): « Diese Maschinen sind eher Anti-Maschinen. Eine der grossen Aufgaben unserer



Gianfranco Baruchello, *JUNGkapital, GESELLENkapital, MASCHINENkapital*, 1975, Detail.

Jean Tinguely

Né en 1925 à Fribourg en Suisse. C'est en octobre 1955 que le terme de « méta-mécanique » apparaît, et que la référence à Marcel Duchamp se précise. Pontus Hulten écrit alors: « Ces machines sont plutôt des anti-machines. Essayer de comprendre la machine, de démêler nos rapports confus avez la technique me semble aujourd'hui l'une des tâches les plus importantes qui soient (...) Se contenter de railler les machines à distance, condamner les techniques à coup de considérations générales n'a aucun sens. Il faut attaquer les machines corps-à-corps »[1]. Il a trente et un ans lorsqu'il commence sa série de « méta-matics » qui sont des machines à faire de l'art. En la seule année 1959, il en montera une trentaine mais il en détruira rapidement quelques-unes, « non parce qu'elles sont laides, mais parce qu'elles dessinent mal » (Hulten).
L'année suivante verra la création du *Cyclograveur* et de la machine à faire des sculptures.

1. Dans la revue *Kasark*.

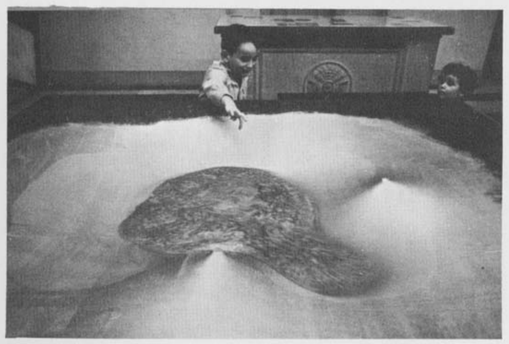
Piotr Kowalski

Né en 1927 à Lwow en Pologne.
Bien qu'il ait fait des études de mathématique et de physique au célèbre *Massachusetts Institute of Technology*, Kowalski ne conçoit, en ce qui regarde la science, que la recherche pure appliquée à des fins inutiles ou absurdes. Les découvertes les plus sophistiquées sont ainsi détournées, dans son oeuvre, vers des applications farfelues, élaborées dans un « Laboratoire d'idées illogiques » qui n'est pas sans résonner parfois d'accents pataphysiques.
« Pour moi, dit-il, la machine est un système automatique pour obtenir des formes, et pas selon nos préjugés propres, c'est-à-dire selon notre goût, selon notre culture, ou selon les sens soi-disant esthétiques. On peut donc créer toutes les formes à travers une loi objective ».
La *Machine pseudo-didactique* semble répondre à cette définition, sculpture aléatoire faite d'une membrane systématiquement déformée sur laquelle circule un volume liquide matérialisé par de la dorure en suspension.

Zeit scheint mir der Versuch, die Maschinen zu verstehen und unsere unklaren Beziehungen zu ihnen aufzudecken (...) Es hat keinen Sinn, sich von ferne über die Maschinen lustig zu machen und die Technik mit Gemeinplätzen zu verurteilen. Die Maschinen müssen im Nahkampf (corps-à-corps) angegangen werden ». 1956 beginnt Tinguely mit der Herstellung der « Meta-Matics », den Maschinen, die Kunst machen. 1959 hat er deren dreissig hergestellt, einige davon jedoch wieder vernichtet, « nicht etwa weil sie hässlich sind, sondern weil sie schlecht zeichnen » (Hulten). Im darauffolgenden Jahr entsteht der *Cyclograveur* und die Maschine, um Skulpturen zu machen, 1960 aber auch, in New York, die Maschine, die sich selber zerstört.

Piotr Kowalski

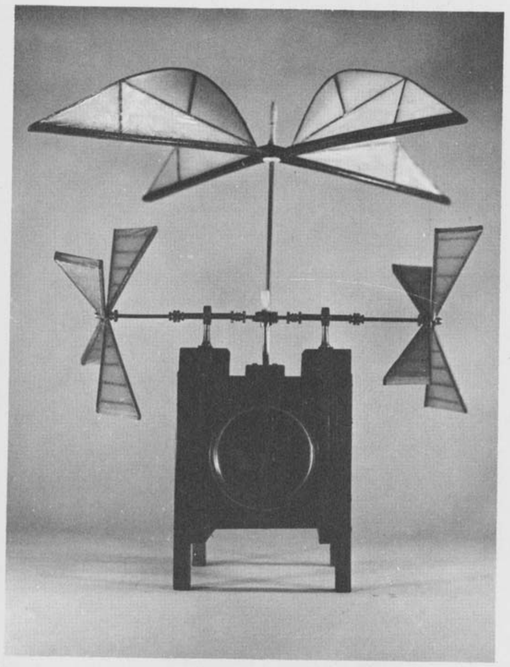
1927 in Lwow in Polen geboren. Obwohl Kowalski am bekannten *Massachusetts Institute of Technology* Mathematik und Physik studiert hat, lässt er inbezug auf die Wissenschaft nur die auf unnütze oder absurde Zwecke hin angewendete reine Forschung gelten.
Die sophistischsten Entdeckungen erhalten so in seinem Werk ausgefallenste Anwendung, deren Möglichkeiten in einem « Laboratorium alogischer Ideen » entwickelt werden, das manchmal pataphysische Akzente aufweist. « Für mich » sagt er, « ist die Maschine ein automatisches System zur Erhaltung von Formen, Formen die nicht durch unsere eigenen Vorurteile, das heisst entsprechend unserem Geschmack, unserer Kultur oder entsprechend unseren sogenannten ästhetischen Empfindungen geschaffen werden. Man kann alle Formen mittels objektiver Gesetze erschaffen ». Die *Pseudo-didaktische Maschine* scheint dieser Definition zu entsprechen. Es ist eine auf dem Zufall beruhende Skulptur aus einer systematisch verformten Membrane, auf welcher sich eine mit Goldstaub gesättigte Lösung bewegt, die in jedem Moment eine plastisch gleich intensive, aber formal stets andere Lösung für ein Relief bereithält.



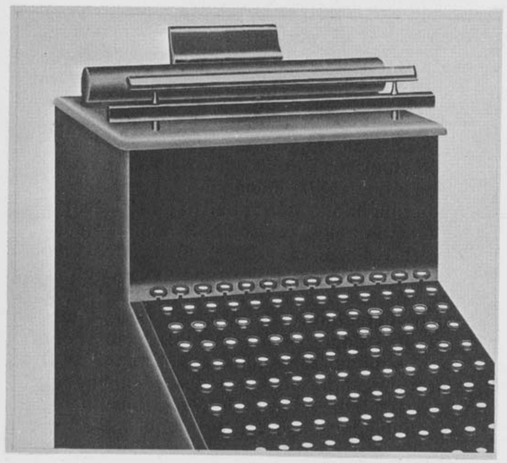
Piotr Kowalski, *Machine pseudo-didactique*, 1961.

Jacques Carelman

Né à Marseille en 1931. Auteur d'objets et de timbres-poste introuvables, qu'il catalogue avec passion. Il a dessiné ceux-ci et réalisé ceux-là.



Jacques Carelman, *L'Horloge à vent / Die Winduhr*, 1965, (Inspiré par / inspiriert durch Cyrano de Bergerac).



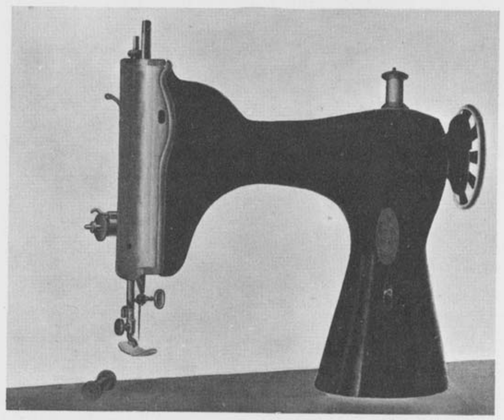
Konrad Klapheck, *Der Wille zur Macht / Volonté de puissance*, 1959.

Jacques Carelman

1931 in Marseille geboren. Erfinder unauffindbarer Objekte und Briefmarken, die er mit Leidenschaft bastelt, zeichnet, sammelt. Seine Vorliebe für die Ausführung von imaginären Objekten, und vor allem von Mechanismen, die im Hirn von Literaten und 'Pataphysikern ausgebrütet wurden, wurde bereits 1965 in den Apparaten *Mécaniques pour Cyrano de Bergerac* deutlich. Er zeigt ausserordentliches Geschick, sogenannt nützliche Objekte durch seine Intervention in unnütze zu verwandeln, und dies in einem aufgeklärten Jahrhundert und zum Ergötzen seiner Zeitgenossen, wie zum Beispiel in seinem *Petit Supplément à l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert* (1971).

Konrad Klapheck

1935 in Düsseldorf geboren. « Meine Bilder sollen als Ganzes angesehen werden, als ein Epos, dessen Hauptdarsteller nicht Menschen sind, sondern die wichtigsten täglichen Gebrauchsobjekte, die viel mehr geeignet sind, die heutige Comédie humaine darzustellen,.. » Diese « Objektivierung » menschlichen Schicksals, erreicht durch das Thema — der fast ausschliessliche Gebrauch von Maschinen — und durch die unpersönliche, präzise, kalte Art der Malerei, ist eine geschlechtliche Objektivierung: die Maschinen sind personifiziert, sie sind Projektionen der geheimsten Vorstellungen und Gedanken des Menschen, sie teilen sich auf in männliche und weibliche Maschinen. Bereits Freud betrachtete die uns umgebenden Gegenstände als ebensoviele mögliche Sexualsymbole. Die von Klapheck privilegierte Maschine, die Schreibmaschine, ist männlichen Geschlechts, sie verkörpert Autorität und Macht in einer Kafka'schen Bürokratie. « Die wichtigsten Entscheidungen unseres Lebens wurden durch sie gemacht. Sie ersetzt den Vater, den Politiker, den Künstler ». Man findet also in der Schreibmaschine das Thema der Maschine, die Kunst produziert, aber auch das Thema der Hinrichtungsmaschine.



Konrad Klapheck, *La Fiancée mortifiée / Die gekränkte Braut* 1957.

Son goût pour la réalisation matérielle d'objets imaginaires et, particulièrement, de mécaniques germées dans le cerveau de littérateurs et de 'pataphysiciens s'était déjà manifesté en 1965 dans la construction des *Mécaniques* pour Cyrano de Bergerac. Il est par ailleurs habile à détourner de leur sens les inventions supposées utiles, en un siècle éclairé, au bonheur de l'humanité comme dans son *Petit supplément à l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert* (1971).

Konrad Klapheck

Peintre, né en 1935 à Düsseldorf. « Mes tableaux, écrivait-il en 1966, doivent être considérés comme un tout, une épopée dont les acteurs principaux ne sont pas incarnés par l'homme, mais par ses objets quotidiens les plus importants, plus en mesure de représenter la comédie humaine d'aujourd'hui... ». Cette « objectivation » de la destinée humaine, opérée tant à travers le thème — celui presque exclusif des machines — que à travers la facture, impersonnelle, précise et glacée, est néanmoins une objectivation sexuée: les machines ainsi personnifiées, projections des fantasmes et des pensées les plus secrètes de l'homme, se divisent en machines mâles et en machines femelles. Freud considérait ainsi les objets manufacturés qui nous entourent comme autant de symboles sexuels possibles. Machine privilégiée chez Klapheck, la machine à écrire qui est de sexe masculin, incarne l'autorité et le pouvoir au sein d'une bureaucratie à la Kafka, car, dit-il, « Toutes les décisions les plus importantes de notre vie ont été prises à travers elle. Elle est devenue un substitut du père, du politicien, de l'artiste ». On retrouve donc avec elle le thème de la machine à faire de l'art, comme aussi celui de la machine éxécutoire.

Günter Brus

Né en 1938 à Ardning en Autriche. Il a fait partie du groupe des Activistes viennois avec Muehl, Nitsch et Schwarzkogler. Outre ses actions, c'est un dessinateur dont l'apparente gaucherie dissimule une douloureuse efficacité. Ses dessins — dont l'étonnant recueil *Irrwisch* publié en 1970 — traduisent de la façon la plus directe des fantasmes sedo-masochistes d'auto-érotisme et d'auto-mutilation. Ce qui les distingue néanmoins, comme l'écrit Jean-Christophe Ammann, c'est que « dans les mécanismes de ces accouplements ou de ces situations érotiques, c'est le mécanisme en lui-même qui est érotique, son fonctionnement, et non pas les objets ou les figures qui le constituent et qui sont en eux-mêmes interchangeables. Ce qui est ici en jeu, ce n'est donc pas la mécanique du fétichisme où seul compte l'objet, mais c'est le fétichisme de la mécanique où seule est envisagée l'action ».

Markus Raetz

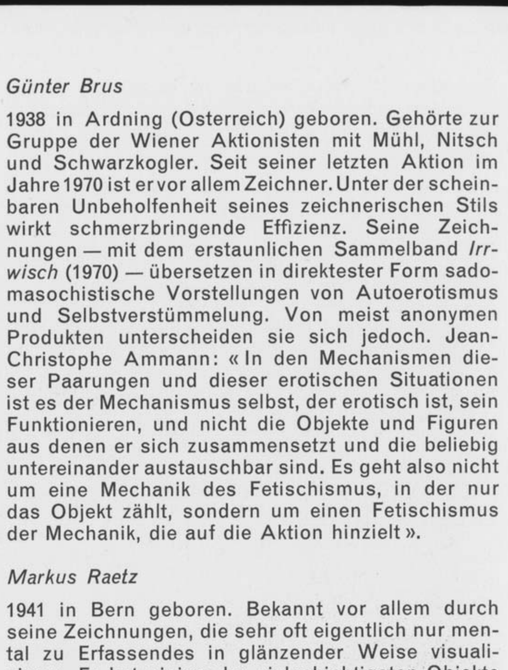
Né en 1941 à Berne. Il s'est fait connaître par de remarquables dessins dans lesquels très souvent il visualise des constructions qu'on s'imagine purement mentales. Il a créé des objets d'une ambiguïté multiple, et il y a quelque temps, sans connaître l'oeuvre de Roussel, a entrepris d'illustrer les *Nouvelles Impressions d'Afrique* d'après les indications de ce même Roussel.

Günter Brus

1938 in Ardning (Osterreich) geboren. Gehörte zur Gruppe der Wiener Aktionisten mit Mühl, Nitsch und Schwarzkogler. Seit seiner letzten Aktion im Jahre 1970 ist er vor allem Zeichner. Unter der scheinbaren Unbeholfenheit seines zeichnerischen Stils wirkt schmerzbringende Effizienz. Seine Zeichnungen — mit dem erstaunlichen Sammelband *Irrwisch* (1970) — übersetzen in direktester Form sadomasochistische Vorstellungen von Autoerotismus und Selbstverstümmelung. Von meist anonymen Produkten unterscheiden sie sich jedoch. Jean-Christophe Ammann: « In den Mechanismen dieser Paarungen und dieser erotischen Situationen ist es der Mechanismus selbst, der erotisch ist, sein Funktionieren, und nicht die Objekte und Figuren aus denen er sich zusammensetzt und die beliebig untereinander austauschbar sind. Es geht also nicht um eine Mechanik des Fetischismus, in der nur das Objekt zählt, sondern um einen Fetischismus der Mechanik, die auf die Aktion hinzielt ».

Markus Raetz

1941 in Bern geboren. Bekannt vor allem durch seine Zeichnungen, die sehr oft eigentlich nur mental zu Erfassendes in glänzender Weise visualisieren. Er hat einige der vielschichtigsten Objekte kreiert und vor einiger Zeit, ohne das Werk Roussels zu kennen, dessen Anweisungen für die Illustration der *Nouvelles Impressions d'Afrique* in Bilder übersetzt.



Dessin / Zeichnung von Markus Raetz

PETITE BIBLIOTHÈQUE CÉLIBATAIRE
KLEINE JUNGGESELLENBIBLIOTHEK

Achim Von Arnim, Ludwig: *Isabella von Ägypten*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1969.

Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen*, München, 1956.

Apollinaire, Guillaume: *Les Mamelles de Tirésias*, Paris, éd. SIC, 1918.

Archiv für Kriminologie, Lübeck, Schmidt-Romhild, 1965.

Aristote: *Oeuvres*, Paris, Vrin, s.d.

Art Brut: publications de la Compagnie de l'—, fascicules 1-9, 1964-1974.

Bachelard, Gaston: *La Psychanalyse du Feu*, Paris, Gallimard, 1965.

Baltrusaïtis, Jurgis: *Anamorphoses, ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris, Perrin, 1969.

Bataille, Georges: *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954.

Baudelaire, Charles: *Oeuvres*, Paris, La Pléiade, 1954.

Béguin, Albert: *L'Androgyne*, in: *Le Minotaure*, mai, 1938, n. 11.

Bergson, Henri: *Le Rire*, Paris, P.U.F., 1958. / *Das Lachen*, Iena, 1921.

Bettelheim, Bruno: *The Empty Fortress*, New York, 1967. / *La Forteresse vide*, Paris, Gallimard, 1969.

Blanchot, Maurice: *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.

Bonaparte, Marie: *De l'élaboration et de la fonction de l'oeuvre littéraire* in *Edgar Poë*, Paris, Denoël & Steele, 1933.

Boussel, Patrice: *Des reliques et de leur bon usage*, Paris, Balland, 1971.

Brandt, Paul: *Schaffende Arbeit und Bildende Kunst im Altertum und Mittelalter*, Leipzig, A. Kroner Verlag, 1927.

Breton, André: *Les Vases communicants*, Paris, Les Cahiers libres, 1932; *Situation du Surréalisme entre les deux guerres*, Paris & Alger, éd. Fontaine, 1945. / *Les Manifestes du Surréalisme*, Paris, Le Sagittaire, 1958.

Brock, Bazon, in: *Maskulin-Feminin*, München, Rogner & Bernhard, 1971.

Butler, Samuel: *Erewhon*, London, J. Cape, 1970.

Canguilhem, Georges: *Machine et organisme*, in: *La Connaissance de la vie*, Paris, 1952.

Carelman, Jacques: *Mécaniques pour Cyrano*, Gal. du Dragon, Paris, 1965. / *Catalogue d'Objets introuvables*, Paris, Balland, 1969. / *Petit supplément à l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, Paris, Balland, 1971. / *Catalogue de timbres-poste introuvables*, Paris, Balland, 1972. / Cat. d'exposition, *Objets introuvables*, La Vieille Charité, Marseille, 1974-75.

Carrouges, Michel: *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950, rééd. 1971. / *Les Machines Célibataires*, Paris, Arcanes, 1954; rééd. revue et augmentée, Le Chêne, 1975.

Casares, Adolfo Bioy: *L'Invention de Morel*, Paris, Laffont 1952, rééd. 1973.

Certeau, Michel (de): *L'Absent de l'Histoire*, Paris, Mame, 1973. / *L'Ecriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

Chaval *(sur/über):* in *Subsidia Pataphysica*, n. 15 (1972).

Cycle (histoire du): *Lob des Fahrrads oder « Not lehrt treten »*, div. aut., Zürich, Sanssouci, 1974.

Dalì, Salvador: *Gesammelte Schriften*, München, Rogner & Bernhard, 1974.

Daumal, Roger: *La Grande beuverie*, Paris, Gallimard, 1969.

Delacroix, Eugène: *Journal*, Paris, 3 vol., éd. A. Joubin, 1932.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix: *L'Anti-Oedipe, Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, éd. de Minuit, 1972. / *Anti-Ödipus, Kapitalismus und Schizophrenie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974. / *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, éd. de Minuit, 1975.

Diderot, François: *Oeuvres*, Paris, La Pléiade, 1962.

Duca, Lo: *L'Amour aujourd'hui*, Paris, Albin Michel, 1963.

DUCHAMP, MARCEL: *The Green Box*, Paris 1934, *A l'Infinitif*, New York, Cordier & Ekstrom Inc., 1966. / *Marchand du Sel* (présenté par Michel Sanouillet), Paris, Le Terrain Vague, 1958. / *Notes & Projects for the Large Glass* (A. Schwarz ed.), 1969. / *Salt Seller* (M. Sanouillet & E. Peterson ed.), New York, 1973. / *Ready-Made* (Aussprüche aus Interviews und Briefen, übersetzt von S. Stauffer), Zürich, Regenbogen Verlag, 1973.

Duchamp, Marcel (sur / über):

Dokumentation über Marcel Duchamp, Kunstgewerbemuseum, Zürich, 1960.

Marcel Duchamp, Pasadena Art Museum, 1963.

Ready-Mades, etc. (1913-1964), Galleria Schwarz, Milano, 1964 (textes: W. Hopps, Ulf Linde, A. Schwarz).

Marcel Duchamp, même, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1965.

The Almost Complete Works of Marcel Duchamp, The Tate Gallery, 1966.

Marcel Duchamp, The Philadelphia Museum of Art and The Museum of Modern Art, New York, 1973 (ed. by Anne d'Harnoncourt & Kynaston McShine).

Breton, André: *Phare de la Mariée* in *Minotaure 6*, Paris, 1935.

Cabanne, Pierre: *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1967.

Chalupecky, Jindrich: « Nothing but an artist » in *Studio International*, jan.-fév. 1975.

Clair, Jean: *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Paris, éd. Galilée, 1975.

Dreier, Katherine S. et Matta Echaurren: « *Duchamp's Glass 'La Mariée...' An analytical reflection* » (1944) in *Selected Publications Société Anonyme*, vol. III, Arno Press, New York, 1972.

Duchamp, Marcel (Hommage à): in *Subsidia Pataphysica*, n. 6.

Harnoncourt Anne d', et Hopps, Walter: *Etant Donnés: 1. la chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage*, Reflections on a new work by M.D., Philadelphia Museum of Art, 1969.

Lebel, Robert: *Sur Marcel Duchamp*, avec des textes de A. Breton et H.P. Roché, Paris, Trianon Press, 1959. / *Marcel Duchamp*, mit Texten von A. Breton und H.P. Roché, Köln, DuMont-Schauberg, 1972.

Leiris, Michel: *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* in N.R.F., Paris, déc. 1936 & *Dossiers du Collège de 'Pataphysique*, n. 7.

Lyotard, Jean-François: *Marcel Duchamp ou le grand Sophiste* in *L'Art Vivant*, n. 56, mars 1975.

Martin, Katarina: *Marcel Duchamp's Anemic Cinema* in *Studio International*, jan.-fév. 1975.

Michelson, Annette: « *Anemic Cinema* », *Reflections on an Emblematic Work* in *Artforum*, oct. 1973. /

The Large Glass and Related Works, Milano, Galleria Schwarz, 1968.

Schwarz, Arturo: *The Complete works of Marcel Duchamp* with a catalogue raisonné, Thames & Hudson, London, 1969. / *New York Dada (Duchamp, Man Ray, Picabia)*, Prestel Verlag, 1974. / *La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*, Paris, G. Fall, 1974.

Suquet, Jean: *Miroir de la Mariée*, Paris, Flammarion, 1974.

Tomkins, Calvin: *The Bride & The Bachelors*, New York, The Viking Press, 1965.

Wendt, Wolf Rainer: *Ready-Made, Das Problem und der philosophische Begriff des ästhetischen Verhaltens, dargestellt an Marcel Duchamp*, Meisenheim am Glan, 1970.

Eck, Marcel: *La sexualité du célibataire, étude sociologique et sexologique*, Paris, éd. Universitaires, 1974.

Eliade, Mircea: *Forgerons et Alchimistes*, Paris, Flammarion, 1956.

Ferry, Jean: *Le Mécanicien et autres contes*, préface par A. Breton, Paris, Gallimard, 1953. / Voir aussi / S. auch Roussel, Raymond.

Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung* in G.W., t. II-III, 1942. / *L'Interprétation des rêves*, *t.* f., Paris, P.U.F., 1967. / *The Interpretation of dreams*, London, The Hogarth Press & the Inst. of Psychoanalysis, 1968.

Fuchs, Eduard: *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Die Galante Zeit)*, München, Albert Langen, 1910 (*Das bürgerliche Zeitalter*): *id.*, 1912.

Gorsen, Peter: *Das Prinzip Obszön-Kunst, Pornographie, und Gesellschaft*, Rowohlt, Reinbek, 1969. / *Das Bild Pygmalions*, Rowohlt, Reinbek 1969. / in: *Maskulin - Feminin*, München, Rogner & Bernhard, 1972. / *Sexualästhetik zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie*, Rowohlt, Reinbek, 1972. / *Proletkult. Zur Theorie und Praxis einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrussland*, Stuttgart, 1975 (avec/mit Eberhard Knödler-Bunte).

Grandville, J.J. *(sur/über): Bizarre*, n. 2, 1953, pour le 150aire de sa naissance / Gesamtausgabe München, Rogner & Bernhard, 1970.

Guattari, Félix: S./V. Deleuze, Gilles.

Hugo, Victor: *En Voyage*, Paris, Ollendorf-Albin Michel, t. II.

Hardellet, André: *Le Seuil du jardin*, Paris, J.J. Pauvert, 1966.

Hartmann, Eduard Von: *Philosophie des Unbewussten*, Berlin, 1969.

Hawthorne, Nathanaël: *Selected Tales*, New York, Rinehart, ed., 1950. / *The Scarlet Letter*, London, The Penguin Books, 1970. / *Der scharlachrote Buchstabe*, Stuttgart, P. Reclam Jun, 1973

Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg, Rowohlt, 1957. / *Manierismus in der Literatur*, Hamburg, Rowohlt, 1959.

Hulten, K.G. Pontus: *The Machine as seen at the end of the mechanical age*, New York, The Museum of Modern Art, 1968. / *Tinguely*, « *Meta* », Paris, Horay, 1973.

Huysmans, J.-K.: *Là-Bas*, Paris, Plon, 1908, rééd. 1966. / *Tief unten*, t.f., Köln-Berlin, 1963.

Irigaray, Luce: *Speculum*, Paris, éd. de Minuit, 1974.

Jarry, Alfred: *Le Surmâle*, Paris, Fasquelle, 1945. / *Le Surmâle*, ill. de TIM, Paris, Club Français du Livre, 1963. / *Commentaire pour servir à la Construction pratique de la Machine à explorer le Temps*, Cahiers du Collège de 'Pataphysique 2. / *Oeuvres Complètes*, Paris, La Pléiade, 1972. / *Le Manoir enchanté et quatre autres oeuvres inédites*, prés. par Noël Arnaud, Paris, La Table Ronde, 1974. / *Der Supermann*, Berlin, Gerhardt Verlag, 1969. / *Heldentaten und Lehren des Dr. Faustroll (Pataphysiker)*, Berlin, Gerhardt, 1968. / *König Ubu/Ubu Hahnrei/Ubu in Ketten*, München, Carl Hanser Verlag, 1970. / *Ansichten über das Theater*, Zürich, Arche, 1970. / *Messalina*, München, Rogner & Bernhard, 1971. / *Der Alte vom Berge*, München, Carl Hanser Verlag, 1972.

Jarry, Alfred (sur/über):

Arnaud, Noël: *Alfred Jarry d'Ubu Roi au Docteur Faustroll*, Paris, La Table Ronde, 1974.

Arrivé, Michel: *Peintures, gravures et dessins d'A. J.*, Paris, Collège de 'Pataphysique et Cercle Français du Livre, 1968. / *Les Langages de Jarry, essai de sémiotique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1972.

Béhar, Henri: *Jarry, le monstre et la marionnette*, Paris, Larousse, 1973.

Caradec, François: *A la recherche de Alfred Jarry*, Paris, Seghers, 1974.

Giedion-Welcker, C.: *Alfred Jarry*, Zürich, Arche, 1960 (mit Bibliographie von Hans Bolliger).

Levesque, Jacques-Henry: *Alfred Jarry*, Paris, Seghers, 1951.

Perche, Louis: *Alfred Jarry*, Paris, Ed. Universitaires, 1965.

Shattuck, Roger: *Au seuil de la 'Pataphysique*, Paris, Collège de 'Pataphysique, XC. / *Les Primitifs de l'Avant-garde*, Paris, Flammarion, 1974. *Cahiers du Collège de 'Pataphysique* (1950-1957): no 1, 2 (*Machine à explorer le Temps*), 3/4 (*UBU*), 5/6 (*Symbolisme*), 10 & 11 (*EXPOJARRYSITION*) 15, 20 (*UBU*), 22/23 (*NAVIGATION DE FAUSTROLL*), 26/27 (*Cinquantenaire Alfred Jarry*). / *Dossiers du Collège de 'Pataphysique* (1957-1965): No 3 (*Le Temps dans l'Art*), 5 (*Arguments sur le Théâtre*), 8 (*Etre et Vivre*), 26 (*Album de l'Antlium*), 27 (*La Dragonne*). / *Subsidia Pataphysica* (1965): No 0 (*Chrestomathie de textes pataphysiques*), 8 (*Patanalyse de Jules Verne*), 19 & 20/21 (*Le Surmâle*), 22. / *Evergreen Review*, vol. 4, n. 13, mai-juin 1960: '*Pataphysics is the only science.* / *Was ist 'Pataphysik?*, Paul Giese KG, Offenbach, 1959.

Jaspers, Karl: *Strindberg und Van Gogh*, Berlin, 1926.

Jean de la Croix, B.P.: *Oeuvres*, Paris, 1641.

Jean, Marcel: *Geschichte des Surrealismus*, Köln, 1961.

Jung, Carl G.: *The Collected Works*, London, Routledge & Kegan, 1967. / *Paracelsica*, Zürich & Leipzig, Rascher Verlag, 1942. / *Mysterium Coniunctionis*, Zürich & Leipzig, Rascher Verlag, 1955/57. / *Psychologie und Alchemie*, Olten, und Freiburg im Breisgau, Walter Verlag, 1972. / « *On the Psychology of the Trickster Figure* » in Paul Radin: *The Trickster / A Study in American Indian Mythology*, New York, Bell Publ. C., 1956.

Kafka, Franz: *La Colonie Pénitentiaire et autres récits*, trad. Vialatte, Paris, Gallimard, 1948, rééd. in Folio, 1973. / *La Métamorphose*, trad. Vialatte, Paris, Gallimard, 1948, rééd. in Folio, 1973. / *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt & Hamburg, Fischer Verlag, 1969. / — *in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rowohlt, 1964.

Kafka, Franz (sur/über): Wagenbach Klaus: *Kafka*, Reinbek, Rowohlt, 1964.

Kant, Emmanuel: *Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume*, 1768.

Klingender, Francis D.: *Art & the Industrial Revolution*, London, Chatham Press, 1968.

Klossowski, Pierre: *Les Lois de l'Hospitalité*, Paris, Gallimard, 1965. / *Le Bain de Diane*, Paris, J.J. Pauvert, 1956.

Kunz, Emma: *Neuartige Zeichnungsmethode, Gestaltung & Form als Mass, Rhythmus, Symbol & Wandlung von Zahl & Prinzip*, o.D./s.d. (ca. 1953), (sur/über): Widmer, Heiny in *DU*, April 1974, « Neun Kompositionen ». / E.K., Aargauer Kunsthaus, 1973/1974.

Lang, Fritz (sur/über): Courtade, Francis: *Fritz Lang*, Paris, Losfeld, 1963.

Lascault, Gilbert: *Le Monstre dans l'Art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973.

Lautréamont: *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970. / *(sur/über):* Caradec, François: *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, Paris, Gallimard, 1975.

Le Bot, Marc: *Peinture et Machinisme*, Paris, Klincksieck, 1973.

Legendre, Pierre: *L'Amour du censeur*, Paris, Le Seuil, 1973.

Lichtenberg, Georg Christoph: *Schriften und Briefe*, München, Hanser Verlag, 1972. / « *Liste d'une collection d'outils destinés à être vendus aux enchères publiques...* » in *Le Minotaure*, nos. 12-13, mai 1939. / *Fragment d'un traité des Queues* et autres écrits in *Dossiers du Collège de 'Pataphysique* n. 9.

Lüscher, Ingeborg: *Dokumentation über A.S.*, « *Der Grösste Vogel kann nicht fliegen* », Köln, DuMont Schauberg, 1972.

Lyotard, Jean-François: « Note sur la fonction critique de l'oeuvre » in *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris, U.G.E., 1973. / *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, U.G.E., 1973. / *Economie Libidinale*, Paris, éd. de Minuit, 1974.

Mayoux, Jehan: « *Les Machines Célibataires* » *de Michel Carrouges* in *Bizarre*, nos. I-2, mai, oct. 1955.

Michelson, Annette: v. Duchamp, Marcel.

Mechanische Mensch (Der): Texte und Dokumente über Automaten, Androiden und Roboter, Eine Sammlung, Zürich, René Simmen, Verleger.

Moreau de Tours: *Du Haschisch et de l'aliénation mentale*, Paris, Fortin, Masson & C., 1854.

Morienus, Romanus: *Sermo de transmutatione metallica* in *Artis Auriferae*, op. cit.

Moser, Fanny: *Der Okkultismus*, München, E. Reinhardt Verlag, Reprint Olten & Freiburg im Breisgau, Walter Verlag, 1974.

Mylius, Johann Daniel: *Philosophia Reformata*, Frankfurt, 1662.

Mumford, Lewis: *Technique et Civilisation*, 1934, t.f. 1950. / *The Myth of the Machine, Technics & Human Development*, London, Secker & Warburg, 1967. / *Le Mythe de la Machine*, Paris, Fayard, 1974.

Nature (La): Revue des Sciences et de leurs applications aux Arts et à l'Industrie; hebdomadaire illustré; Paris, G. Masson éd., 1894 ff.

Nietzsche, Friedrich: *Par-delà Bien et Mal*, t.f. 1971. / *Jenseits von Gut und Böse*, Frankfurt-Berlin-Wien, Ullstein, 1972.

Oppenheim, Meret: (sur/über) Ausst. kat., Museum der Stadt, Solothurn, Kunstmuseum Winterthur, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg, 1974-75.

Panizza, Oscar: *L'Immaculée Conception des Papes par le Frère Martin O.S.B. traduit de l'espagnol par* —, Paris, J.J. Pauvert, 1971. / *Le Concile d'Amour*, Paris, J.J. Pauvert, s.d.

Panofsky, Erwin: *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York & Evanston, Harper & Row, 1962.

Pawlowski, Gaston W.A. de: *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension*, Paris, Fasquelle, 1923, rééd. 1962 et Denoël 1962. / *Les Dernières Inventions de* —, présentées par F. Caradec, Paris, Balland, 1973. / *Inventions nouvelles et dernières nouveautés* in *Bizarre*, n. III, déc. 1955.

Pevsner, Nikolaus: *Architektur & Design*, München. 1971.

Picabia, Francis: *391*, revue publiée de 1917 à 1924, rééd. par Michel Sanouillet, Paris, Le Terrain Vague, 1960. / *Ecrits, 1913-1920*, présentés par O. Revault d'Allonnes, Paris, Belfond, 1975. / *Caravansérail*, Paris, Belfond, 1975.

sur/über: Camfield, William E.: *Francis Picabia*, cat. d'exp. / austell., The S.R. Guggenheim Museum, New York, 1970. / Le Bot, Marc: *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives*, Paris, Klincksieck, 1968. / Sanouillet, Michel: *Francis Picabia et « 391 »*, Paris, Losfeld, 1966.

Poë, Edgar Allan: *Unheimliche Geschichten*, Zürich & Stuttgart, Artemis Verlag, 1958.

Prasteau, Jean: *Les Automates*, Paris, Gründ, 1968.

Rank, Otto: *Don Juan et le Double, Etudes Psychanalytiques*, Paris, Payot, 1973.

Reichardt, Jasia: *Art at large* in *New Scientist*, 9 marck 1972.

Rennert, Jack: *100 Ans d'Affiches du cycle*, Paris, Henri Veyrier, 1974.

Restany, Pierre: *Des Machines célibataires aux machines inutiles* in XXe siècle, 1974.

Reuleaux, Franz: *Cinématique, Principes fondamentaux d'une théorie générale des machines*, Paris, t.f., 1877.

Rey, Anne: *Erik Satie*, Paris, Le Seuil. 1974.

Rimbaud, Arthur: *Oeuwres complètes*, Paris, La Pléiade, 1963.

Romilly, Jacqueline de: *Histoire et raison chez Thucydide*, Paris, 1956.

Roussel, Raymond: *La Doublure*, Paris, J.J. Pauvert, 1963. / *La Vue*, Paris, J.J. Pauvert, 1963. / *Impressions d'Afrique*, Paris, J.J. Pauvert, 1963. / *Nouvelles impressions d'Afrique*, Paris, J.J. Pauvert, 1963. / *Comment j'ai écrit certains de mes Livres*, Paris, J.J. Pauvert, 1963. / *L'Etoile au Front*, Paris, J.J. Pauvert, 1963. / *La Poussière de Soleils*, Paris, J.J. Pauvert, 1964. / *Locus Solus*, Paris, J.J. Pauvert, 1965. / *Epaves*, avec une préface de Michel Leiris, Paris, J.J. Pauvert, 1972. / *Locus Solus*, Vorwort von O. de Magny, Neuwied & Berlin, Luchterhand Verlag, 1965.

Roussel, Raymond (sur/über):

Caburet, Bernard: *Raymond Roussel*, Paris, Seghers, 1968.

Caradec, François: *Vie de Raymond Roussel*, Paris, J.J. Pauvert, 1972.

Ferry, Jean: *Une étude sur Raymond Roussel*, Paris, Arcanes, 1953. / *Roussel revient* in *Subsidia Pataphysica*, n. 14. / *L'Afrique des Impressions*, Paris, J.J. Pauvert, 1967.

Foucault, Michel: *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963.

Heppenstall, Rayner, *Raymond Roussel, A Critical Study*, London, Calder and Boyars Ltd., 1966.

Sciascia, Leonardo: *Actes relatifs à la mort de Raymond Roussel*, Paris, L'Herne, 1972.

Bizarre: numéro spécial sur Raymond Roussel, nos 34-35, 1964.

Sadoul, Jacques: *Hier, l'An 2000*, Paris, Denoël, 1973.

Savinio, Alberto: *Achille énamouré mêlé à l'Evergète* in *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n. 5, 1933.

Shaker (Die): *Leben und Produktion einer Commune in der Pionierzeit Amerikas;* Kat. München, Neue Sammlung, 1974.

Schefer, Jean-Louis: *L'Invention du Corps chrétien*, Paris, Galilée, 1975.

Seldow, Michel: *Vie et secrets de Robert-Houdin*, Paris, Fayard, 1971.

Serres, Michel: *Faire de l'Histoire*, Paris, Gallimard, t. II, 1971. / *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Paris, P.U.F., 1968. / *Hermès III*, Paris, éd. de Minuit, 1974. / *Systèmes*, à paraître.

Shelley, Mary W.: *Frankenstein*, München, W. Heyne Verlag, 1973.

Smith, Harry: *An Interview* by P.A. Sitney in *New Forms in Film*, cat. Montreux, 1974, edit. by Annette Michelson. / Sur/über: Catalog. *Film-Makers' Cooperative*, n. 5, 1971. / Schiff, Gert: « Chelsea Hotel, New York », in *DU*. Mai, 1971. / Noguez, Dominique:« Les 4000 farces du Diable » in *L'Art Vivant*, n. 56, mars 1975.

Sperber, Dan: *Le Symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974.

Solanas, Valerie: *Manifest der Gesellschaft Vernichtung der Männer, SCUM*, Darmstadt, März Verlag, 1969.

Schatzman, Morton: *Die Angst vor dem Vater, Eine Analyse am Fall Schreber*, Hamburg, Rowohlt, 1974.

Scheerbart Paul: *Perpetuum Mobile*, Hamburg, Rowohlt, 1910. / *Perpetuum Mobile*, t.f., in *Bizarre*, n. 9, juil. 1958.

Schreber, Daniel Paul: *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, Frankfurt, Ullstein Verlag, 1973. / *Mémoires d'un Névropathe*, Paris, Le Seuil, 1975.

Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst*, Hamburg, Rowohlt, 1968.

Stekel, Wilhelm: *Onanie und Homosexualität*, Berlin-Wien, 1921.

Stoker, Bram: *Dracula*, München, W. Heyne Verlag, 1973.

Swift, Jonathan: *Oeuvres*, Paris, La Pléiade, 1965. *Gullivers Reisen*, Frankfurt, Insel Verlag, 1974. / *La Machine de Laputa* in *Dossiers du Collège de 'Pataphysique*, n. 17. / Bruner, J.: *Swift avouerait-il* in *Dossiers du Collège de 'Pataphysique*, n. 28.

Thass-Thienemann, Theodore: *The Subconscious Language*, New York, Washington Square Press, 1967.

Tinguely, Jean: *Tinguely*, 166 Fotos von L. Bezzola, Zeichnungen, Texte, Gedichte, Briefe von Eva Aeppli, B. Luginbühl, Niki de Saint-Phalle, Daniel Spoerri, etc., Zürich, Arche Verlag, 1974./ v. aussi Hultén, Pontus.

Topor, Roland: *Tragödien*, Zeichnungen, Zürich, Diogenes Verlag, 1971; *Tagträume*, Zeichnungen 1964-1974, Zürich, Diogenes Verlag, 1975.

Trini, Tommaso: *Introduzione a Baruchello, Tradizione orale e Arte popolare in una pittura d'avanguardia*, Milano, Galleria Schwarz, 1975.

Ungerer, Tomi: *Fornicon*, Vorwort von Walther Killy, Zürich, Diogenes Verlag, 1970.

Untersteiner, Mario: *I Sofisti*, Milano, 1967.

Van Heerden: *La Technique de l'hologramme* in *Sciences*, nos 74-75, sept. déc. 1972.

Vampire, Eine Anthologie, München, W. Heyne Verlag, 1973.

Vernant, Jean-Pierre: *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Paris, Maspéro, 1965.

Verne, Jules: *Werke* in 20 Bänden, Frankfurt, Fischer dès/seit 1968.

Versins, Pierre: *Encyclopédie de l'Utopie, des Voyages extraordinaires et de la Science-Fiction*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1974.

Vian, Boris: *L'Equarrissage pour tous*, dessins de Boo, Paris, Toutain, 1950. / *Bizarre*, n. spécial sur Boris Vian, n. 39-40, fév. 1966. / Hommage à — in *Dossiers du Collège de 'Pataphysique*, n. 12.

Villiers de l'Isle-Adam: *L'Eve Future*, Paris, J.J. Pauvert, 1960. / *Die Eva der Zukunft*, München, Rogner & Bernhard, 1972.

Vinci, Leonardo da: *Carnets*, t.f., 1942.

Vries, Leonard de: *Victorian Inventions*, London, 1971. / *Les Folles Inventions du XIXème siècle*, Paris, Planète, 1972. / *De Dolle entree van automobiel en velocipee*, Den Haag, De Haan-Bussum, 1973. / *Tolle Erfindungen des 19. Jahrhunderts*, Oldenburg, Stalling, 1975.

Warhol, Andy: *Andy Warhol*, edit. by Andy Warhol, Kasper König, Pontus Hultén, Olle Granath, Stockholm, Moderna Museet, 1968.

Weimann, W. (et/und Prokop, O.): *Atlas der gerichtlichen Medizin*, Berlin, VEB Verlag für Volk und Gesundheit, 1963.

Wells, H.G.: *Die Zeitmaschine*, Zürich, Diogenes Verlag, 1974.

Worenkamp, Heinrich (et/und Perkauf, Gertrude): *Erziehungsflagellantismus, sexualkundliche Untersuchungen und ihre Ergebnisse*, Wien, Verlag für Kulturforschung, 1932.

Ylipe: *Ecrivez plus grand, elle est sourde* in *Bizarre*, no 45, oct. 1967.

CATALOGUES D'EXPOSITION
AUSSTELLUNGSKATALOGE

Bildnerei der Geisteskranken / L'Art Brut / Insania Pingens, Kunsthalle, Bern, 1963.

Hulten, K.G. Pontus: *The Machine as seen at the end of the mechanical age*, The Museum of Modern Art, New York, 1968.

Die verborgene Vernunft, funktionale Gestaltung im 19. Jahrhundert, München, Die Neue Sammlung, 1971.

Metamorphose des Dinges / Kunst und Antikunst 1910-1970, Kunsthalle Basel, 1971-72.

Weltaustellungen im 19. Jahrhundert, München, Die Neue Sammlung, 1973.

Aspekte der Gründerzeit, Berlin, Akademie der Künste, 1974.

Naivität der Maschine, Frankfurter Kunstverein, 1974.

ORIGINES DES ILLUSTRATIONS / HERKUNFT DER ILLUSTRATIONEN

(o = en haut/oben; u = en bas/unten; r = à droite/rechts; l = à gauche/links).

Page / Seite 4 In: *Edvard Munch*, Malmö, Konsthall, Kat. 1975 (+ 208); 6 In: *Die Shaker*, München, Neue Sammlung, Kat. 1974; 7 Galleria Schwarz, Milano (+ 37, 97, 101, 103, 156-168, 170, 213 o); 8 In: Valerie Solanas, *Manifest zur Vernichtung der Männer SCUM*, Darmstadt, März Verlag, 1969; 12 In: Fanny Moser, *Okkultismus*, Nachdruck 1974; 14 In: Hans Biedermann, *Materia prima*, Graz 1973 (+ 78); 20 In: Spamer, *Wissenschaft*, Leipzig, o.D. (+ 63 u, 66, 68, 69, 74, 193); 22 In: *Subsidia Pataphysica* 15, 29 gueules 99, *v.* 1972 (+ 33); 23 In: Michel Carrouges, *Les Machines célibataires*, Paris, Arcanes, 1954 (+ 25, 151); 28 In: Raymond Roussel, *Locus Solus*, Paris, J.J. Pauvert, 1965; 29 In: Jean Ferry, *L'Afrique des Impressions*, Paris, J.J. Pauvert, 1967 (+ 31, 121); 30 Foto Balthasar Burkhard, Bern (+ 191); 32 In: *Bizarre* nos. 34-35, Paris, J.J. Pauvert, 1964 (+ 152 o, 155, 201); 25 u Bernhard Giger, Bern (+ 34 o, 116, 198 u, 202 ur); 34 u In: Tages Anzeiger Magazin 6, 9.2. 1974; 35 Léonard de Vries, *Les Folles Inventions du XIXe siècle*, Paris, Planète, 1972 (107 u, 125, 198, 201 ol); 36 In: Jules Verne, *Le Château des Carpathes*, Paris, Hetzel, 1892; 41 o In: *Gruss aus Bern*, Bern, Benteli, 1970 41 u Museo del Prado, Madrid; 42 o In: Jules Verne, *Maître Zacharius*, Paris, Hetzel, s.d. (1874); 42 u In: TIME, New York, Dec 9, 1974; 51 o Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; 51 u Günter Metken, Paris (+ 53, 55 u, 56 ur, 59-63); 52 Die Neue Sammlung, Staatl. Museum für Angewandte Kunst, München (+ 56, 61 u); 54 In: Erckmann-Chatrian, *Maître Daniel Rock*, Paris 1861; 55 o Cinémathèque Française, Paris (+ 182 o, 187 u, 197 o, 199, 200); 56 o S.R. Gnamm München 56 ur In: *Grandville, Das gesamte Werk*, München, Rogner & Bernhard, 1970 (+ 126 r, 196); 58 In: Leonard de Vries, *Tolle Erfindungen des 19. Jahrhunderts*, Oldenburg und Hamburg, 1975; 60 u Foto Jürg Bernhardt, Bern (+ 128, 142, 206 u, 212); 64 In: *Der mechanische Mensch*, Zürich, Simmen, 1967 (+ 65 u, 67 u, 108, 119, 201 or); 65 o In: Jean Prasteau, *Les automates*, Paris, Gründ, 1968; 67 o In: *Naivität der Maschine*, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt/M (+ 73 o, 202 o); 71 In; Jules Verne, *Keraban le têtu*, Paris, Hetzel, s.d., dts. Fischer, Frankfurt/M, 1974, 73 u In: D.A. Bignotti, *Manuele pratico del gasista*, Torino, G. Lavagnolo, s.d.; 77 In: Kurt W. Forster, *Pontormo*, München, F. Bruckmann, 1966; 79 In: *König Ludwig II. und die Kunst*, München, Prestel, 1968; 81 Foto Gianmaria Fontana, Milano; 82 In: *Il Santuario di Loreto*, Congregazione Universale della Santa Casa, Loreto, 1957; 84 In: Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1967, 85 In: *Artforum*, New York, oct. 1973 (+ 99); 87 Photo Alinari-Viollet; 89 Galerie A.F. Petit Paris; 91 Photo N.D. Roger-Viollet, Paris; 93 Galerie Agora, Paris; 105 *Playboy*; 106: In: Jurgen Baltrusaitis, *Anamorphoses*, Paris, Perrin, 1969 (+ 107 o); 109 In: *La Nature*, Paris 1908 (+ 129, 143, 194); 110 l Alain Montesse, Constantine (+ 111 l, 114); 110 r Kunstmuseum Bern; 111 or A. Balland éd., Paris; 111 ur Carte Postale / Postkarte (+ 112, 205); 113 In: *Herders Konversations-Lexikon*, Freiburg im Breisgau, 1921; 116 Poster, Carl Schünemann Verlag, Bremen, 1967; 117 In: Topor, *Toxicologie*, Zürich, Diogenes Verlag, 1970; 118 In: Jacques Sadoul, *Hier, l'an 2000*, Paris, Denoël, 1973 (+ 187 o); 120 In: *L'Art brut*, 4, Paris 1965; 122 o In: *Bizarre*, nos. 39-40, Paris, J.J. Pauvert, 1966; 122 u Collège de 'Pataphysique (+ 210 ol); 123 Foto Lennart Olson, in: Hulten, *Tinguely*, Paris, Horay, 1973; 126 l In: Swift, *Gulliver*, 1726; 127 In: K.G. Pontus Hulten, *The Machine*, New York, MOMA, 1968; 133 In: Tomi Ungerer, *Fornicon*, Zürich, Diogenes Verlag, 1971; 134 In: Marcel Eck, *La sexualité du célibataire*, Paris, 1974; 135 Galerie de France, Paris; 136 In: Wörenkamp / Perkauf, *Erziehungsflagellantismus*, Wien, 1932; 137 u Peter Gorsen, Frankfurt / M; 137 o In: Weimann / Prokop, *Atlas der gerichtlichen Medizin*, Berlin 1963 (+ 138 o); 138 u In: Günter Brus, *Irrwisch*, Frankfurt / M Kohlkunstverlag, 1971; 139 In: *L'Art brut*, 1, Paris 1964; 140 In: Bruno Bettelheim, *La forteresse vide*, Paris, NRF, 1974; 141 In: *Richard Lindner*, Düsseldorf, Kunsthalle, 1974; 144 In: *L'Arc*, no 29, 1966; 145 In: François Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, Paris, J.J. Pauvert, 1972 (+ 147, 210 r); 149 Electa Editrice, Milano; 152 u Photo Rogi-André, Tous droits réservés, In: André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard; 165 ul Foto Enrico Cattaneo, Milano; 175 Photo N. Mandel / Galerie Fürstenberg, Paris; 177 Photo Serge Béguier, Paris; 179 The Metropolitan Museum of Art, New York; 180 Marc Le Bot, Paris; 192 u Italnoleggio Cinetografico, Roma (+ 183, 185, 189); 186 Jean Clair, Paris; 196 ur Plakat, Kunsthalle Bern; 196 o In: Jack Rennert, *100 ans d'affiches du cycle*, Paris, Henri Veyrier, 1975, 197 u Document Midi-Minuit fantastique, Paris (+ 203, 206, o); 201 ur Foto Leonardo Bezzola, Bätterkinden (+ 216); 202 ul In: *Bizarre*, IX, Paris, J.J. Pauvert, 1958; 204 In: *Marcel Duchamp*, Philadelphia & New York, 1973; 207 La Hune, Paris; 209 Psychiatrische Universitätsklinik, Bern; 211 o The Museum of Modern Art, New York; 211 u Galerie Jan Krugier, Genève; 213 u Anne-Marie Loeb, Muri; 214 Art Selections Int., Est. Triesenberg; 215 o In: *L'Art vivant*, no 56, mars 1975; 215 u In: *New Forms in Film*, Montreux 1974, 215 r Foto Christian Spindler, Hamburg; 217 o Foto Baruchello, Roma ; 217 u Photo Monique Jacot, Epesses; 318 u Landesbildstelle Rheinland, Düsseldorf; 218 o Jacques Carelman, Paris; 219 In: Markus Raetz, (Notizbüchlein), Bern und Luzern, 1972.

Le format *Grand Verre* de ce catalogue correspond à 1/10 des côtés du Grand Verre de Marcel Duchamp et donc à 1/100 de sa surface.

Das Format *Grosses Glas* dieses Kataloges entspricht 1/10 der Seiten des Grossen Glases von Marcel Duchamp, folglich 1/100 seiner Oberfläche.

INDEX DES NOMS CITÉS
PERSONENREGISTER

*(Les numéros des pages suivis d'un astérisque * se réfèrent aux illustrations / Mit Sternchen * versehene Seitenzahlen enthalten Abbildungen)*

Abbot, 204.
Achim von Arnim, 36, 194.
Addams Chas, 105*
Aeschylos, 46.
Albert le Grand (Albertus Magnus), 158, 164*.
Ammann Jean-Christophe, 218.
Anders Günther, 131, 138, 140, 143.
Antiphon, 100, 102.
Apollinaire Guillaume, 40, 44, 45, 46.
Archytas, 64.
Arcimboldi Giuseppe, 119, 120.
Arensberg Walter, 212.
Aristotele / Aristoteles, 66, 67, 98, 100, 102, 109.
Armstrong (Astronaute), 43.
Arsan Emmanuelle, 199.
Artaud Antonin, 46, 136, 148.
Aujame Roger, 23*, 151*.

Baargeld Johannes, 212, 213.
Bachelard Gaston, 156, 171.
Bachmann Ingeborg, 83.
Baglivi, 120, 129.
Bakounine Michail, 72.
Ballantine R.M., 53, 54.
Baltrusaitis Jurgis, 109.
Bänninger Charles, 214.
Barbato Andrea, 214.
Baruchello Gianfranco, 7, 8, 194, 215, 216*.
Bataille Georges, 88, 90, 96, 97.
Baudelaire Charles, 18.
Beardsley Aubrey, 79, 133.
Beatles The, 17.
Béguin A., 129.
Bellmer Hans, 194.
Benett L., 36*, 71*.
Bergerac Cyrano de, 217.
Bergson Henri, 68, 69, 130, 143.
Bernini G.L. 87*.
Bettelheim Bruno, 8, 19, 139, 140*, 134.
Blake William, 50, 54, 55, 60.
Blanchot Maurice, 19.
Blériot Louis, 42, 43, 45.
Bloch, 136, 138.
Bloy Léon, 85, 96, 97.
Bohr Nils, 43.
Bonaparte Marie, 171.
Bonnefoy Yves, 83.
Borges Jorge Luis, 94, 95, 187, 213, 214.
Bourignon Antoinette, 88, 119, 129.
Breton André, 5, 45, 48, 49, 143, 144, 146, 152, 155, 165, 166, 168, 169, 171, 207.
Brock Bazon, 75, 82.
Brod Max, 211.
Brogi Giulio, 214.
Brunius J.B., 200.
Brus Günter, 136, 138*, 218.
Bucher Lothar, 61, 62.
Buffet Gabrielle, 45, 210.
Burroughs William, 43, 113, 141.
Butler Samuel, 49, 58, 61, 63.

Cabanne Pierre, 39.
Canguilhem Georges, 98, 109, 129.
Calien S., 30*.
Caradec François, 129, 145, 147, 209.
Carelman Jacques, 7, 8, 194, 217*.
Carlyle Thomas, 51, 52.
Carnot Sadi, 16, 65, 66, 67, 68, 191.
Carrouges Michel, 5, 6, 7, 11, 19, 21, 23*, 48, 49, 83, 110, 111, 112, 113, 130, 143, 151, 159, 172, 173, 189, 194, 211, 212, 215.
Casares Adolfo Bioy, 8, 17, 36, 180-189*, 194, 198, 201, 202, 203, 207, 213.
Catherine de Sienne et de Genes, 88.
Caus Salomon de, 65*.
Certeau, de, Michel, 83, 96, 97.
Chaplin Charles, 132.
Chaval, 22*, 33*.
Chirico Giorgio de, 46, 149*, 150.
Clair Jean, 5, 129, 181.
Clair René, 11.
Cocteau Jean, 144, 150.
Corax, 102.
Cornel Joseph, 63.
Cruikshank George, 55*.
Curie Marie et Pierre, 43.
Cuvier Georges, 70, 72.

Dalì Salvador, 63, 136, 138, 142, 143.
Darwin Charles Robert, 63, 68, 69, 70.
Daumal R., 127, 128, 129.
De Chirico Giorgio v. Chirico.
Defoë Daniel, 186, 187, 188.
Delacroix Eugène, 18.
Delaunay Robert, 176, 177.
Deleuze Gilles, 19, 20, 141, 143, 159, 169, 161, 170, 194, 213.
Détienne Marcel v. Vernant J.P.
De Vries L., 35*, 58*, 63, 107*, 125*, 129, 200*.
Diderot Denis, 50, 116, 117, 129, 162*.
Diego de Jesus, 96, 97.
Dominguez Oscar, 8, 89*, 93*.
Dorn Gerhard, 163, 171.
Dreier S. Katherine, 96, 97.
Dubuffet Jean, 11.
Duchamp Alexina, 49.
Duchamp Marcel, 5, 6, 7*, 8, 10, 11, 12, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23-24, 25, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47, *48*, 82, 83, 83, 85*, 88, 92, 94, 95, 96, 97*, 99*, 101*, 102, 103*, 104, 106, 107, 108*, 109, 110, 112, 114, 116, 117, 119, 134, 136, 138, 140, 143, 144, 156-171*, 172, 174, 175, 176, 186, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203*, 204, 208, 209, 210, 211*, 212, 213, 215, 216.
Duchartre P.L., 129.
Dufrêne Charlotte, 154, 155.
Dürer Albrecht, 106*, 107.
Durkheim Emile, 45.
Dutert et Contamin, 55.
Dylan Bob, 113.

Echaurren Matta v. Matta.
Eck Marcel, 134*.
Einstein Albert, 43.
Eliade Mircea, 163, 164, 171.
Eluard Paul, 212, 213.
Engels Friedrich, 61, 80, 168, 169, 170.
Epstein Jacob, 62, 63*.
Erckmann-Chatrian, 52, 54*.
Ernst Max, 8, 11, 59*, 127*, 194, 212*, 213.
Escher M.C., 210*.
Eschyle, v. Aeschylos.
Euripide, 46.
Eusapia, 8, 12*.
Everling-Picabia Germaine, 7.

Faraday, 8, 35.
Fassio J.E., 200*.
Feininger Lyonel, 62*.

Ferry Jean, 8, 11, 28*, 29*, 31,* 121*, 129, 200.
Flagg F., 118*, 119, 129.
Flaubert Gustave, 62.
Florent, 120*, 121.
Flournoy, 43.
Forest Jean-Claude, 116*, 199*.
Foucault Michel, 210, 215.
Fourier Jean-Baptiste-Joseph, 66, 67, 68.
Franziskus von Assisi, Hl., 91*.
Frazer James, 45, 181.
Fréchet, 43.
Freud Sigmund, 5, 6, 7, 43, 59, 68, 69, 78, 80, 83, 84*, 92, 94, 95, 96, 97, 124, 129, 142, 143, 156, 162, 171, 194, 217, 218.
Furetière, 96, 97.

Gainsbourg Serge, 117.
Galilei Galileo, 42.
Galvani, 42.
Gastev, 131.
Gautier Théophile, 115, 129.
Gehlen Arnold, 60.
Ghelderode van, 199.
Giacometti Alberto, 194, 210*.
Gie Robert, 136, 142.
Giotto, 76.
Gorsen Peter, 130, 143.
Goya, 41*.
Grandville J.J., 56*, 126*, 195*, 200.
Gray H., 195*.
Greco Emidio, 8, 181*, 182*, 184*, 190*, 213, 214.
Greiner, 133.
Guattari Félix, 20, 141, 143, 159, 161, 169, 170, 194, 213.
Guy, 133.
Guyon Madame, 88.

Hadewijch d'Anvers, 88.
Hall Henry, 63*.
Hardellet André, 194.
Hartmann, von, Eduard, 61.
Hauptmann Gerhart, 51, 52.
Hawthorne Nathanael, 194, 198, 206.
Heckmann C., 55.
Hegel G.W.F., 68, 69.
Heine Heinrich, 51, 52.
Helmann, 30*.
Helmholtz, 50.
Heron von Alexandria, 64*, 66*.
Hesiod, 41, 78, 79.
Hirschfeld, 136, 138.
Hitchcock Alfred, 53, 54.
Hodler Ferdinand, 110*.
Howitt William, 54.
Homère, 78, 79, 182.
Hübner Karl, 51, 52.
Hugo Victor, 115, 129, 146.
Hulten Pontus K.G., 62, 215, 216.
Huysmans Joris Karl, 132, 143.
Huygens Christian, 42, 64, 65, 66.
Huxley Aldous, 43.

Ionesco Eugène, 11.
Ippoliti Silvano, 214.
Irigaray Luce, 88, 96, 97.

James Henry, 187.
Janet Pierre, 43, 144, 154, 155.
Jaquet-Droz, 67*, 200*.
Jarry Alfred, 6, 7, 8, 10, 11, 19, 21, 33-35, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 82, 84, 92, 94, 95, 96, 97, 102, 104, 119, 121, 122, 129, 168, 169, 180, 189, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 208, 209*, 210, 211.
Jaspers Karl, 143.
Jean de la Croix, 96, 97.
Jean Marcel, 143.
Jennings Humphrey, 53*.
Jung Carl Gustav, 156, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 169, 171.
Jungnickel Andreas, 60.

Kafka Franz, 5, 6, 7, 8, 19, 21, 22, 25-27, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 84, 92, 94, 95, 102, 104, 112, 154, 187, 194, 196, 197, 200, 203, 210, 211, 212, 215, 218.
Kahn Laurence, 109.
Kant Emmanuel, 31, 104, 108, 109.
Karina Anna, 214.
Karloff Boris, 55*, 202*, 205*.
Katharina, 120, 121.
Keaton Buster, 53, 54, 132.
Kerner Justinus, 62.
Kierkegaard Sören 207, 208, 211.
Killy Walther, 134, 143.
Klapheck Konrad, 8, 194, 197, 217*, 218.
Klima Anton, 143.
Klingender Francis D., 62.
Klossowski Pierre, 100, 109.
Knödler-Bunte Eberhard, 143.
Kokoschka Oskar, 199.
Korzybski, 114.
Kowalski Piotr, 8, 194, 200, 216*, 217.
Krafft-Ebing, 136, 138.
Kunz Emma, 8, 212, 213.
Kupka Frank, 60*.

La Fontaine, Jean de, 129.
Laforgue Jules, 176, 177.
Lagrange Giuseppe Luigi, 64, 66, 67.
Laing Ronald, 141.
Lamarck J. - B. Pierre Antoine de Monet, 68, 69.
Lalande, 68, 69.
La Mettrie Julien Offroy, de, 42, 50.
Lancaster Elsa, 205.
Lang Fritz, 7, 8, 54, 55, 181*, 183, 186*, 194, 196*, 198*, 202, 211, 212.
Laplace, 65, 66.
Lascault Gilbert, 115.
Laurencin Marie, 177, 179*.
Lautréamont Comte de (Isidore Ducasse), 22, 25, 36, 37, 42, 44, 46, 63, 168, 169, 194, 197, 207, 208.
Leach, 215.
Lebel Robert, 39.
Le Bossu P., 117.
Le Bot Marc, 172.
Léger Fernand, 8, 176, 177.
Legendre Pierre, 94, 95, 96, 97.
Legg Stuart, 62.
Leibniz Gottfred Wilhelm, 64, 65, 66, 74.
Leiris Michel 11, 18.
Lénine, 184, 186.
Leonardo da Vinci, 42, 80, 104, 106, 109, 205*.
Lépine, 187.
Le Rouge Gustave, 43.
Lévy-Bruhl Lucien, 45.
Lichtenberg G. Ch. 18.
Liebermann Max, 61.
Lindner Richard, 8, 136, 138, 139, 141*, 194, 213.
Lunel Ferdinand, 197*.
Lyotard Jean-François, 98, 109, 159, 168, 169, 171, 183, 184,
Ludwig II, 79*.
Lupasco Stéphane, 169, 171.

McLuhan, 111.
Mac-Nab, 199.
Maignan, 107.
Majakovskij Wladimir, 131.
Maître de Flémalle, 117.
Malebranche Nicolas, de, 65, 66.
Malthus, 39, 40, 41.
Mann Thomas, 79.
Mao, 215.

Marano Ezio, 214.
Marc Antonio, 161.
Marey Jules Etienne, 47.
Marie de l'Incarnation, 88.
Maria Prophetissa, 163.
Martin John, 54.
Martina K., 140, 141, 142*, 197.
Marx Karl, 55, 56, 61, 62, 63, 68, 69, 72, 80, 131, 187, 215.
Massias G., 197*.
Matta, 96, 97.
Mayoux Jehan, 111, 112.
Maxwell, 17, 114, 191.
Mekas Adolphas, 113.
Méliés Georges, 59.
Merritt, 114.
Metken Günter, 50, 215.
Micha Olivier, 192.
Michel 214*, 215.
Minkowski Hermann, 43.
Molinier, 199.
Moll, 136, 138.
Monge, 66, 67.
Monroe Marilyn, 180.
Montesse Alain, 6, 7, 110, 191.
Moreau de Tours J., 129.
Morienus Romanus, 161, 171.
Morris William, 51, 52, 63.
Morrisson Jim, 110.
Muehl Otto, 218.
Müller Heinrich Anton, 8, 10, 136, 139*, 194, 197, 201, 203, 208*.
Müller Robert, 8, 134, 135*, 136, 138, 194, 197, 199, 214.
Mumford Lewis, 19, 109.
Munch Edvard, 7*, 8, 207*, 208, 209.
Mylius Johann Daniel, 171.

Nebel Otto, 148.
Nerval Gérard de, 179.
Newton Isaac, 65, 66.
Nicéron J.F., 106*, 107*.
Nietzsche Friedrich Wilhelm, 68, 69, 98, 102, 104, 109.
Nitsch Hermann, 218.
Novalis, 168, 169.

Opel Gebrüder, 34*.
Ovid, 100.
Owens Robert, 52.

Pal George, 196*.
Panizza Oskar, 132.
Papin Denis, 42.
Paracelsus, 156.
Pascal Blaise, 64, 65, 66.
Pascin, 133.
Pavlov Ivan Petrovic, 43.
Pawlowski Gaston, de, 43, 45, 49, 129, 136, 138, 204, 209.
Perelesin, 131.
Pevsner Nikolaus, 63.
Pherekydes, 41.
Picabia Francis, 7, 8, 17, 45, 81*, 136, 138, 175-179*, 194, 210, 211.
Picasso Pablo, 47.
Pierhal Armand, 213.
Piovani Nicola, 214.
Planck Max, 43.
Platon, 79, 102, 104, 106, 108.
Poë Edgar Allan, 19, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 130, 171, 194, 196, 203, 206.
Poyet, 35*, 119*, 193*.
Prodicos, 100, 102.
Prokop Otto, 134, 136, 137*, 138*, 143.
Protagoras, 100, 102.

Queneau Raymond, 11.
Quinsac Paul, 111*.

Radrizzani René, 144.
Raetz Markus, 7, 8, 218*, + Converture dos / Rückseite Umschlag.
Rank Otto, 180.
Ray Man, 7*, 8, 11, 37*, 136, 138, 212*, 213.
Reiss C., 51*.
Renard Maurice, 43.
Renoir Jean, 53, 54.
Reuleaux Franz, 98, 109.
Richier Germaine, 214.
Rimbaud Arthur, 156, 168, 169, 171.
Riotor Léon, 199.
Robert Marthe, 211.
Robida, 49.
Robinson William Heath, 136.
Roché Pierre-Henri, 212.
Roh Franz, 136, 138.
Romilly Jacqueline, de, 109.
Rops Félicien, 133.
Roussel Raymond, 7, 8, 17, 18, 21, 22, 27-32, 36, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 84, 85, 88, 92, 94, 96, 97, 119, 121, 122, 124, 127, 129, 136, 138, 144-155, 174, 186, 189, 191, 194, 196, 198, 200, 202, 203, 207, 209*, 210, 211, 215, 218.
Rousseau Henri, 11, 12.
Ruskin John, 51, 52.
Rutherford Ernest, 43.

Sachs Nelly, 96, 97.
Sadi Carnot Nicolas v. Carnot Sadi.
Sadoul J., 129.
Saint-Just Louis-Antoine-Lion, 168, 169.
Sanouillet Michel, 24, 109.
Sarrazin Bernard, 96, 97.
Sartre Jean-Paul, 119, 120, 129, 144.
Savinio Alberto, 199.
Schefer Jean-Louis, 96, 97.
Scherbert Paul, 194, 201*.
Schreber Daniel Paul, 17, 136, 138, 141, 142.
Schwarz Arturo, 5, 96, 97, 109, 156, 171.
Schwarzkogler, 218.
Scott Walter, 53, 54.
Segal George, 124.
Serres Michel, 64.
Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, 117.
Shakers, 6.
Shelley Mary, 7, 8, 54, 55*, 194, 202, 204, 205.
Shelley Percy Bysshe, 204.
Signoret 147*.
Silesius Angelus, 85, 88, 90, 96, 97.
Smith Harry, 8, 214*, 215.
Socrate, 104, 106.
Solanas Valerie, 8*.
Sophocle, 46.
Sperber Dan, 96, 97.
Spinoza, 65, 66.
Stanton Eric, 205*.
Stauffer Serge, 108*.
Steefel D. Lawrence, 143.
Steiner John, 214.
Stekel Wilhelm, 133, 134, 143.
Stephenson Robert, 53.
Sterberger Dolf, 61, 63.
Stieglitz Alfred, 177, 178*.
Stoker Bram, 7, 8.
Stradanus (Jan van der Straet), 117, 118, 156*.
Strindberg Johan August, 17, 98, 139, 140, 141, 208.
Suquet Jean, 24.
Surin, 90.
Swift Jonathan, 56*, 58, 126*, 127, 129, 195*, 200, 204.
Szeemann Harald, 5, 119.

Thass-Thienemann Theodore, 162, 171.
Thérèse d'Avila, 86, 87*, 88, 92.
Thomkins André, 128*, 200.
TIM, 25*, 42*.
Tinguely Jean, 8, 119, 123*, 136, 138, 194, 197, 200*, 215, 216.
Toller Ernst, 51, 52.

Topor Roland, 117*, 118.
Toulouse-Lautrec Henri de, 133.
Tsiolkowski, 43.
Turner Joseph Mallord William, 68, 69.

Ungerer Tomi, 133*, 134, 136, 138, 139, 143, 199.
Untersteiner Mario, 109.
Uzanne Octave, 199.

Vadim Roger, 199*.
Van Gogh Vincent, 50, 51*, 61, 179.
Van Heerden, 192.
Van Rappard, 50.
Van Vogt, 43, 113.
Varèse, 114.
Varlot Dr. 124, 125*.
Vasari Giorgio, 77*.
Vautrin J., 129.
Vernant Jean-Pierre, 109, 192.
Verne Jules, 21, 36*, 42*, 43, 44, 45, 46, 59, 71*, 136, 138, 187, 194, 196, 198, 202, 203, 204, 206*, 207.
Vermeer Jan, 65, 66.
Vesale (Andrea Vesalio), 42.
Vian Boris, 11, 122*.
Villiers de l'Isle Adam, 6, 7, 19, 20, 36, 130, 143, 184, 186, 187, 189, 194, 198, 202, 203, 204, 207, 211, 212.
Villon Jacques, 157*, 165*.
Voltaire, François-Marie Arouet, 65, 66.
Von Franz Marie-Louise, 156.
Von Harbou Thea v. Lang Fritz.
Vries Léonard, de, v. De Vries.

Wagner Richard, 16, 56, 80, 153.
Warhol Andy, 8, 9, 194.
Watt James, 52, 53, 68*.
Weber, von, Max Maria, 52, 53.
Weimann Waldemar, 134, 136, 137*, 183*, 143.
Weissmann August, 70.
Wells H.G., 43, 44, 136, 138, 187, 196*.
Wendt Wolf Rainer, 143.
Wesso H.W., 118*.
Whale James, 55*, 194, 198, 202*, 205*.
Wilde Oscar, 79.
Williams Raymond, 61.
Williamson Al, 195*.

Xavière, 109.

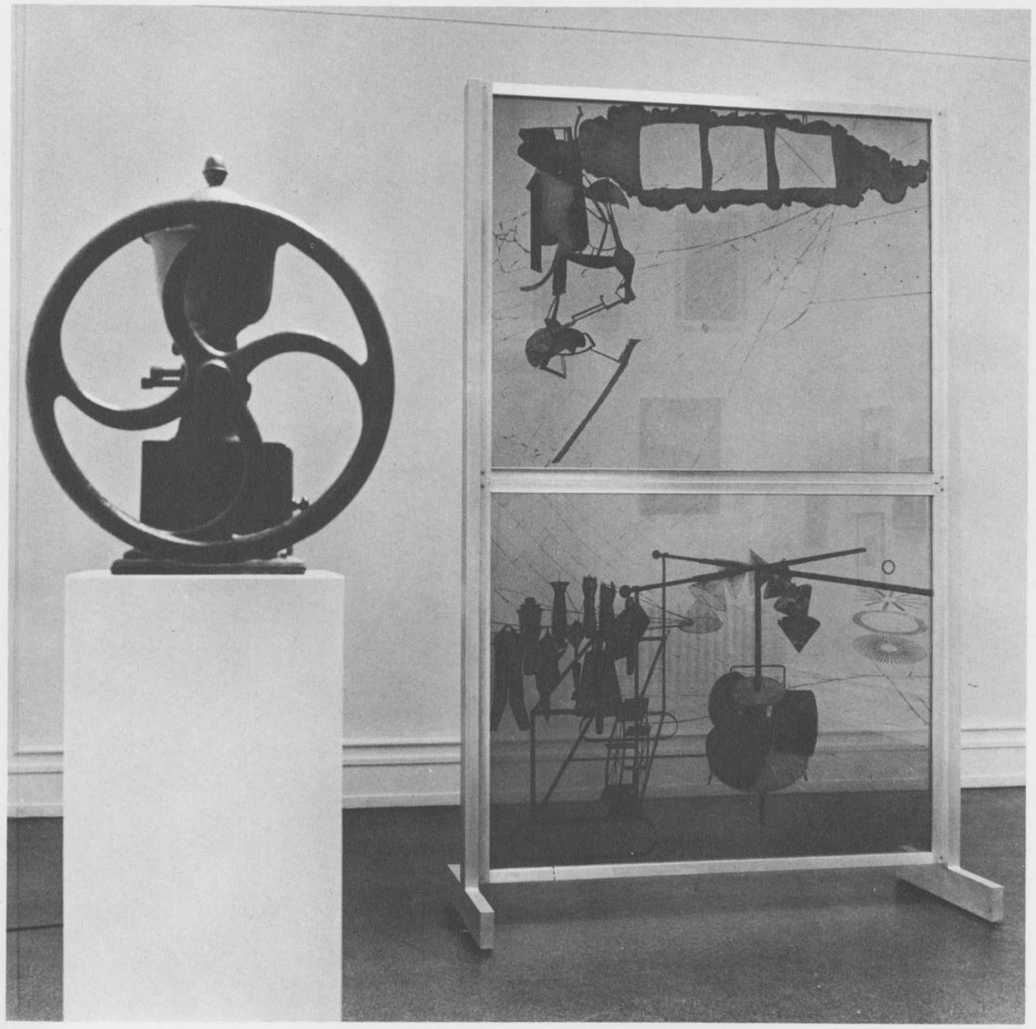
Zo, 25*.
Zola Emile, 16, 53, 54, 61, 62, 69, 70, 85.

PREMIÈRES IMAGES DE L'EXPOSITION
ERSTE BILDER DER AUSSTELLUNG

(Kunsthalle, Bern 4.7.1975/17.8.1975)

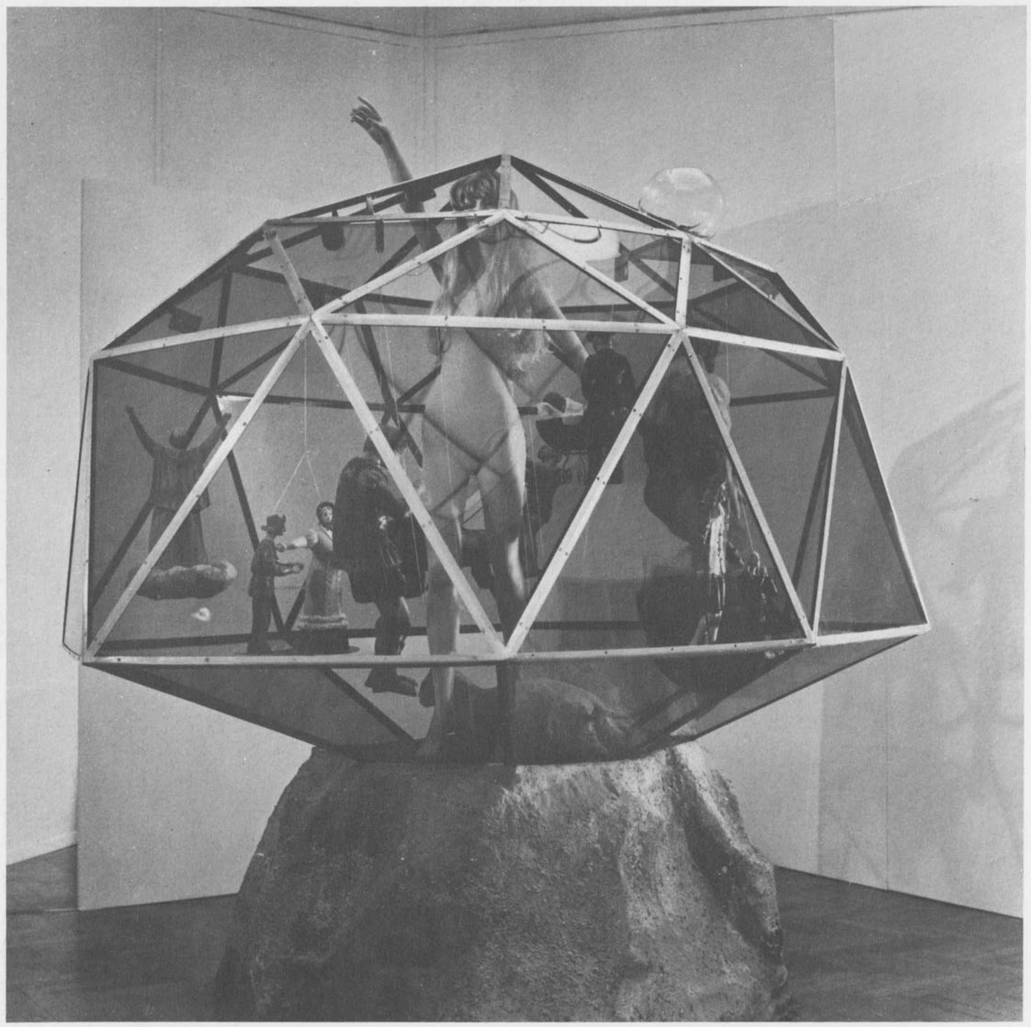
Reportage: Albert Winkler, Fotograf, Bern

Le Grand Verre (1915-1923) dans la reproduction photographique de 1973 sur verre, 275,5x175,8 cm. (The Museum of Modern Art, Gift of GAF Corporation, 1973, New York) / *Das Grosse Glas* als Fotoreproduktion auf Glas. *Le Moulin à café*, Modèle Peugeot, provenant de Mary Reynolds, l'amie de Marcel Duchamp / *Die Kaffeemühle* aus der Sammlung Mary Reynolds, der lang ahrigen Freundin von Marcel Duchamp.

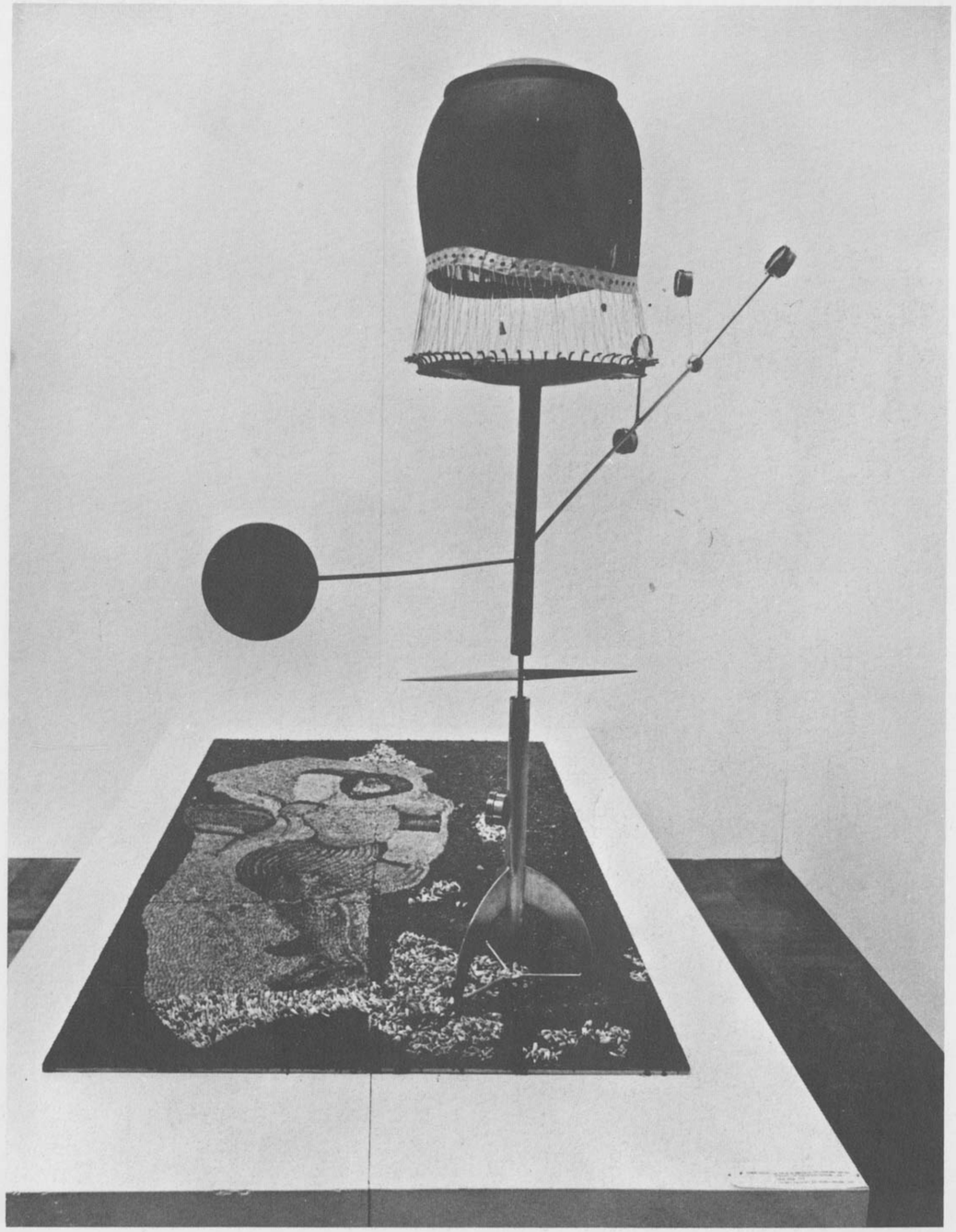


Le Diamant avec le nain Pizzighini, Voltaire qui doute de son athéisme, la tête de Danton, le chat, Faustine la mère de Richard Wagner, Atlas / Andere Ansicht des *Diamanten* mit: Pizzighini in der Wiege, Voltaire, der an seinem Atheismus zweifelt, der Kopf von Danton, die Katze, Faustine und Atlas.

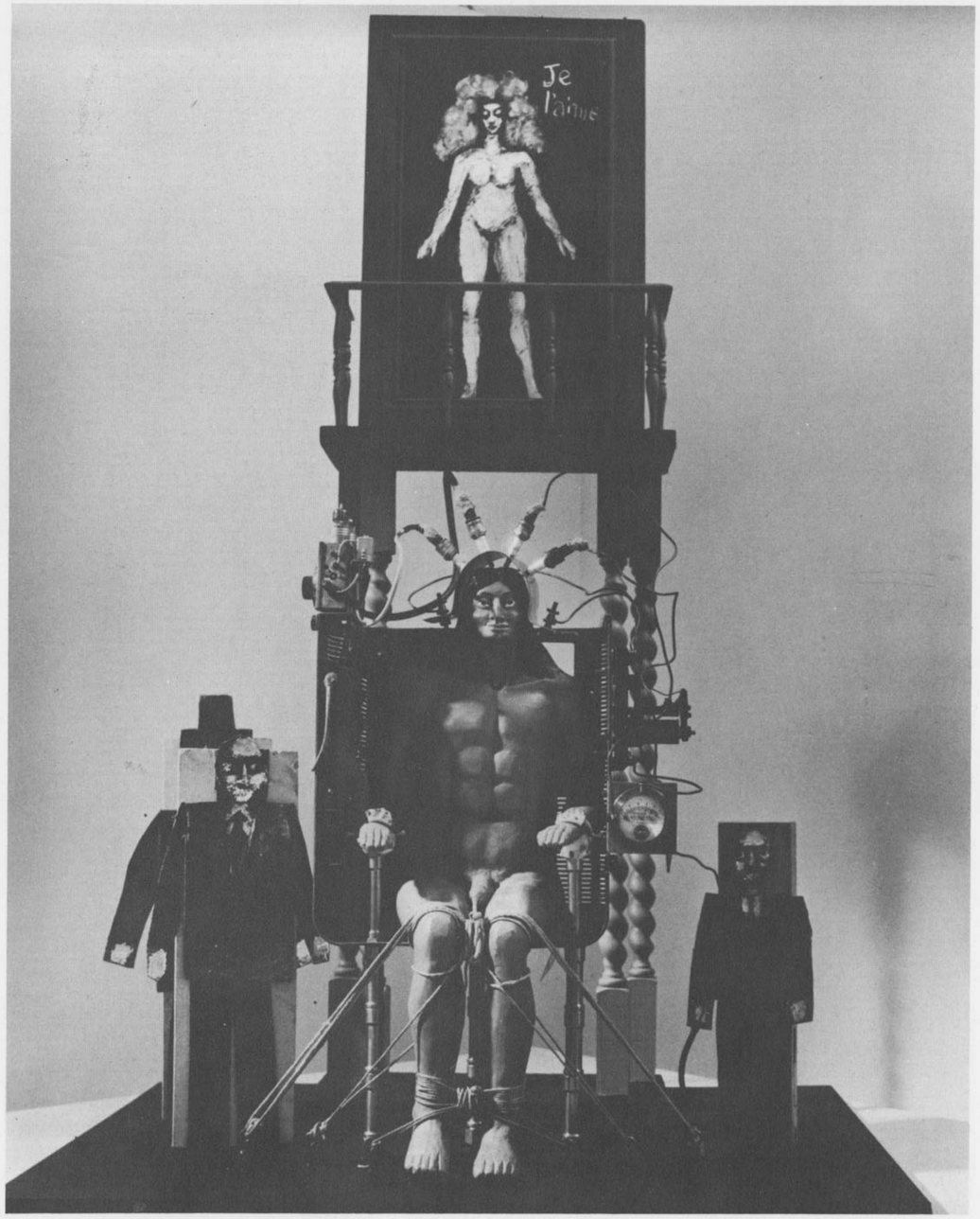
Jacques Carelman, *Le Diamant*, 1975 (d'après Raymond Roussel, *Locus Solus*, 1914), avec Faustine, le chat pelé, Gilbert, la mère de Richard Wagner, Pilate, le nain Pizzighini, Atlas / *Der Diamant*, nach Raymond Roussel, *Locus Solus*, 1914, mit Faustine, der rasierten Katze, Gilbert, der Mutter Richard Wagners, Pontius Pilatus, dem Zwerg Pizzighini und Atlas.



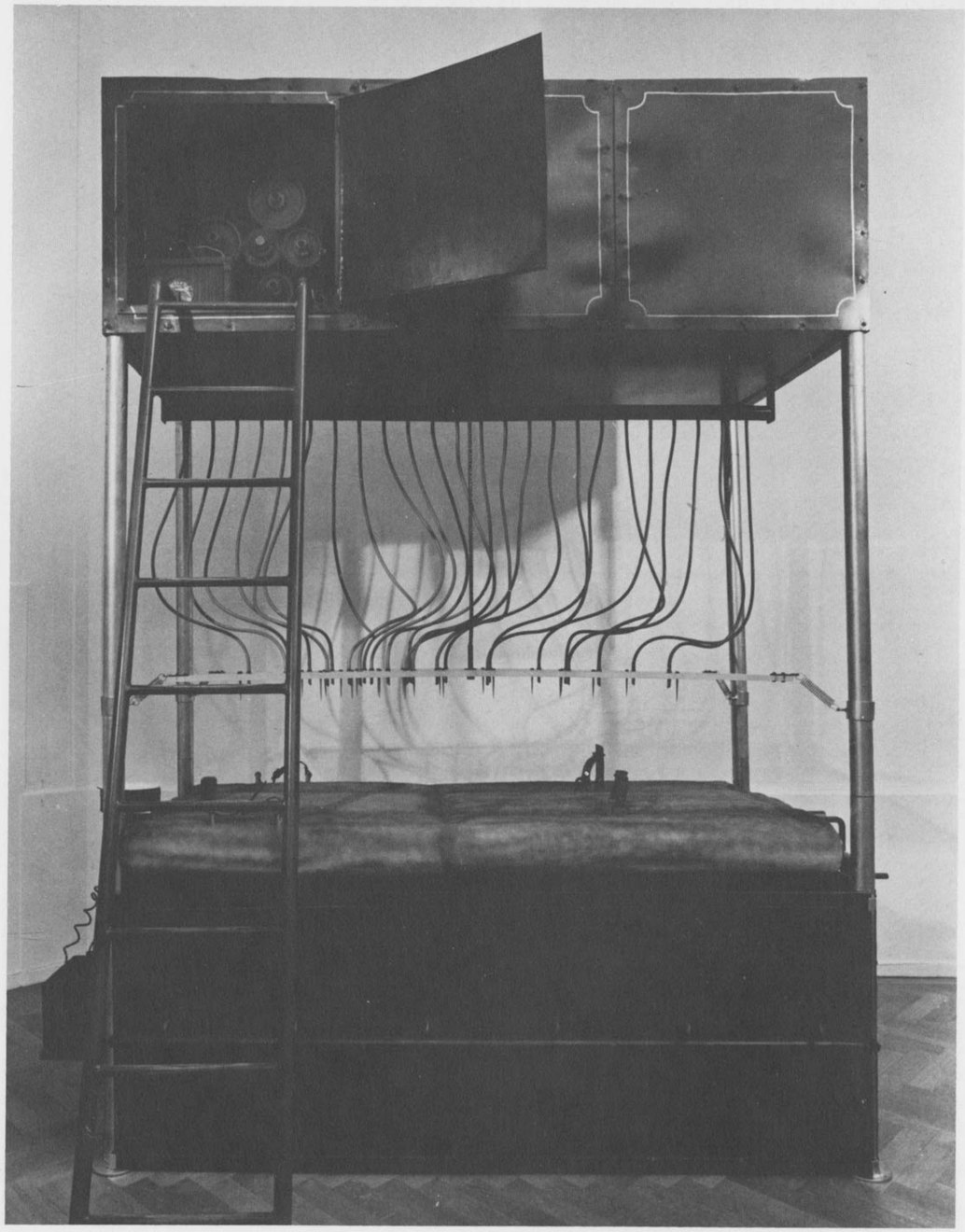
Jacques Carelman, *La « hie » ou la demoiselle*, 1975 (d'après Raymond Roussel, *Locus Solus*, 1914): la hie est en train de faire la mosaique représentant un reître avec des dents / *Die « Handramme oder das Fräulein »*: die Handramme setzt das Zahnmosaik, das einen Haudegen darstellt, zusammen.



Jacques Carelman, *La Machine à inspirer l'amour*, 1975 (d'après Alfred Jarry, *Le Surmâle*, 1902): le Surmâle est attaché à la chaise, guetté, par William Elson, inventeur du Perpetual Motion Food, père de Ellen, Arthur Gough, inventeur et constructeur de l'appareil, et le Dr. Bathybius; Ellen est sur la balustrade, son « Je l'aime » se réfère à la question de son père « Est-ce qu'il t'aime ? » / *Die Liebesinspiriermaschine* (nach Alfred Jarry, *Der Supermann*, 1902).

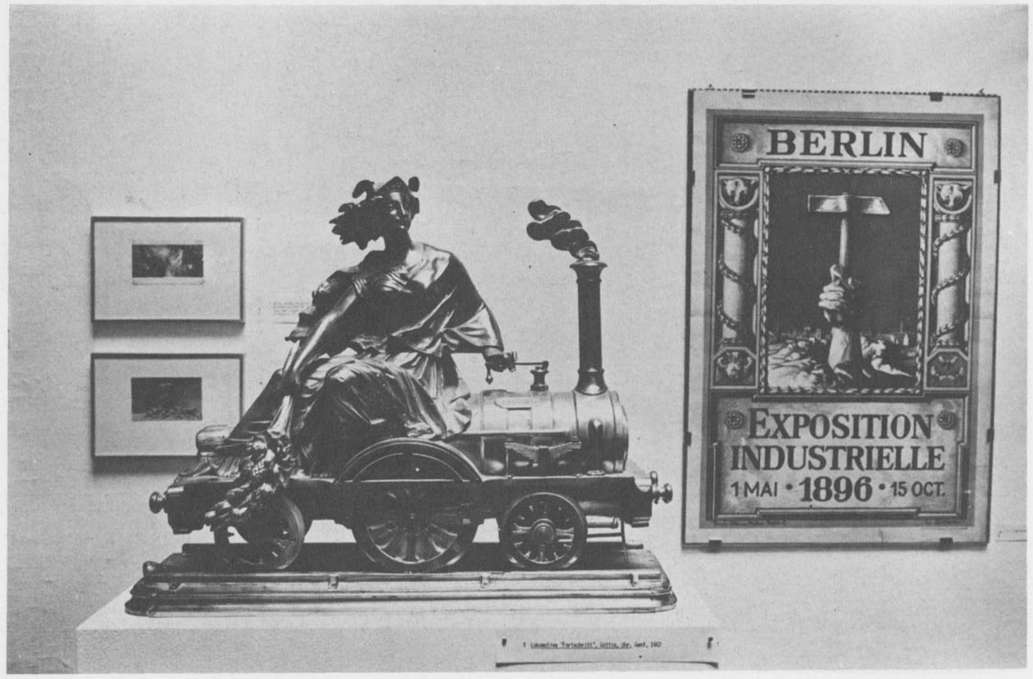


La Machine de « La colonie pénitentiaire », d'après le récit de Franz Kafka (1914). Reconstruction par les Ateliers des Grands Magasins Loeb SA, Berne (Werner Huck, construction; Paul Gysin, peinture) / *Die Hinrichtungsmaschine*, 1975 (nach Franz Kafka, *In der Strafkolonie*, 1914). Erbaut von den Werkstatten der Firma Loeb AG, Bern, in Zusammenarbeit mit Harald Szeemann.



Le Hall d'entrée de la Kunsthalle avec le robot Anatol et les documents FRANKENSTEIN et METROPOLIS / Die Eingangshalle der Kunsthalle mit dem Roboter Anatol und den Dokumenten zu FRANKENSTEIN und METROPOLIS.

Le progrès / Der Fortschritt.



Ironie et Machines désirantes: oeuvres de Picabia, Klapheck, Lindner, Joey « l'enfant-machine » d'après Bruno Bettelheim, Michel, Man Ray, affiche 1900 / *Ironie und Wunschmaschinen:* Saal mit Werken von Picabia, Klapheck, Lindner, Joey « Das Maschinenkind » (Fall von Bruno Bettelheim), Michel, Man Ray, und ein Plakat 1900.

Piotr Kowalski, *Machine pseudo-didactique*, 1961/1965 et des documents sur les *Machines à faire de l'art* / Saal mit den *Maschinen, die Kunst produzieren.*

Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1913/1964 et Robert Müller, *Tête à tête*, 1958 & *La Veuve du coureur*, 1957 et la documentation sur les *Machines à faire l'amour* / Werke von Duchamp und Robert Müller und die Dokumentation uber die *Liebesmaschinen*.

Dessins d'Emma Kunz et documents sur Robert-Houdin et Eusapia dans la salle *Artistes et êtres médiumniques* / Zeichnungen von Emma Kunz und Dokumente über Robert-Houdin und Eusapia im Saal *Künstler und Medien*.

96040785