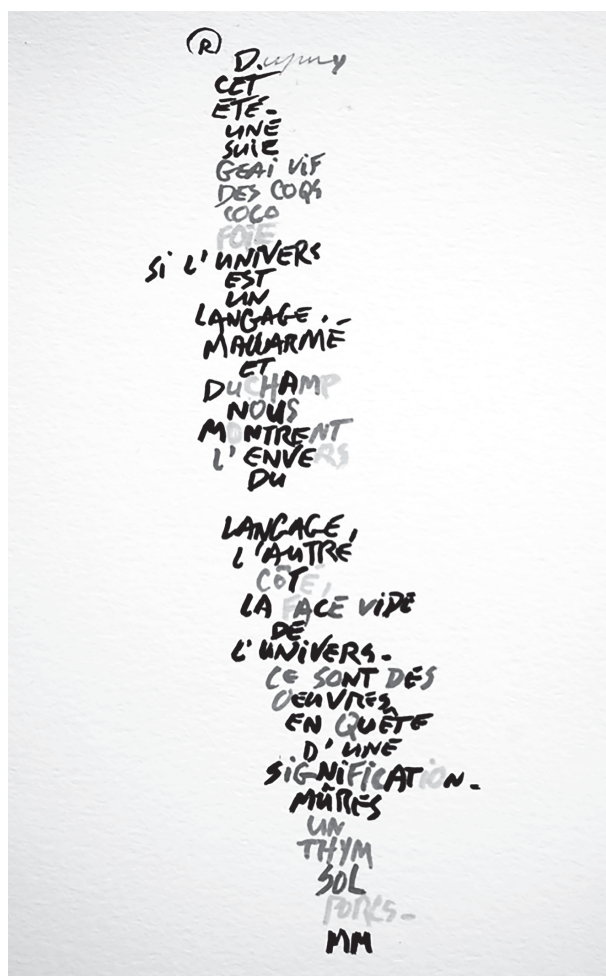


# Jean Dupuy : anagramme et ironie, le langage démonté l'apanage du moine J., ami monnayeur de lettre engagé

Pierre Baumann



Jean Dupuy, anagramme sur Marcel Duchamp à partir d'une citation d'Octavio Paz., 28,5x17 cm, lettre du 22 octobre 2014, gouache et graphite sur papier. photo P. Baumann, courtesy Galerie Loevenbruck et Jean Dupuy.

« Les meilleures plaisanteries sont déplacées. »

(JULIEN TORMA, *EUPHORISMES*)

« Il semble que s'en prendre à l'ironie, c'est un peu comme recueillir le brouillard ; il y aurait beaucoup à êtreindre si seulement la chose était possible. »

(DOUGLAS C. MUECKE, *THE COMPASS OF IRONY*)

## Faire et écrire : la recherche des lois

La question est, ainsi le souligne l'introduction de ce projet éditorial, d'abord d'interroger la relation complexe entre des méthodes employées dans la recherche en art et l'ironie. S'il s'agit avant toute chose de concevoir des modèles de recherche, nous avons déjà pu observer combien la frontière entre portée épistémologique de la recherche en art et système de création est poreuse. Nous écrirons même, dans notre cas, qu'il s'agit de défendre une position politique<sup>1</sup> dans un terreau actuel guidé par les évolutions du développement des pôles de recherche artistique en France, à l'Université et en École d'art. Nous ne reviendrons pas sur ces enjeux politiques largement développés dans notre précédent article (qui prenaient appui sur les travaux de Christian Bonnefoi, de Toni Grand, de Jean-Luc Godard et de Georges Didi-Huberman en particulier)<sup>2</sup>. En substance, disons que cette recherche plasticienne diffère de celle du philosophe en cela qu'elle n'emploie pas les mêmes outils. Aussi la méthode de fond prend appui sur le postulat général que l'artiste lui-même, bien avant qu'on ait mis au cœur des débats actuels la question de la recherche en art, détermine – et a toujours déterminé – ses propres modèles de recherche. Il suffit de penser au *De Pictura* d'Alberti, aux écrits de Delacroix, de Poussin ou de R. Morris, de Godard par exemple, mais aussi à la révolution formelle engagée par le cubisme de Braque et Picasso ou par le constructivisme de Moholy-Nagy. C'est bien d'une mise en place d'une théorie objective qu'il est question.

J'entends par là que l'esprit de la méthode se pose à partir d'un schéma qui prend appui sur deux schèmes fondamentaux déterminants : d'abord l'esprit de la recherche en art se construit autour (comme si on rôdait autour d'un territoire) de la relation entre le fait plastique et le texte (c'est une première manière de prendre du recul). Ensuite elle s'ancre dans le faire lui-même. Le fait plastique, comme le collage cubiste de Picasso érige en lui-même

1 Nous en avons fait état dans notre précédente contribution à l'ouvrage *La recherche en art, l'oscillation des méthodes* (Dir. J. Quaresma, F. R. Dias, Lisbonne, 2014) ainsi que dans plusieurs contributions (dont à Valenciennes au cours d'un colloque sur *La recherche en art* au printemps 2015 qui reprenait ces développements et les étoffait, ou encore dans notre synthèse d'Habilitation à Diriger des Recherches soutenue en juin 2015, qui fit état de plusieurs travaux développés dans le cadre de productions Universitaires ou en École d'art).

2 P. Baumann, « Je ne sais pas ce que c'est, mouvement, détournement, montage », in J. Quaresma, F. R. Dias (dir.), *La recherche en art, l'oscillation des méthodes*, Lisbonne, Universitas Olisiponensis, Centro de Filosofia, 2015.

sa propre théorie ; il énonce chronologiquement sa méthode de recherche sur la représentation. C'est la seconde manière de prendre du recul : faire sur le faire (le faire théorise le fait). Il s'agit d'un processus continu que chaque jour l'artiste/universitaire met en œuvre et tente de transmettre à ses étudiants.

Voilà donc le premier maillon conceptuel que nous poursuivrons : le croisement complexe du faire (pour dire largement une fabrique de l'art) et de l'écrire et la fonction *mobile* de la théorie. C'est ainsi de la relation complexe entre les langages dont il sera question, en cela qu'elle guide la recherche en art. Si la méthode revendique quelque rigueur, quelque académisme (dans la mesure où elle prend appui sur les fondements qui régissent l'acquisition, l'analyse, l'expertise, la transmission et l'évolution de la connaissance) le présent projet sur l'ironie vient à point, au sens où il permet de revenir sous un autre angle, sur un aspect qui traverse, pour ne pas dire transperce, l'art de ces cent dernières années. Plus qu'un aspect de surface, c'est au cœur de la création que se négocie un modèle de pensée, qui fonde l'essence même de la recherche : la mise en doute à partir de deux facteurs qui nous occuperont au fil de ces lignes. Le premier serait le facétieux principe d'incertitude (une forme d'*indifférence* désinvolte en somme) et le second la troublante relation entre faire et écrire (pour peu qu'on puisse schématiser ainsi – dire par la forme et dire par le verbe autrement dit). Je me propose de rendre l'ironie responsable de ce démantèlement, pour faire en sorte de prendre le cartésianisme à rebrousse poil à partir d'un modèle d'artiste qui, sans avoir l'air d'y toucher, traverse la pensée duchampienne – ironiste de premier ordre –, tout autant que celle de Raymond Roussel, Tristan Tzara ou Marcel Proust. Cet artiste, c'est Jean Dupuy. L'homme est d'origine auvergnate, son grand-père était médecin ; ce grand-père avait suivi et noté avec soin les premiers cours de Philosophie de Bergson au lycée Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand. À partir d'une page de ce manuscrit Jean Dupuy a réalisé, parmi d'autres, une anagramme. C'est la première leçon : La science.

Ainsi se formule l'anagramme ; elle est manuscrite au feutre gouaché de couleurs variables mais déterminées avec une précision de métronome (ce que la présente transcription dactylographiée ne permet pas de voir) sur un papier de taille modeste :

**PIE PORC MILLE LIS (157X2)**  
**TERRE UN OS SOL PRÉ**  
**HERBE DES POIS DU JUS THÉ.**  
**BERGSON**  
**LA SCIENCE DIFFÈRE**  
**DE LA CONNAISSANCE**  
**VULGAIRE**  
**EN CE QU'ELLE**  
**RATTACHE LES FAITS**  
**DÉTERMINE LES CAUSES**  
**ABOUTIT**  
**AU**  
**NÉCESSAIRE ET**

**ÉTABLIT**  
**DES FORMULES**  
**GÉNÉRALES ET UNIVERSELLES.**  
**ON EXPRIME CES DIFFÉRENTES**  
**PROPRIÉTÉS**  
**EN DISANT QUE LA SCIENCE**  
**A POUR OBJET**  
**LA RECHERCHE**  
**DES LOIS.**  
**HAIES TUILES NOIRES**  
**DU GUI CULS**  
**ÉTÉ**  
**À CASABLANCA<sup>3</sup>**

L'anagramme est composée de deux paragraphes, il vaudrait mieux dire, le dessus et le dessous de la ceinture... Elle contient deux fois 157 lettres pour construire une histoire continue, mais décousue (et recousue). Y aurait-il des mots qui ne veulent rien dire ?

Je me propose de revenir sur l'emploi d'un tel procédé systématique, à partir duquel Jean Dupuy use son temps, feint l'ennui et l'art *lazy*, d'en vérifier (au passage) son sens de l'ironie et de ce qu'il enseigne pour la *Recherche* (du temps perdu).

## Ironie et acrobatie

Il faut d'abord lever tout sous-entendu. N'est pas ironologue qui veut et, dans notre cas, on ne l'est même pas pour deux sous-entendus. Alors on s'en tiendra au pied de la lettre. Car, à la racine, l'ironie a quelque chose de littéraire. Même s'il ne faut jamais oublier que l'ironie sans parole se voit sur le visage, dans la courbure d'un geste, elle détient au cœur même de son étymologie la relation au langage. Comme, je suppose, la présente édition n'aura cessé

3 Transcription de l'anagramme de Jean Dupuy, *Bergson*, gouache et graphite sur papier, 40 x 30 cm, in Jean Dupuy, *Where*, Paris, Editions Loevenbruck, 2013, p. 86.

de le préciser, elle trouve son origine grecque dans *eirôneia* « action d'interroger feignant l'ignorance », de *eirôneuesthai* « railler en affectant l'ignorance », procédé habituel de Socrate, d'où l'expression *ironie socratique*. D'abord, l'ironie pose une question. L'ironie, encore, souligne Sophie Duval dans son très bon ouvrage *L'ironie proustienne*, « est conçue d'abord comme une attitude<sup>4</sup> ». Alors, pour aller un peu vite, l'ironie tricote le verbe, la parole et la prestance du corps pour composer un ensemble de *positions* inattendues. Elle est art de la feinte, de l'esquive aussi, du détournement, de la pirouette. C'est un art d'acrobate. Elle est « figure de rhétorique », précise encore Sophie Duval. La *figure*, là dans ce contexte, je l'entends, comme l'a si bien décrite Roland Barthes, comme une « gymnastique chorégraphique, bref, (...) le geste du corps saisi en action, et non pas contemplé au repos (...). La figure, c'est l'amoureux au travail<sup>5</sup>. » Un performeur au grand cœur. Oui l'ironie, ce serait un peu *l'amoureux au travail*, l'expression d'une *affirmation*, d'une passion dérobée, le geste volontaire, parfaitement mesuré, mais intuitif et vivant, passionné et subjectif : cette *figure* (rhétorique), *l'amoureux au travail* (de la langue), *l'ironie* (de la parole et du geste), ces trois termes assimilés comme des mots *en valise*, ces trois termes-là, sont *renversants*. Ils mettent stratégiquement la pensée à l'envers. Une fois encore, l'ironie est acrobatique, *extensive*, en tension, en mouvement. Cette association de deux mots qui donne son sens à l'ironie, « feindre l'ignorance », sonne comme une contradiction, celle de la dissimulation (feindre) d'un manque (l'ignorance) : on aimerait faire croire, ou s'amuser à croire, qu'on doute en présupposant qu'on sait. On aimerait faire croire à une terre vierge. Mais l'ironie est une question. On sait qu'il n'y a jamais de réponse évidente. En laissant entendre qu'on sait en disant qu'on ne sait pas, on sait aussi qu'on ne sait pas tout à fait, qu'on ne sait pas assez, pas assez précisément, pas assez bien, pas assez loin. L'ironie met en péril sa propre prétention à la connaissance. L'ironie met le penseur (chercheur) du côté de la pensée nomade.

L'ironie aime le verbe et la moquerie. Elle est de la famille des comiques (en cela qu'elle joue la comédie), elle se marre, se gausse sous cape, mine de rien se et s'en moque. Elle feint, elle joue l'idiot, le sans esprit, l'ignare, l'inculte, le simple ; mais on a vite fait de la déceler, au même titre que la fanfaronnade – comme le fanfaron, l'ironique fait croire à ce qu'il n'est pas, mais l'un pour ses fallacieuses qualités et l'autre pour sa débilité fictive. C'est un peu ce *double jeu* des affirmations contradictoires qui est au cœur de l'affaire : noir/blanc, rouge/vert, oui/non, haut/bas, vrai/faux, féminin/masculin, sensible/conceptuel, sérieux/trivial, art/non art, mais par un mode de passage bien plus trouble et poreux que par celui de l'opposition clivée. L'ironie opère comme la figure (encore Barthes) : « la figure part d'un pli du langage (sorte de verset, de refrain, de cantilation) qui l'articule dans l'ombre<sup>6</sup>. » Ce pli du langage n'est pas net. « pas d'explication ailleurs que dans les plis du voile<sup>7</sup> » écrit Jean Suquet. L'ironie procède à des rites de passage de façon trouble, vaporeuse et particulière. Voilà un élément du programme : *la mesure de l'instabilité salutaire qu'elle emploie en une gestuelle parfaitement articulée*. C'est une façon de vivre. *L'ironie*,

4 Sophie Duval, *L'ironie proustienne*, Paris, Champion, 2004, p. 10. L'auteure prend notamment appui pour ses travaux récents sur l'ouvrage incontournable de Pierre Schoentjes, *Recherche de l'ironie et ironie de la Recherche*, Gent, Rijksuniversiteit Te Gent, 1993.

5 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 7-8.

6 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 9.

7 Jean Suquet, *Le guéridon et la virgule*, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 49.

parce qu'elle passe par le langage<sup>8</sup>, use le temps et les méthodes. Pierre Schoentjes en spécialiste incontournable de l'ironie littéraire (et de celle de Proust en particulier) synthétise ainsi sa définition de l'ironie : « L'ironie semble être le seul mode de discours qui pose au lecteur une question ouverte à partir de significations contradictoires<sup>9</sup>. »

L'ironie est un peu gazeuse, ainsi l'ai-je suggéré à l'instant (atmosphérique et ombreuse) ; elle a un caractère instable, versatile. J'aimerais, avant d'aller plus loin, extraire cinq propositions simples.

Un, l'ironie permettrait de ne pas trop se prendre au sérieux. On se fait rire.

Deux, rien n'est acquis, contre ce que le sérieux, l'assuré, pourrait avancer comme vrai. Autrement dit, l'ironie a pour principe l'incertitude, le possible duchampien (un « mordant physique »). L'ironie est hypothèse (*Etant donné 1°..., 2°...*) sous couvert de quelques logiques morales, philosophiques (aristotéliennes) ou scientifiques.

Trois, l'ironie est renversante, elle permet de mettre en péril les vérités entendues. Elle sape le savoir évident.

Quatre l'ironie est une manière de penser autrement (elle déplace les points de vue). Elle distancie. « Grâce à l'ironie, la pensée respire plus légèrement quand elle s'est recon nue, dansante et grinçante, dans le miroir de la réflexion<sup>10</sup>. » (Jankélévitch).

Cinq, l'ironie *plastifie* le langage (et les idées) ; elle lui donne du corps, de la malléabilité, de la matière, de la texture et de la couleur. Elle le spatialise.

C'est simple, j'aimerais à partir d'un cas de figure remarquable, celui des anagrammes de Jean Dupuy, observer comment ces cinq traits de l'ironie prennent corps dans l'œuvre et comment cette mise en œuvre donne à penser la recherche en art. En d'autres termes je porterai mon attention sur la relation déterminante qu'entretient la création avec le texte et en particulier ce que l'ironie suscite de *désordre* et de refonte.

## Indifférence et contrepèterie

L'exemple phare sur lequel nous avons déjà beaucoup travaillé<sup>11</sup>, c'est Marcel Duchamp, mais il n'est pas l'objet de cet article. Duchamp fait figure de pierre angulaire au sens où il permet d'armer l'ironie de sa faculté à prendre de la distance : distance du langage sur le faire de l'artiste, brouillard éthéré où l'*inframince* à lui seul pourrait faire l'objet de toutes nos spéculations. Or l'*inframince* duchampien n'est rien d'autre qu'une condition d'existence. Ça se passe en dessous du mince, en infra, c'est encore plus mince que mince, dans l'infiniment petit ou ténu, vers l'imperceptible, et convoque bien vite le parallélisme que seule une attention conceptuelle et sensible accrue permet de percevoir, telle que la

8 Il est à noter que l'ironie ne passe pas exclusivement par le verbe, il existe aussi pour Pierre Schoentjes une forme d'ironie qu'il nomme « situationnelle », « il s'agit de l'attente déçue, de la contradiction, de l'incongruité », in Pierre Schoentjes, *Recherche de l'ironie et ironie de la Recherche*, op. cit., p. 53. On sait combien ce dernier terme, l'*incongruité*, constitue un moteur particulièrement efficace pour l'art du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle. Je renvoie, par exemple à Jean-Yves Jouannais, *L'idiotie, art, vie, politique – méthode*, paris, Beaux Arts magazine livres, 2003. L'ouvrage pourrait s'avérer tout à fait révélateur pour développer ce que Schoentjes nomme des « concepts apparentés » à l'ironie, tels que la satire, l'humour et le comique.

9 Pierre Schoentjes, *Recherche de l'ironie et ironie de la Recherche*, op. cit. Je recommande la lecture des parties 2 et 3, « circonscrire l'ironie » et « Ironie et concepts apparentés », p. 19-86. Si l'auteur s'attache à définir l'ironie, d'abord de l'intérieur, puis à partir de ses limites extérieures en la distinguant de phénomènes proches, il précise aussi dès les premières lignes combien c'est un terme éminemment protéen.

10 Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964.

11 Nous avons publié en 2008 un ouvrage qui contenait une étude sur l'*inframince* de Marcel Duchamp (P.B., Brancusi et Duchamp les hommes-plans, sur les Colonnes sans fin et l'*inframince*, PUP, 2008) et en particulier sur l'expérience du langage et de l'ironie comme moteur de la pensée. Notre article convoquera certains aspects de cet usage de l'ironie duchampien (usage des jeux de langage multiples, palindromes, contrepèteries, etc.), mais à des fins secondes en somme : au profit et à travers le filtre de Dupuy.

chaleur d'un siège qui vient d'être quitté. Au cœur même de cette condition quasi-mathématique/géométrique, mais qui touche aussi à la psychologie de la matière, se tapit une attitude : l'indifférence, ironie par excellence, du fait, en apparence, de son désinvolte détachement mais, en profondeur, de son principe d'équivalence. Par exemple le bon goût vaut le mauvais goût. Cet objet vaut celui-ci, etc. Alors bien vite, le haut vaut le bas, le principe d'une équivalence relative met à mal tout critère de qualité, auquel s'ajoute chez Duchamp la primauté de l'hypothèse (Etant donnés 1°..., 2°...), c'est-à-dire, l'incertitude, le croire. L'indifférence esthétique paraît, par définition, ironique. Elle feint stratégiquement l'ignorance par équivalence (tout se vaudrait). On sait bien que c'est aussi un artifice de la pensée qui opère comme un postulat nécessaire, une condition préalable pour que tout l'appareil duchampien se mette en œuvre. J'illustrerai l'affirmation par un exemple, influent pour Duchamp. Henri Poincaré dans *La science et l'hypothèse* explique que « toute généralisation est une hypothèse ; l'hypothèse a donc un rôle nécessaire que personne n'a jamais contesté. » Parmi celles qu'énonce Poincaré, il y a, écrit-il, « une seconde catégorie d'hypothèses que je qualifierai d'indifférentes ». Ces hypothèses ne permettent pas de démontrer, par exemple, que telle œuvre est belle et telle œuvre laide car on aurait très bien pu démontrer l'inverse, mais seulement que c'est pour l'une ou l'autre bel et bien une œuvre. Ces hypothèses, écrit encore Poincaré, « peuvent être utiles, soit comme des artifices de calcul, soit pour soutenir notre entendement par des images concrètes, pour fixer les idées, comme on dit<sup>12</sup>. »

Cela voudrait dire que l'ironie du langage duchampien emporté par l'indifférence esthétique permet de repenser les dimensions de l'œuvre : au dessus ou en dessous on y est, au travail ou sans travail on y est, artiste ou artisan, on y est. L'indifférence, comme la paresse, sont des « artifices de calcul ». John Cage a écrit de lui, « tout ce qu'il a fait, c'est aller *underground*. Il ne voulait pas qu'on le dérange pendant qu'il travaillait, donc il ne voulait pas qu'on sache qu'il travaillait<sup>13</sup>. » Cette forme d'ironie duchampienne aura permis de brouiller la distinction fondamentale pour de nombreux artistes (Cage, Filliou, tout Fluxus, et Dupuy bien évidemment) entre l'art et la vie.

Ce cours passage par Duchamp, permet de souligner l'importance pour l'ironiste des jeux de langage (oh combien multiples) pour leur aptitude à troubler les sens, à faire passer le sérieux du côté du trivial, le chaste du côté du grivois<sup>14</sup>. Les jeux de langage permettent de passer insidieusement du dessus au dessous. Jean Dupuy partage avec Duchamp l'appétit sans limite pour ces jeux de mots et, sans surprise, pour la contrepèterie en particulier. Il y a beaucoup à écrire sur l'ironie porteuse de la contrepèterie. On n'en fera rien, mais on n'en pensera pas moins, parce que Dupuy ne s'en est pas privé. N'a-t-il pas, par exemple intitulé un formidable petit livre d'artiste édité en 2007 « un ton de mon cru », qui s'ouvre à la première page par l'anagramme suivante :

12 Henri Poincaré, *La science et l'hypothèse*, Paris, Flammarion, 1968, p. 165 et 167.

13 John Cage, *Rire et se taire sur Marcel Duchamp*, Paris, Allia, 2014, p. 57.

14 Les *Notes* de Marcel Duchamp, Paris, Flammarion, 1980, contiennent une section dédiée aux jeux de mots ainsi que dans le chapitre II de *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975. Je recommande pour en repérer la diversité syntaxique de lire l'introduction à ce chapitre II de Michel Sanouillet, p. 145-149. Elle souligne combien le contrepet n'est qu'un vecteur parmi d'autres tels que le palindrome, l'hyperbate, le chiasme paronymique et bien d'autres.

## AH ! C'EST DRÔLE, MAIS LE HASARD, C'EST MOI

Il y a une correspondance structurelle entre la contrepèterie et l'anagramme qui fait que l'une (la contrepèterie) est en quelque sorte une enfant insoumise (en cela qu'elle respecte l'homophonie, mais pas forcément l'orthographe) de l'anagramme qui s'impose (si j'ose dire) une condition nécessaire : la partie basse de la contrepèterie (celle qui, à la différence de l'anagramme, se laisse deviner) relate toujours un fait marquant « agréablement déplacé » (Luc Etienne). Il faut avoir en tête que l'horizon ainsi défini (qui accessoirement chez Duchamp est aussi celui du *Grand Verre*) organise les passages à l'ironie. Avant d'aller plus loin, il ne faut pas oublier que l'ironie est une arme et par conséquent un système de défense et de subsistance.

Je recommande chaudement la lecture de *L'art du contrepèterie, petit traité à l'usage des amateurs*, de Luc Etienne qui souligne cette dimension offensive de l'ironie contrepétiste :

« Mais qu'on ne s'y trompe pas : le contrepèterie, comme l'histoire de Zadig, en dit plus qu'il ne semble dire. Devant le spectacle universel de la niaiserie triomphante, l'ascète des temps nouveaux, guidé par l'exemple d'Alfred Jarry, adopte l'attitude *pataphysique*. Il conspire avec cet ordre imbécile, il parle le langage des tous ces insuffisants, il renchérit sur leurs évidences. La Contrepèterie est l'arme secrète qui convient à ses desseins vengeurs. Affectant le respect et le conformisme, il la lance comme on lance un bouquet, cependant qu'au cœur de cet hommage trop pieux, mû par une mécanique infaillible, le scandale éclate comme une bombe flatulente<sup>15</sup>. »

Aussi, à l'instar du contrepèterie, l'anagramme contient quelque dimension subversive, même si elle ne fait pas de la luxure sa condition de montage, mais un *possible* parmi d'autres...

## Horizon anagrammatique

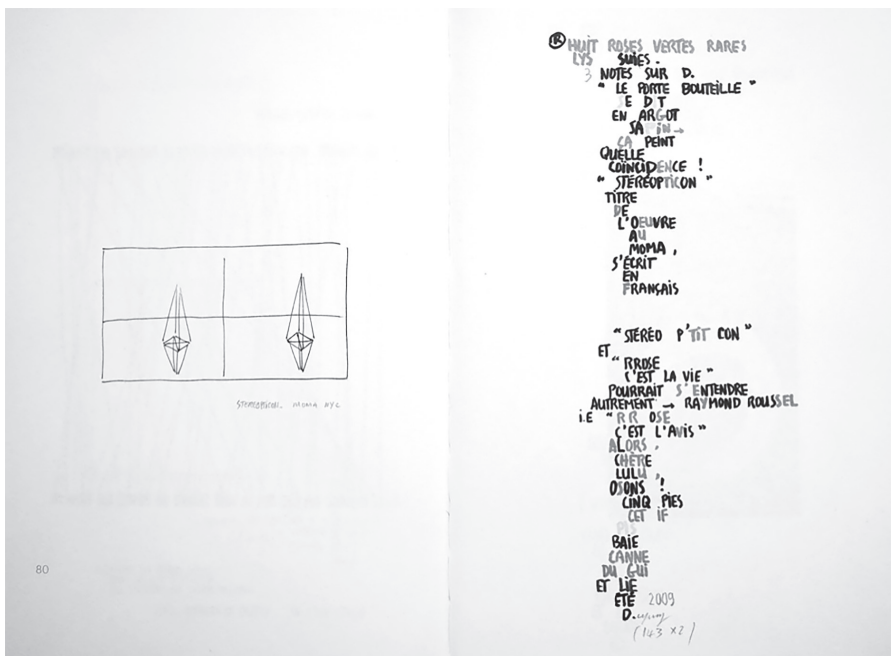
Jean Dupuy est un artiste français, né en 1925, qui vit à Nice. Il fut une figure importante dans les années 70 aux USA d'un art dit « technologique », a collaboré avec Billy Klüver et Robert Rauschenberg à l'EAT (Experiment in Art and Technology) avant de devenir un acteur explosif des développements Fluxus à New York aux côtés de Maciunas, de Nam June Paik ou, en France de Robert Filliou. Ses œuvres, progressivement, affirment leur caractère bricolé, et cultivent le sens de la trouvaille (il est dans cette façon de faire déjà quelques modèles de méthode qui rejoignent nos considérations antérieures sur le bricolage). À partir de 1984 Jean Dupuy systématise l'usage d'un dispositif de travail dont il ne se départira plus. Il accompagne chacune de ses pièces (art technologique, trouvaille, bricole, document, trace de performance ou dessin) d'un texte court, facétieux et souvent ironique (en cela qu'il est à double détente, et plus encore...) construit sous forme d'anagrammes. Ainsi s'organise un processus qui, avec la précision d'un métronome, d'un mécanicien de la lettre, démonte les mots, les remonte à l'envers, plus largement en désordre, s'emploie à « théoriser » son propre travail par des textes qui eux-mêmes font œuvre, qui eux-mêmes constituent une pièce de l'appareil technique/artistique de Dupuy. Et par leur structure même, le caractère spéculaire (un même nombre de lettres employées deux fois) de l'ana-

15 Luc Etienne, *L'art du contrepèterie, petit traité à l'usage des amateurs*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971 (1954), p. 13.

gramme, l'ironie trouve ici dans la contrainte textuelle son plus beau manteau, la plus belle expression de *l'anti-sens* (anti-sens que partagent Duchamp et Dupuy). L'ironie du sort, c'est de constater combien ces mots paraissent simples, que ça n'est pas si simple, mais que Dupuy, au bout du mot et du fait, écrit, crie et rit (il y a beaucoup de oh oh oh !) en lettres manifestes, la vie c'est simple, comme un bon film, il n'y a qu'à vivre.

Le mot anagramme est construit à partir du préfixe ana- qui vient du grec « de bas en haut », « en arrière » ou « en sens inverse » et « de nouveau ». C'est fou comme ça colle. On peut le dire, Dupuy est un ana-artiste (à différencier du privatif anartiste duchampien, voilà une différence avec Duchamp qui se joue à un a de plus). L'élément -gramme, quant à lui sans surprise, se rattache à la racine grecque *gramma*, -atos, « lettre, écriture ». Le tour est joué, une anagramme consiste à placer « en haut » une première fois un ensemble de mots dans un certain ordre et « en bas » « de nouveau » un autre ensemble de mots composés des mêmes lettres qu'en haut, mais en « sens inverse ». Voilà en quoi consiste la règle élémentaire de cette poésie concrète, sonore (car trébuchante : autre parenté duchampienne ; ils manient tout deux l'art du *Trébuchet*). À la différence de Raymond Roussel (un des dadas de Dupuy, avec Jules Verne), à qui il a fallu tout un livre pour expliquer *comment il a écrit certains de ses livres*<sup>16</sup>, la « recette » générale tient en quelques lignes.

Une anagramme parle de ces influences croisées :



*Stéréopticon, 2009*

Encre sur papier ; gouache et graphite sur papier

30 x 21,5 cm ; 42 x 30 cm

Courtesy galerie Loevenbruck, Paris.

© ADAGP, Paris

16 Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, 1963.

Toutefois, il faut admettre qu'à cette seule règle de base s'ajoute un ensemble de principes mouvants que Dupuy dépose au fil des années dans ses écrits (presque exclusivement anagrammatiques). Le système Dupuy (Ypudu) – c'est un peu la mafia des mots, l'usure, la capitalisation du langage, la rentabilisation des faits passés, l'atelier sur un mètre carré – est aussi mouvant qu'un poulpe. Ça évolue, ça se régénère et Ypudu mène toujours l'ironie (le doute, la contradiction et la feinte) au bout, à l'excès (hygiène de vie qui passe par la logorrhée de la lettre). En ce sens – il faut prendre le mot avec des pincettes et pour ce qu'il a de clairement positif –, l'ironie d'Ypudu frise le cynisme. Attention il n'est pas un cynique misanthrope, s'il est du mépris à quelques égards, c'est à celui des conventions sociales, des idées reçues et de l'opinion publique. C'est un Diogène. Jankélévitch écrit de Diogène, il est « un Socrate forcené, une espèce de chèvre-pied échappé de quelque cortège bacchanique. » Et il poursuit ainsi : « le cynisme est toujours au bout de l'ironie [... il n'est autre chose] qu'une ironie frénétique et qui s'amuse à choquer les philistins pour le plaisir ; c'est le dilettantisme du paradoxe et du scandale. »

Jankélévitch écrit encore plus loin, « le cynique serait (...) celui qui dit tout haut ce que beaucoup pensent tout bas, et qui n'essaye plus de sauver les apparences ; il congédie décemment l'excuse décente, avouable officielle du *Quamvis*, il jette le masque, il n'hésite pas à prononcer le *Quia* scandaleux, sans doute parce qu'il sait qu'une légalité plus profonde se cache sous ce scandale<sup>17</sup>. »

Non sans paradoxe, car l'anagramme est un peu ésotérique par définition, voilà par extension une belle description de l'écriture d'Ypudu. Les anagrammes de Dupuy jettent les masques !

## American Venus Unique Red & Lazy susan

Une série d'anagrammes réalisées en 1997 décrit les « systèmes » anagrammatiques d'Ypudu, intitulée *Anagrammaire*. Je n'en ferai pas le tour avec systématisme (ça m'épuise l'envie), mais j'aimerais toutefois relever quelques éléments tout à fait stimulants.

Une anagramme est un jeu de construction qui tient, dès le début, sur son bricolage savant. On s'entend dire en la lisant : « mais fichtre comment a-t-il fait ?? » Comme l'ironie, l'anagramme est un peu ésotérique, oui. Pourquoi l'anagramme est-il modèle de recherche (un peu d'académisme dans cet article ne tuera point) ? Parce que l'anagramme fait plus que raconter : elle surfe sur la contrainte et distille son analyse sous quelques apparences ludiques. Bien que cela ait été décrit à plusieurs reprises dans les publications sur l'artiste, il faut savoir que l'obsessionnelle activité d'écriture de Dupuy vient d'une première expérience en 1973. Dupuy est à New York, un jour d'ennui (dit-il), il est tombé (plusieurs, si ce n'est toutes, de ses œuvres résultent de découvertes fortuites, artiste *sérendipiste* par excellence) sur un crayon sur lequel était inscrit ces quatre mots : « American Venus Unique Red ». Il lui faut plusieurs heures (admet-il tout de même) pour faire une anagramme avec les 22 lettres de ces mots : « Univers Ardu en Mécanique » (reconversion franco-américaine, passage de Venus à la Mécanique sur un mode d'équivalence duchampienne). Si la formule fait penser à ce qu'il a toujours fait du côté de l'art technologique, on dirait aussi que ça raconte ce qu'il vient de se produire : découvrir les contrées complexes d'un nouvel

17 Vladimir Jankélévitch, *L'ironie ou la bonne conscience*, Paris, P.U.F., 1950, p. 7 et 97, cité par Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 84-85.

appareil littéraire (de l'art en mot – extension lettriste) qui va à partir de 1979 devenir une nouvelle façon de vivre.

Cette année-là Jean Dupuy réalise une œuvre charnière à fort potentiel d'analyse. Disons à grand trait, qu'à cette date, Dupuy décide de mettre un terme à une décennie d'activité performative intense au cœur du New York avant-gardiste. Dupuy réalise *Lazy susan* dont il décrit ainsi la genèse : « J'avais en 1974, construit pour faire une performance, une petite scène en bois, circulaire, de 80 cm de diamètre. Elle était fixée à une planche de 150 cm de long. Cette scène montée sur un système de roulement à bille qu'on appelle en américain "lazy susan" était rotative. Pour en faire une sculpture, je l'ai suspendue à deux échelles qui avaient servi à faire des performances sur une tour à P.S. One et que j'ai fixées l'une contre l'autre, en haut, ce qui a formé un ensemble inscrit dans un grand triangle. Il touchait presque le plafond, à 3,50 mètres. J'ai ensuite bloqué la roue, encore mobile. Ainsi la scène rotative perdait sa fonction. C'est alors que j'ai constaté qu'elle tournait encore car elle suivait paresseusement la rotation de la terre : je l'ai appelée *Lazy susan*<sup>18</sup>. » (En 2007, Dupuy rédige une anagramme pour le Frac Bourgogne qui décrit la situation et accompagne la présentation de l'œuvre).



Jean Dupuy, *Lazy susan*, 1979, échelle, plateau en bois et cadenas en acier,  
390 x 210 x 40 cm, collection Frac Bourgogne,  
crédit photo Jean Brasille, courtesy Jean Dupuy.

18 Jean Dupuy, *Jean Dupuy, à la bonne heure !*, Paris, Sémiose, 2010, p. 85.

Le récit que narre cette œuvre est celui d'une aventure qui prend fin. C'est aussi celui d'une nouvelle histoire qui prend forme à partir d'un ensemble de mots (plastiques : deux échelles et une estrade rotative) désolidarisés puis remontés dans un autre ordre avec une clarté, une évidence et une fantaisie médicale : « univers ardu en mécanique », appareil d'auscultation du corps terrestre, prise de pouls de sa rotation, mais aussi révélation du mouvement inapparent d'un corps. Le schéma est méthodologiquement symptomatique d'un esprit de recherche qui prend appui sur un schéma que nous avons déjà étudié par ailleurs : la relation entre technologie, bricolage, démontage, (photo)montage, révélation et humour. Monter, c'est faire voir.

Les conclusions se croisent : Le mode opératoire pour fabriquer *Lazy susan* et le montage anagrammatique se ressemblent. Autant dire que *Lazy susan* est une anagramme plastique. L'anagramme (plastique et littéraire) adhère, elle colle à ce bricolage si caractéristique qui traverse l'œuvre d'Ypudu. Elle en adopte l'esprit : (fausse) naïveté, intuition, inventivité, facétie, renversement, répétition, mais aussi objectivité, mesure, comptabilité, pragmatisme, simplicité et clarté. Voilà quelques maîtres mots qui révèlent à la fois l'esprit avec lequel on pourrait mener la recherche en art et le sens immédiat que l'on peut affecter à l'ironie créative.

Cette œuvre-là redit aussi un point de notre postulat général sur la recherche, une chose sur la relation entre fait plastique et fait textuel : « on ne se perd pas de vue », « Keep in touch » (expressions favorite de Dupuy pour conclure une conversation). Le texte et l'objet artistique (au sens large) restent toujours en contact et à la vue l'un de l'autre. La chose de l'art, comme on dirait la cause, c'est ce tout. Il n'y plus de partage, mais un geste continu, une attitude entre le langage de la forme et le langage du texte<sup>19</sup>.

## La monnaie de la lettre

Sans ironie (allons bon), l'anagramme doit rendre dingue, au même titre que tous les jeux d'argent. La monnaie c'est la lettre, ce sont les mots. On en use on en abuse. On en profite à l'extrême. On fait fructifier le temps qui passe : on l'use à se casser la tête pour découvrir de parfaites combinaisons. Mais à être usé, on y est rompu. L'anagramme se construit de plus en plus vite. Elle accélère la créativité, reformule la mémoire. Dupuy perd la mémoire courante, dit-il, et c'est possible, mais l'écriture anagrammatique combinée à sa parfaite mémoire des choses qu'il a produites, vécues, des performances qu'il a activées, grave dans le marbre un savoir artistique réduit à sa quantité nécessaire, essentielle. L'anagramme c'est l'extrait du parfum de l'œuvre, sa molécule élémentaire.

Si chaque lettre a son poids et sa place bien définie dans l'ordonnement du texte (une observation attentive permettrait de voir aussi comment elle garde son indépendance mobile), elle a également sa couleur qu'elle acquiert de plusieurs manières. Toutes les anagrammes d'Ypudu sont manuscrites au feutre gouache de couleur (une peinture à l'eau qui résiste parfaitement à la lumière, mais qui se dilue – ne pas y laisser choir des larmes de joie) ou parfois à l'acrylique lorsqu'il s'agit de grands formats. Les règles chromatiques varient à l'envie selon les nécessités (mais se respectent au moment de leur mise en place) et en fonction des périodes. Il faut souligner que l'étendue formelle des anagrammes de

<sup>19</sup> Le lecteur comprendra pourquoi on se refuse alors de parler de théorie d'un côté et de pratique de l'autre. Le montage du texte est aussi une pratique. Elle a sa plasticité. Le montage de l'objet plastique est aussi une écriture. L'un et l'autre apposent leur théorie sur l'art.

Dupuy n'est pas homogène et il n'est pas l'objet d'en faire l'inventaire systématique. La couleur de la lettre peut être celle qui se rapporte à la convention établie par la notation musicale anglaise (une note = une lettre = une couleur : Do/C, Ré/D, Mi/E, Fa/F, Sol/G, La/A, Si/B). Ces couleurs peuvent incarner le mot que les lettres formulent, vert pour le mot « pomme », par exemple ou de la couleur du nom de couleur qu'elles énoncent, jaune pour « Yellow » (évidemment). Et puis, la couleur de la lettre a sa vie, elle tourne *ad libitum*, résonne avec nuance et correspondance avec ce qu'elle narre et ce qu'elle observe (car Dupuy raconte aussi beaucoup de faits divers, d'anecdotes, de blagues). Elle peut avoir la lubricité de la verge (rouge) ou la sympathique intensité de l'ananas. De façon plus prosaïque, la couleur *trace* la lettre, elle rend visible sa migration d'une aire à l'autre (toujours haut/bas).

Écrire un texte partagé en deux parties parfaitement équivalentes<sup>20</sup>, qui a de la continuité et du sens n'est pas chose facile. C'est même terriblement difficile (simplicité feinte une fois encore). Souvent il y a des lettres qui restent en bas et en haut, qui n'ont respectivement pas servi en haut et en bas. Pour les caser, Ypudu emploie plusieurs systèmes.

1° il y a le « système bégayant » : le bégaiement permet de répéter des parties de mot pour employer les lettres orphelines. « O-o-o-obstination » par exemple. Il est à noter, qu'avec le temps les bégaiements ont disparu des anagrammes, le bègue est passé maître de son langage... Au bégaiement, Dupuy préfère de plus en plus les petits mots comme os, dé, lie, etc.

2° il y a la suite de notes musicales. Ainsi l'anagramme s'enrichit d'une petite mélodée élémentaire : La Ré Ré Ré, par exemple, et devient chantante ;

3° il y a encore la répétition expéditive d'une ligne de lettre identiques : iiiiiiiiiiiiii, oooooooooo, etc. ce qui à la lecture n'est pas sans susciter quelques petits refrains amusants aux envolées d'opérettes. À moins que ça ne soit la superette de la lettre. Ingrédients du mot emmagasinés.

4° aussi il y a l'énumération tout en haut et tout en bas de l'anagramme, aux deux extrémités du noyau « signifiant » du texte, d'une petite liste de mots dont certains reviennent souvent car ils sont, en terme de construction – et d'évocation – forts utiles. Ce peut être des noms de couleur : Grés, Vert, Noix, Ogres, etc. mais aussi quelques mots exotiques, Ananas (utile pour caser des A) ou Casablanca (tout aussi utile pour caser des A concassés de C). Bref, l'anagramme est aussi l'art d'accommoder les restes, ce qui n'est pas pour déplaire à l'épistémologie de la recherche. Avouons-le, c'est un peu plus compliqué que cela. Dupuy a la plume d'un sioux et les ruses sont nombreuses. La méthode n'est pas homogène.

C'est un adroit mariage entre une intention (quel qu'en soit le prétexte), la contrainte du choix des mots et des lettres forcément limitatif, le montage acrobatique et quelque chose d'inattendu, « Le-le détail u-unique (l'inattendu, the-the unexpected<sup>21</sup>) » écrit-il dans une anagramme de la série *Anagrammaire*.

20 Dupuy a plusieurs manières de tracer l'horizon qui partage le haut du bas de l'anagramme : en laissant un espace blanc, en traçant un trait horizontal (assez rarement), à partir d'un réseau de lignes qui relient entre elles les lettres alignées horizontalement entre le haut et le bas (pour les anagrammes qui tiennent en peu de mots). Cette dernière solution est la plus didactique. Elle illustre la vérification des correspondances.

21 Un extrait d'une anagramme de Dupuy reproduite dans *A la bonne heure*, op. cit., p. 284.

Je cite intégralement une autre anagramme :

**POURQUOI** X/97  
**UN PEU FOU, MR LÉO D.**  
**TOUJOURS TRÈS BÉGAYANT,**  
**CONTINUE À ÉCRIRE**  
**SES-SES TEXTES**  
**AVEC UNE OBSTINATION,**  
**I.E. ->**  
**UNE PERSITANCE D'AUVERGNAT.**  
**AH !**  
**IL EST VRAI QUE**  
**L'ANAGRAMME**  
**LIMITE FORCÉMENT LES- -**  
**LE CHOIX DES LETTRES,**  
**ET CES - CES- -**

**CETTE LIMITATION MÊME**  
**CRÉE DES SURPRISES**  
**TOUJOURS RENOUVELÉES**  
**NON ?**  
**AINSI CHAQUE TEXTE**  
**POSE À LÉON**  
**DE NOUVEAUX PROBLÈMES**  
**ET, C'EST, À CHAQUE FOIS,**  
**UNE – UNE EXCITATION ; BIGRE !**  
**TO DAY, 4 COULEURS RARES ->**  
**1 GRÈCE, 1 LILAS ET 2 VERTS**  
**ET 1 NOTE -> FA**  
**(À NIMES)** 189(X2)<sup>22</sup>

## Les mots en performance

Dans les années 70, Jean Dupuy avait fait des soirées pour mettre des artistes en performance (tels qu'Olga Adorno, Nam June paik, Gordon Matta Clark, Richard Serra, Richard Prince, Alison Knowles, etc.). « Mettre des artistes en performance », je concède que l'expression est étrange, mais on parle bien de metteur *en scène*.

Un peu avant et après, il avait fabriqué des bricolages remarquables pour mettre son et le corps du spectateur en performance (*Heart Beat Dust*, *Aero Air*, *Ear*, etc.)

L'anagramme, aussi, est une façon de mettre les mots en performance. L'écriture serait-elle l'outil du sculpteur/*performer* paresseux<sup>23</sup> et la table de travail le lieu de son *walking*

<sup>22</sup> Transcription de l'anagramme de Jean Dupuy, *Anagrammaire*, gouache et graphite sur papier, 21 x 14,5 cm, in *A la bonne heure*, op. cit., p. 284.

<sup>23</sup> Il faut le dire tout de même, la paresse est relative. À 90 ans, Dupuy écrit toujours comme un forcené et marche presque aussi vite qu'un Zatopek.

in an exaggerated manner around the perimeter of a squar ? Écrire et le dire équivaut en quelque sorte à faire, tout autant qu'à une forme de réactivation d'un fait passé. Ainsi, une anagramme se lit à voix haute. Elle se déclame, oh oh, hi hi, de manière un peu exagérée, théâtralisée *border line*, performée. Entre le performer et le prof chercheur se négocie le partage de la maîtrise de la langue : Ypudu, depuis longtemps, est passé maître de conférences<sup>24</sup>, as de la représentation, si si !



La table de travail de Jean Dupuy, Nice, 2014, photo P. Baumann.

En d'autres termes, la répétition, ou plus précisément la redite déplacée (un texte pour un fait et un texte pour un texte) ne décrit pas un champ binaire, comme de l'auto-re-présentation, mais un « tiers paysage<sup>25</sup> » (j'emprunte la formule à Gilles Clément, je la détourne, et on pourra aussi penser au *Tiers instruit*<sup>26</sup> de Michel Serres). Quel est ce tiers paysage d'Ypudu ? C'est le territoire indécidable de l'art en quelque sorte, c'est-à-dire l'endroit où l'artiste ne joue pas la contradiction, mais où il abandonne l'œuvre à sa propre performance, à sa propre déshérence, là dans une zone peu accessible en apparence : complexe, codée, montée. Elle est peu accessible si on tente d'y établir des lois statiques, évidentes, stables. Mais si on suit au pied de la lettre les dérives des mots et des choses (allusion fortuite à Foucault et par extension à une pensée hétérotopique), l'ironie d'Ypudu,

24 Il a produit, parfois en compagnie de son ami Xatrec de nombreuses conférences performées, dont l'une en décembre 2013 au Musée d'art contemporain CAPC à Bordeaux dans le cadre du volet 1 du colloque *l'Usure, excès d'usages et bénéfices de l'art*, qui fut réactivée à la Villa Arson ainsi qu'au Centre Pompidou.

25 Cf. Gilles Clément, *Manifeste du tiers paysage*, Paris, Sens & Tonka, 2014 (2004). Je souligne, pour y être particulièrement attentif que l'ouvrage est en copyleft (licence art libre), détail suffisamment remarquable pour qu'il soit souligné. Clément écrit à propos du Tiers paysage : « Fragment indécidé du jardin planétaire, le Tiers paysage est constitué de l'ensemble des lieux délaissés par l'homme. Ces marges rassemblent une diversité biologique qui n'est pas à ce jour répertoriée comme richesse. Tiers paysage renvoie à Tiers état (et non à Tiers-monde). Espace n'exprimant ni le pouvoir ni la soumission au pouvoir. », p. 13.

26 Cf. Michel Serres, *Le tiers instruit*, Paris, Gallimard, 1991. « Tout apprentissage consiste en un métissage ».

anagrammatique, fait vivre et revivre *le plaisir d'une pensée qui respire* (Jankélévitch), qui germe dans les interstices. La respiration, c'est un maître mot d'Ypudu. *Heart Beat Dust* avait ouvert la voie, œuvre inaugurale de 1968, nuage de poussière (un pigment rouge sang nommé lithol rubin) volatile mise en suspension sous la vibration du rythme cardiaque d'un patient spectateur en phase acteur captée au stéthoscope par un toubib artiste.

L'anagramme, « ironiquement », en feignant de décrire ce qui se trouve à ses côtés, une roche, un dessin, une image, etc. raconte les faits de la vie, l'humour, l'impermanence, une façon de vivre. Elle révèle aussi une manière indépendante de penser l'art, du côté du vivant. L'anagramme de Dupuy, c'est *le corail de Darwin*. Chaque anagramme maçonne ses brins ramifiés. Leur géométrie est rigoureuse, leur mode de croissance est organique (animale) et elles permettent de construire un modèle de pensée<sup>27</sup>. Nous avons tenté de décrire à quoi ressemble ce modèle de pensée ; il présente de fortes affinités avec le concept de *création permanente*<sup>28</sup> développé par son ami Robert Filliou. Si la création permanente prend notamment appui sur un *principe d'équivalence* (qui fait écho à l'indifférence duchampienne), « bien fait, mal fait, pas fait » (expression qui selon moi ne marche qu'adossée à l'ironie), il y aurait certainement à tempérer cette proximité tant la création chez Dupuy ne néglige rien et pèse chaque terme.

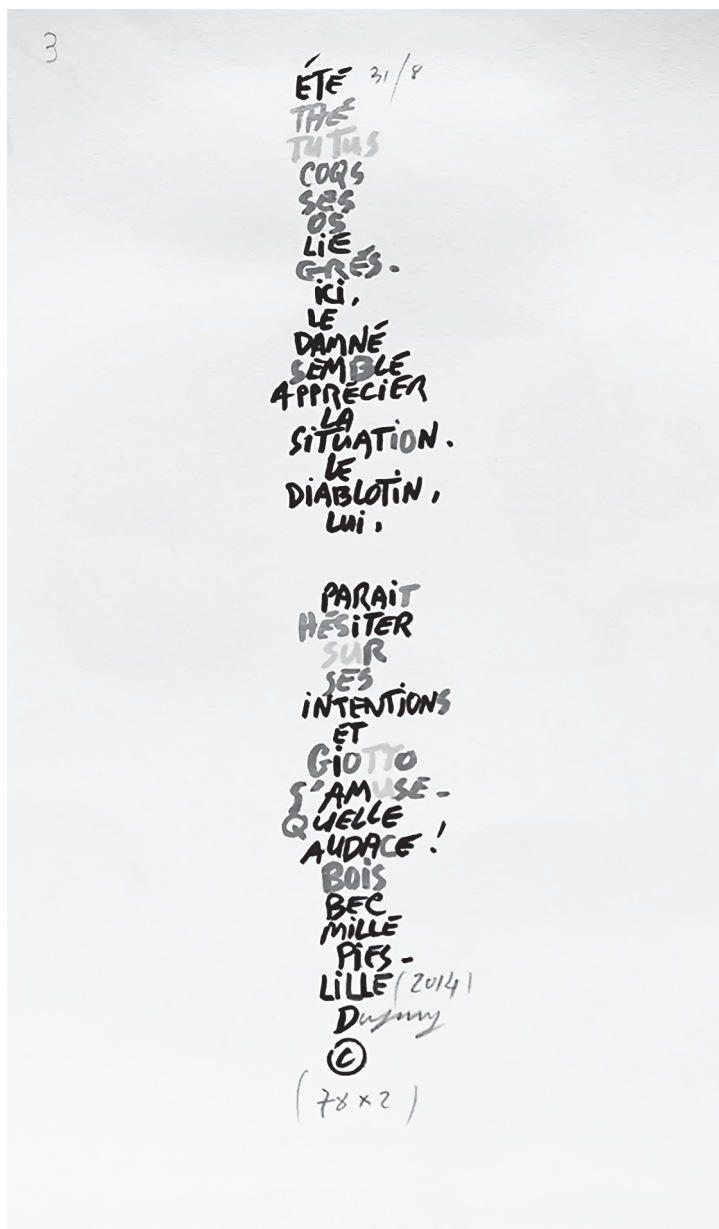
Cette hygiène de vie permet de construire un modèle esthétique et de recherche qui dissout toute velléité première de performance et d'innovation affichée. Dans ce contexte, l'ironie n'est plus seulement un artifice rhétorique ; l'ironie, c'est le moyen qui m'est donné d'organiser le trouble du langage, de hiérarchiser le doute, d'analyser par l'arrière la complexité des rapports entre le haut et le bas. L'ironie, cette attitude, cette manière de penser, permet par la spéculative et fructueuse expression anagrammatique, de poser les bases de ce que je nommerai, non pas une économie, mais une écologie de la lettre et par extension, de ce qu'elle emporte avec elle : la créativité. Sans jamais se prendre au sérieux, celle-ci passe par une attention particulière à l'autre et à l'art en particulier. Plus haut, on a pu lire comment Dupuy commente ses influences (Duchamp, Roussel, par exemple, mais aussi Mantegna, Léonard, Jules Verne, Satie, Picabia et bien d'autres encore). Ainsi on y découvre, comment Giotto a peint la luxure au cœur de l'enfer, de la Chapelle de Scrovegni dédiée à La Vierge alors que son commanditaire, Scrovegni, douce ironie du sort, avait souhaité ainsi racheter les pêchés d'usure de son père.

Dupuy ausculte la scène et la décrit, d'abord en une anagramme, ensuite déclinée et développée en quatre textes<sup>29</sup>. Le troisième dit (et il y manque toujours malheureusement les couleurs) :

27 Je pense là au « I think » de Charles Darwin qui se trouve dans Charles Darwin, *Le corail de la vie*, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 64. J'ai développé la valeur de ce modèle intellectuel dans P. Baumann, « un geste de plancton » in *Le geste entre émergence et apparence* (dir. M. Guérin), Aix-en-Provence, PUP, 2015.

28 Je renvoie à ce sujet à Robert Filliou, *Teaching and learning art*, Köln, Kaspar König, 1970.

29 Ces quatre anagrammes et ses illustrations visuelles – une reproduction d'une scène des enfers de la fresque accompagnée d'un passage clé de *L'Enfer* de Dante –, furent exposées à Bruxelles dans le cadre de l'exposition *La chaleur de l'usure* en novembre 2014 (commissariat Amélie de Beaufort et Pierre Baumann).



Jean Dupuy, *Le culot de Giotto*, 2014,  
anagramme 3/4, 29 x 16 cm, gouache et graphite sur papier,  
photo P. Baumann, courtesy Galerie Loevenbruck et Jean Dupuy.

Rideau.

## Bibliographie:

- Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- Baumann, Pierre, *Brancusi et Duchamp les hommes-plans*, Aix en Provence, PUP, 2008.
- Quaresma, José, Rosa Dias, Fernando, (dir.) *Recherche en arts, l'oscillation des méthodes* : Baumann, Pierre, « je ne sais pas ce que c'est, mouvement, détournement, montage », Lisbonne, Universitas Olisiponensis, Centro de Filosofia, 2015.
- Cage, John, *Rire et se taire sur Marcel Duchamp*, Paris, Allia, 2014.
- Clément, Gilles, *Manifeste du tiers paysage*, Paris, Sens & Tonka, 2014 (2004).
- Darwin, Charles, *Le corail de la vie*, Paris, Payot & Rivages, 2008.
- Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975.
- Duchamp, Marcel, *Notes*, Paris, Flammarion, 1980.
- Dupuy, Jean, *Jean Dupuy, à la bonne heure !*, Paris, Sémiose, 2010.
- Dupuy Jean, *Un ton de mon cru*, Paris, Sémiose, 2007.
- Dupuy Jean, *Where*, Paris, Editions Loevenbruck, 2013.
- Duval, Sophie, *L'ironie proustienne*, Paris, Champion, 2004 ;
- Etienne, Luc, *L'art du contrepet, petit traité à l'usage des amateurs*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971 (1954) ;
- Filliou, Robert, *Teaching and learning art*, Köln, Kaspar König, 1970.
- Guérin, Michel, *Nihilisme et modernité: essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003
- Guérin, Michel, *Marcel Duchamp. Portrait de l'anartiste*, Lucie Éditions, 2008.
- Site dédié au projet l'Usure : <https://sites.google.com/site/lachaleurdelusure/>
- Jankélévitch Vladimir, *L'ironie ou la bonne conscience*, Paris, P.U.F., 1950
- Jankélévitch Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964.
- Le Penven, Françoise, *L'art d'écrire de Marcel Duchamp*, Paris, Chambon, 2003.
- Muecke, Douglas C., *The Compass of Irony*, Londres, Methuen, 1969.
- Poincaré, Henri, *La science et l'hypothèse*, Paris, Flammarion, 1968.
- Roussel, Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, 1963
- Schoentjes, Pierre, *Recherche de l'ironie et ironie de la recherche*, Gent, Rijksuniversiteit Te Gent, 1993.
- Serres, Michel, *Le tiers instruit*, Paris, Gallimard, 1991.
- Suquet, Jean, *Le guéridon et la virgule*, Paris, Christian Bourgois, 1976