

Espace Sculpture

L'atelier Duchamp Duchamp's Studio

Bernard Lamarche

Number 57, Fall 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9362ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lamarche, B. (2001). L'atelier Duchamp / Duchamp's Studio. *Espace Sculpture*, (57), 15–18.

L'atelier DUCHAMP Duchamp's STUDIO

BERNARD LAMARCHE

D'un côté le vite, de l'autre, le lent. Curieusement, Marcel Duchamp introduit dans le champ de l'art des œuvres « instantanées », produites en moins de temps qu'il n'en faut pour exercer un choix, pour prendre une décision — les readymades —, alors que parallèlement il en réalise d'autres — *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923), dite aussi le *Grand Verre*, et *Étant donnés 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966) — dont il reporte constamment la finition, s'il parvient à les terminer. Avec ces deux vitesses se jouent deux figures opposées de l'atelier, que j'exposerai brièvement ici.

Le premier atelier de Duchamp à New York est situé au 1947 Broadway. En 1959, Robert Lebel décrira cette grande pièce au centre de laquelle une baignoire était installée, comme en proie à un encombrement « tel qu'on se frayait avec peine un chemin et qu'il [Duchamp] avait dû suspendre au plafond les tableaux dont la plupart n'étaient pas de lui ¹ ». Cet atelier que Duchamp utilisera pendant plus d'un an voit les débuts des travaux du *Grand Verre*, auquel Duchamp consacra huit ans de sa vie. Il verra de même à quelques reprises surgir ce que Lebel nomme le « brusque éclair d'un ready-made ».

33 WEST 67TH STREET

Duchamp occupera un second atelier, « spécialement aménagé pour lui » écrit Lebel, d'octobre 1916 à septembre 1918, date de son départ pour Buenos Aires. La période est d'une grande importance puisqu'elle coïncide avec un épisode crucial dans la carrière de Duchamp, le refus, en 1917, de *Fountain*, le ready-made évincé de l'exposition de l'American Society of Independent Artists.

Dans une lettre datée du 13 avril 1917, Katherine S. Dreier explique à Duchamp les raisons du rejet par le comité de la soumission de R. Mutt ². L'auteure place la question de l'originalité de *Fontaine* au centre de la décision. On y apprend que le jury a refusé *Fontaine* pré-

Fast on one hand, slow on the other. Strangely enough, Marcel Duchamp introduced "instantaneous" works to the art world — Readymades, produced in less time than it takes to make a choice, a decision. At the same time, however, he was working on *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, also called the *Large Glass* (1915-1923), and *Étant donnés: 1 la chute d'eau / 2 le gaz d'éclairage* (*Given: 1. The waterfall / 2. The Illuminating Gas*) (1946-1966), which he constantly put off finishing, if he ever finished them. These two tempos give two opposing pictures of the studio that I briefly will present here.

Duchamp's first studio in New York was located at 1947 Broadway. In 1959, Robert Lebel described it as "a large room with a bathtub in the centre [...] and so crowded with clutter that it was hard to find one's way around, and the paintings, mostly by Duchamp's friends, had to be hung from the ceiling." ¹ Duchamp had this studio for a year and it was here that he started work on the *Large Glass*, spending eight years of his life on it. He would even experience a few times what Lebel called the "sudden flash of a Readymade."

33 WEST 67TH STREET

Duchamp had a second studio "especially arranged for him" writes Lebel, from October 1916 to September 1918, the date of his departure for Buenos Aires. This is a very important period because it coincides with a crucial episode in Duchamp's career; the refusal in 1917 of *Fountain*, the Readymade rejected from the *First Annual Exhibition of the Society of Independent Artists*.

In a letter dated April 13, 1917, Katherine S. Dreier explains (to Duchamp) the reason for the committee's rejection of R. Mutt's ² submission. The author places the issue of *Fountain's* originality at the heart of the matter. We learn that the jury refused *Fountain* on the pretext that it plagiarized Duchamp's first Readymades. In the same vein, Dreier states that she considers the Readymades in Duchamp's studio as simply a group of objects and, what is more, a group of objects "original in their handling." Ignoring the fact that Duchamp thought these Readymades remarkable objects, it seems that Dreier was not impressed by the Readymades in Duchamp's apartment. Moreover, the letter leads us to believe that a more conventional presentation of *Fountain* on a pedestal could have helped in the way R. Mutt's work was received. Other factors were involved however.

L'ATELIER-APPARTEMENT DE DUCHAMP au 33 West 67th Street, New York, 1916-1918. Extrait de W. A. Camfield, *Marcel Duchamp. Fountain*, Houston Fine Art Press, 1989.



textant qu'il plagie les premiers readymades de Duchamp. Dans le même ordre d'idée, Dreier précise qu'elle considère les readymades dans l'atelier de Duchamp strictement comme un groupe d'objets et, de surcroît, comme un groupe d'objets « original in their handling ». Ignorant que Duchamp concevait ses readymades comme des objets singuliers, il semblerait que Dreier n'ait pas été désarmée par les readymades disposés dans l'appartement de Duchamp. Par ailleurs, la lettre laisse croire que la présentation plus conventionnelle de *Fountain*, sur un socle, aurait pu jouer dans la réception de la proposition de R. Mutt. D'autres facteurs sont toutefois en cause.

Il semblerait que le passage de l'atelier de Duchamp à l'espace d'exposition ait joué dans la réception négative de *Fountain*. Deux readymades avaient déjà été exposés à New York en avril 1916, à la galerie Bourgeois, sans être toutefois remarqués. William A. Camfield rapporte que « the readymades normally inhabited Duchamp's apartment »³. Dans deux photographies connues, l'une datée de 1916-1918, l'autre de 1917, on remarque que les readymades, groupés, font l'objet d'un accrochage inorthodoxe. Outre *Roue de bicyclette*, on y remarque *Trébuchet*, un portemanteau dont la disposition gênante au sol est à la source du titre, ou encore un premier type d'urinoir, suspendu tout en haut d'un cadre de porte.

Il est aisément pensable que la nature quelconque des objets retenus par Duchamp ait pu se confondre avec le caractère domestique de l'atelier-appartement de l'environnement premier des readymades. Dreier est restée aveugle à l'originalité des contextes de présentation des objets en question. La banalisation de l'environnement d'atelier par Duchamp rejaillit sur l'espace sacré d'exposition. Dans l'atelier, tel que conçu par Duchamp, le readymade, puisqu'il n'est pas encore coupé de la tranche de réel à laquelle il appartient, n'acquiert pas le nom d'art.

210 WEST 14TH STREET

Bien qu'à ce sujet rien ne ressorte des commentaires ou des notes de Duchamp livrés au fil des ans, cette « indifférence » de Duchamp quant à la fonction de l'atelier disparaît lorsque qu'il s'installe à une nouvelle adresse, le 1^{er} octobre 1943, au 210 West 14th Street. À l'étage supérieur d'une maison de ville de quatre étages construite au milieu du XIX^e siècle, il loue, pour 35 \$ par mois, une chambre d'environ 17 pieds par 20 pieds. En 1946 débute, en secret, le patient assemblage d'*Étant donnés*...

Une description a été donnée de l'atelier de la quatorzième rue par le peintre et collectionneur William Copley : « It was a medium-sized room. There was a table with a chess board, one chair, and a kind of packing crate on the other side to sit on, and I guess a bed of some kind in the corner. There was a pile of tobacco ashes on the table where he used to clean his pipe. There were two nails on the wall, with a piece of string hanging down from one. And that was all »⁴.

Duchamp travaillait à son « chef-d'œuvre inconnu » dans une chambre à l'arrière de ce local, ce qui laissait ses proches perplexes quant aux activités réalisées dans cet atelier qu'il fréquentait pourtant journalièrement.

80 EAST 11TH STREET

Duchamp mettra près de vingt ans d'une désinvolte et artisanale lenteur à produire cette dernière œuvre dans le silence de l'atelier, période qui prolonge le fameux silence de Duchamp dont Beuys dira qu'il est surestimé⁵. Lorsqu'il est forcé en 1966 de déménager son atelier, l'édifice du 210 West 14th Street devant être rénové, il trouve une petite chambre dans un édifice à bureaux avec ascenseur, au 80 East 11th Street. *Étant donnés*... est démantelé et transporté sur la onzième rue. Duchamp laisse à une firme spécialisée le soin de déménager les pièces plus importantes. Il transporte le reste lui-même, morceau par morceau. « Remarkably, he never met anyone that he knew on the street and the secret remained intact »⁶. « Aucune inscription du nom de Duchamp n'était affichée au tableau des locataires de l'édifice, « pour que personne ne sache qu'il y est, ce qu'il désire »⁷. Même le *Grand Verre*, qui pourtant prendra huit ans de travail, n'a pas droit à ce traitement.

Apparemment, le passage from Duchamp's studio to the exhibition space played a role in *Fountain's* negative reception. In April 1916, two Readymades had already been exhibited in New York at the Bourgeois Gallery, but had not drawn much attention. William A. Camfield mentions that « the Readymades normally inhabited Duchamp's apartment »³. In two well-known photographs, one dated 1916-1918 and the other 1917, a collection of Readymades is the object of an unorthodox hanging. As well as *Bicycle Wheel*, there is *Trébuchet (Trap)*, a coat rack, its awkward placement on the floor being the source of its title, and even the first example of the urinal, suspended from a doorframe.

It is quite conceivable that the status of the everyday objects Duchamp collected may have become confused in the domestic setting of the studio-apartment, the environment of the first Readymades. Dreier remained blind to the originality of the said objects' presentational context. The way Duchamp trivialized the studio environment impacted the sacredness of the exhibition space. As Duchamp conceived it, the Readymade in the studio was not called art because it had not yet been cut from the « slice of life » to which it belonged.

210 WEST 14TH STREET

Although nothing on this subject has resurfaced from Duchamp's commentaries or notes over the years, this « indifference » that Duchamp felt about the studio's function would disappear when he moved to a new address, 210 West 14th Street, on October 1, 1943. He rented a room about 17 feet by 20 feet for \$35 a month on the top floor of a four-storey townhouse constructed during the mid-19th century. In 1946, the patient assemblage of *Étant donnés*... began in secret.

The painter and collector, William Copley, gave a description of the 14th Street studio: « It was a medium-sized room. There was a table with a chessboard, one chair, and a kind of packing crate on the other side to sit on, and I guess a bed of some kind in the corner. There was a pile of tobacco ashes on the table where he used to clean his pipe. There were two nails on the wall, with a piece of string hanging down from one. And that was all »⁴.

Duchamp worked on his « unknown masterpiece » in a bedroom behind this room, puzzling those close to him about the activities he carried out in the studio he went to every day.

80 EAST 11TH STREET

Duchamp took nearly twenty years of relaxed, slow craft-making to produce this last work in the silence of the studio, an extension of Duchamp's famous period of silence during which Beuys declared that he was overestimated.⁵ When he was forced to move his studio in 1966 (the 210 West 14th Street building was to be renovated), he found a small room in a commercial building with an elevator at 80 East 11th Street. *Étant donnés*... was dismantled and transported to 11th Street. Duchamp gave a specialized moving company the responsibility of transporting the larger elements. He carried the rest himself, piece by piece. « Remarkably, he never met anyone that he knew on the street and the secret remained intact »⁶. No inscription of Duchamp's name was posted on the list of the building's occupants, « so that nobody would know he was there, this was what he wanted »⁷. Even the *Large Glass*, which took eight years to make, did not have this kind of treatment.

A HOUSE ON RUE DES GRAND AUGUSTINS, PARIS

With the Readymade, Duchamp preferred the strategy that Hubert Damisch conceived as « a reserve of accumulated energy, a taut spring with a discharge in view, » to the planned elaboration of a tedious *cuisine* or craft.⁸ A similar extremely quick fantasy exists in painting: the paradigmatic figure is surely the mythical and mysterious Frenhofer, Balzac's⁹ « crazy painter », ¹⁰ who, in his Paris studio on Rue des Grand Augustins, was incapable of putting the finishing touches on his « unknown masterpiece »¹¹.

When Duchamp gave preference to an art of choice (readymade) in complement to the art of making (painting), he removed the sacred aura of the studio space at the same time and made it available for all to see.

UNE MAISON, RUE DES GRANDS-AUGUSTINS, PARIS

Avec le readymade, à l'élaboration planifiée d'une fastidieuse cuisine technique, Duchamp préfère la stratégie, qu'Hubert Damisch conçoit comme « une réserve d'énergie accumulée, un ressort bandé en vue d'une décharge⁸ ». Un tel fantasme d'ultra-rapide existe en peinture, dont la figure paradigmatique est sans conteste celle, mythique, ténébreuse, de Frenhofer, « le peintre fou⁹ » de Balzac¹⁰, qui sera lui incapable, dans son atelier de la rue des Grands-Augustins, à Paris, de porter l'ultime coup de pinceau à son « chef-d'œuvre inconnu¹¹ ».

Lorsque Duchamp privilégie un art du choix (readymade) en complément à l'art du faire (peinture), il désacralise d'un même mouvement l'espace de l'atelier, rendu disponible à la vue de tous. Avec le readymade, de la conception classique de la peinture telle que Frenhofer permet de la définir, c'est-à-dire comme une lente élaboration qui culmine dans un élan vital et décisif, Duchamp ne retient que le dernier moment, celui de la détente. L'atelier n'a plus de secrets à couvrir.

Étant donné... se rapproche du travail du peintre de Balzac en ce que, pour la réalisation de l'œuvre, une conception plus classique de l'atelier doit être restaurée, protégeant le savoir associé à la pratique d'un métier. Duchamp revient à l'atelier comme lieu hautement ritualisé, dans lequel quelques rares initiés sont admis à pénétrer. Cette attitude tranche avec l'habituelle désinvolture duchampienne. Dans ce cas, comme à nouveau avec Frenhofer, il retarde continuellement l'achèvement de son œuvre, il est lent et visiblement inquiet, jaloux de la confidentialité que procure l'atelier clos.

Malgré son abandon du métier de peintre, Duchamp réactualise, tout particulièrement, avec *Étant donné...* le mythe romantique du rituel secret de l'atelier. On l'a souvent dit, Duchamp se détourne de la peinture parce qu'il la juge trop rétinienne. Il a en dégoût la *cuisine* qu'elle implique. C'est l'inacceptabilité de la peinture comme métier qui lui fait réinventer l'art par la stratégie du readymade. Avec le readymade, Duchamp accélère, il *fait vite*. Avec *Étant donné...*, il est lent.

Le readymade reformule les termes conventionnels du « faire » artistique comme pratique d'un métier où l'intervention de la main demeure nécessaire. D'autres œuvres supposent un long et méticuleux processus de fabrication. D'une part, nous avons une œuvre qui n'est pas faite, qui est déterminée par le choix désintéressé de l'artiste et dont la vitesse d'exécution est similaire à celle de l'instantané photographique¹²; d'autre part, nous sommes face à un faire qui tient davantage de la tradition, avec tout ce qu'elle a produit d'esquisses, de notes, de travaux préparatoires à la réalisation du chef-d'œuvre final. Duchamp réussit à ne pas faire de l'art, mais à prendre les objets qui en seront. Par ailleurs, il continue à faire de l'art dans la mesure où un assemblage technique préexiste à la réalisation d'une œuvre et, dans ce cas, comme Frenhofer, il repousse à l'infini le temps de réalisation de ses œuvres. Dans ce cas, la fonction de l'atelier demeure traditionnelle.

Pour résumer, je dirai qu'au paradigme du readymade correspond une « désinvolture », voire, pour reprendre les mots de Duchamp à propos du readymade, une « indifférence » envers la fonction de l'atelier. Avec le lent travail précédant l'inauguration posthume d'*Étant donné...*, au Musée des beaux-arts de Philadelphie, en 1969, Duchamp renoue avec la figure classique de l'atelier et aussi avec ce qu'il exérait au moment d'abandonner définitivement le métier de peintre, à savoir sa cuisine et, par-dessous tout, ses secrets.

Spécialiste des fins de parties¹³ dans le jeu d'échecs, Duchamp aura joué dans l'art une partie dont il avait compris les règles. Prenant la peinture de vitesse, il n'en conserve que la dernière contraction, celle du coup final, vite. Plus tard, dans le secret de l'atelier, profitant de ce silence qui excite les fantasmes, il élabore patiemment chacun de ses coups et adopte, pour mettre échec et mat les attentes envers lui, une stratégie tout autre, celle de la feinte. ■

NOTES

1. Robert Label, *Marcel Duchamp*, Paris, Pierre Belfond, 1985 (1959), p. 79.
2. La lettre est reproduite dans William A. Camfield, *Fountain*, catalogue d'exposition (Houston, The Menil Collection, 23 décembre 1987-2 octobre 1988), Houston,



DERNIER ATELIER DE DUCHAMP à l'espace 403 du 80, Eleventh Street East, New York. Extrait de Anne d'Harnoncourt and Walter Hopps, *Étant donné 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage. Reflections on a New Work by Marcel Duchamp*, Philadelphia Museum of Art, 1987.



From the classic concept of painting that Frenhofer characterizes, a slow elaboration culminating in vital and decisive momentum, Duchamp with the Readymade retains only the last moment, the thrust. The studio is no longer a place to develop secrets.

Étant donné... is closer to the work of Balzac's painter in its production, and a more classical concept of the studio must be restored, protecting knowledge associated with the practice of a craft. Duchamp returns to the studio as a highly ritualized place, in which only a few initiates are allowed to enter. This attitude contrasts sharply with the usual Duchampian casualness. Now, as again with Frenhofer, he continually delays finishing his work, he is slow and visibly anxious, envious of the confidentiality that the enclosed studio provides.

Despite his giving up painting, Duchamp specifically updates the romantic myth of the studio's secret ritual with *Étant donné...* It has often been said that Duchamp turned away from painting because he thought it was too retinal. He was put off by the *cuisine* that it implied. It is the unacceptability of painting as a craft that made him reinvent art through the strategy of a Readymade. With the Readymade, Duchamp accelerates and makes it in no time. With *Étant donné...*, he is slow.

The Readymade reformulates the conventional terms of art "making" as the practice of a craft where the intervention of the hand is necessary. Other kinds of work imply a long and meticulous process of making. On the one hand, we have a work that is not made, but determined by the impartial choice of the artist, and the speed of its execution is similar to that of an instant photograph.¹² And on the other, we are faced with a technique that is more in keeping with tradition, with all the sketches, notes and preparatory work produced to make a finished masterpiece. Duchamp succeeded in not "making" art, by *choosing* objects that would be art. In other respects, he continued to make art, inasmuch as an assemblage technique exists before the production of a work and, in this case, like Frenhofer, he puts off the work's production indefinitely. Here, the studio's function remains traditional.

To sum up, I will say that the paradigm of the Readymade corresponds to a "offhandedness" or, to repeat Duchamp's words about the



Readymade, an "indifference" toward the studio's function. With the slow work that preceded the posthumous unveiling of *Étant donné...* at the Philadelphia Museum of Fine Art in 1969, Duchamp again became involved with the classical notion of the studio. And this also included what he loathed when he gave up the craft of painting for good: learning its *cuisine* and above all its secrets.

A specialist of the endgame¹³ in chess, Duchamp played a game in art in which he had understood the rules. Taking painting's tempo, he retained only its last contraction, the final stroke, fast. Later in the secrecy of the studio, taking advantage of the silence that stimulates fantasy, he patiently elaborated each of his moves and adopted a completely different strategy, that of pretending in order to hold off the checkmate that was expected of him. ■

TRANSLATION: JANET LOGAN

NOTES

1. Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, trans. George Heard Hamilton, New York: Grove Press, 1959, p. 38.
2. The letter is reproduced in William A. Camfield, *Fountain*, exhibition catalogue (Houston, The Menil Collection, December 23, 1987-October 2, 1988), Houston, Houston Fin Art Press, 1988, p. 30-31. One should remember that no jury was to judge the works in the initial project.

DERNIER ATELIER DE DUCHAMP à l'espace 403 du 80, Eleventh Street East, New York. Extrait de Anne d'Harnoncourt and Walter Hopps, *Étant donné 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage. Reflections on a New Work by Marcel Duchamp*, Philadelphia Museum of Art, 1987.

Houston Fine Art Press, 1988, p. 30-31. Faut-il rappeler qu'aucun jury ne devait juger les œuvres dans le projet initial ?

3. William A. Camfield, *op. cit.*, p. 17.
4. Dans Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelor*, New York, The Viking Press, 1965, p. 5. C'est Tomkins qui souligne. La citation n'est pas datée, mais précède le dévoilement de l'œuvre, puisque publiée la première fois en 1965. Tomkins reprend l'extrait dans la biographie de Duchamp qu'il publie en 1996 (New York, Henry Holt, p. 345), sans plus de précisions quant à sa provenance. On sait par contre que Duchamp montre *Étant donné...* à Copley en 1968.
5. Cette déclaration a été la contribution de Beuys à une émission télévisée sur la seconde chaîne de la télévision ouest-allemande, le 11 novembre 1964. Le commentaire a été produit au moment où l'on croyait encore que Duchamp avait délaissé l'art pour jouer aux échecs.
6. Jennifer Gough-Cooper et Jacques Caumont, « Éphémérides », dans *Marcel Duchamp; Work and Life* (édité et présenté par Pontus Hultén), catalogue d'exposition (Venise, Palazzo Grassi), MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993, 148 p. Il me semble bien avoir lu quelque part que quelques amis de Duchamp l'avaient bel et bien croisé lors de cette opération et qu'ils croyaient que ce dernier transportait des ordures. Je n'ai malheureusement pas retrouvé cette référence.
7. Dans une lettre envoyée par Teeny Duchamp en février 1966 à sa fille Jackie. Cf. Jennifer Gough-Cooper et Jacques Caumont, *ibid.* (section non paginée). Ma traduction. Dans cette lettre, Teeny révèle à sa fille l'existence d'un secret, sans lui dévoiler les détails de ce qui se trame dans l'atelier de Duchamp.
8. Hubert Damisch, « La défense Duchamp », dans *Colloque de Cerisy-la-Salle*, sous la direction de Jean Clair, Paris, U.G.E., 1979, p. 83. Au sujet du jeu d'échecs et des stratégies que les joueurs russes ont développées dans l'histoire de ce jeu.
9. Cf. Max Milner, « Le peintre fou », dans *Romantisme. Revue de la Société des Études Romantiques*, n° 66, 1989, p. 5-22.
10. Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981 (1831), p. 39-72.
11. Je ne suis pas le premier à proposer un rapprochement entre Duchamp et Frenhofer. En 1977, dans un formidable raccourci qu'il ne prend pas la peine de développer, Pierre Cabanne écrit que « Duchamp est le Frenhofer du XX^e siècle » (dans *Marcel Duchamp. Ingénieur d'un temps perdu, entretiens*, p. 11). Roger Lebel, dans son article *Le chef-d'œuvre inconnu* publié en 1959, propose également un rapprochement entre le héros balzacien et Duchamp. Quant à moi, j'élabore plus longuement sur ce rapprochement dans le dernier chapitre de mon mémoire : « Frenhofer (d') après Duchamp : de la "folie du doute" à "l'impossibilité du fer" ».
12. J'ai mené une réflexion plus soutenue à ce sujet dans un mémoire de maîtrise déposé à l'Université de Montréal à la fin de l'année 1999, sous la direction du professeur Christine Ross, portant le titre *Marcel Duchamp, vite. Les valeurs théoriques et pragmatiques dans le corpus duchampien, étude du vite et du lent*.
13. Damisch, *op. cit.*, p. 91.

3. William A. Camfield, *op. cit.*, p. 17.
4. In Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelor*, New York, The Viking Press, 1965, p. 61. The emphasis is Tomkins'. The citation is not dated but precedes the unveiling of the work because it was first published in 1965. Tomkins reprints extracts in the Duchamp biography he published in 1996 (New York, Henry Holt, p. 345), without more details than before. We know, however, that Duchamp showed *Étant donné...* to Copley in 1968.
5. Beuys made this statement on a program shown on West German television's second channel on November 11, 1964. The commentary was produced at a time when it was still believed that Duchamp had given up art to play chess.
6. Jennifer Gough-Cooper and Jacques Caumont, « Éphémérides », in *Marcel Duchamp: Work and life*, (edited and introduced by Pontus Hultén), exhibition catalogue (Venice, Palazzo Grassi), MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993, p. 148 ff. I seem to have read somewhere that some of Duchamp's friends really did run into him while he was moving and they thought he was just taking out the garbage. Unfortunately, I have not been able to retrace this reference.
7. A letter from Teeny Duchamp to her daughter Jackie in February 1966. Cf. Jennifer Gough-Cooper and Jacques Caumont, *ibid.* (non paginated section). In this letter, Teeny tells her daughter about the existence of a secret, without revealing the details of what is brewing in Duchamp's studio.
8. Hubert Damisch, « La défense Duchamp », in the *Colloque de Cerisy-la-Salle*, under the direction of Jean Clair, Paris, U.G.E., 1979, p. 83. On the subject of chess and the strategies that Russian players have developed throughout the game's history.
9. Honoré Balzac, *Gillette or The Unknown Masterpiece*, trans. Anthony Rudolf, London: The Menard Press, 1988.
10. Cf. Max Milner, « Le peintre fou », in *Romantisme. Revue de la Société des Études Romantiques*, no. 66, 1989, p. 5-22.
11. I am not the first to have suggested a connection between Duchamp and Frenhofer. In 1977, in a fantastic outline that he did not take the time to develop, Pierre Cabanne wrote that "Duchamp is the Frenhofer of the 20th century" (in *Marcel Duchamp. Ingénieur d'un temps perdu, entretiens*, p. 11). Roger Lebel, in his article *Le chef-d'œuvre inconnu*, published in 1959, also suggested a link between the Balzacian hero and Duchamp. I elaborate at length on this connection in the last chapter of my master's thesis: "Frenhofer (d') après Duchamp : de la 'folie du doute' à 'l'impossibilité du fer'."
12. I have made a more in-depth study of this subject in my master's thesis presented at Université de Montréal in late 1999, under the direction of Christine Ross. The title is *Marcel Duchamp, vite. Les valeurs théoriques et pragmatiques dans le corpus duchampien, étude du vite et du lent*.
13. Damisch, *op. cit.*, p. 91.