

# Duchamp et Création

## Ivan Toulouse

Artiste-enseignant-chercheur, Ivan Toulouse est professeur des universités à Rennes 2. Il y dirige le département des arts plastiques et tente d'y favoriser la pratique artistique autonome des étudiants. Il est membre de l'équipe « Arts, pratiques et poétiques » (EA 3208) et ses recherches portent sur les processus de création et les modalités de la pensée (et de l'impensé) qui y sont à l'œuvre ainsi qu'aux analogies fonctionnelles entre l'art et la science. Il a participé au projet ANR CREAPRO - Etude empirique du processus créatif dans différents domaines. Il est cofondateur de la collection « Eurêka & Cie » chez L'Harmattan, et notamment l'auteur en 2012 du livre Clair-obscur – Essai sur la pensée créatrice et, la même année, de Décoder le réel – Dialogue, avec le physicien et philosophe, Pierre Malifaud. Son activité artistique a pour objet la sculpture, le dessin, la vidéo sans caméra et la poésie.

---

## Mots clés :

Ready-made, rétrospective, réussite, sensible, tâtonnements.

## Sommaire :

1. Intuition	p. 3
2. Expérience sensible	p. 4
3. Conduite créatrice	p. 5
4. Règles du jeu	p. 7
5. Notes de bas de page	p. 9
6. Bibliographie	p.10

## Abstract :

Duchamp est souvent présenté comme un artiste qui rendrait caduques les pratiques de la création qui l'auraient précédé. Il ne s'agit aucunement de contester la portée critique de son œuvre, mais de montrer qu'il emprunte les mêmes voies que tout artiste créateur, comme il s'en est lui-même expliqué, et que, peut-être, il a rencontré les mêmes difficultés.

On oppose souvent l'inventeur du *ready-made*, le précurseur de l'art conceptuel, à la figure de l'artiste « inspiré ». Et si Marcel Duchamp était tout simplement un créateur, comme tous les artistes ? « La peinture ne doit pas être exclusivement (souligné par moi) visuelle ou rétinienne », disait-il, « Elle doit intéresser aussi notre matière grise, notre appétit de compréhension » (D.M., p. 183.). Mais Léonard ne disait-il pas déjà que « la peinture est une chose mentale » ? « Ce sont les **regardeurs** qui font les tableaux » (D.M., p. 247), disait Duchamp. Mais n'est-ce pas aussi ce qu'Umberto Eco a thématiqué en « œuvre ouverte » (1965) et qui, quelle qu'en soit l'époque, lui semble un invariant de la réception de l'art où chacun projette son regard.

## I. Intuition

Voici ce que Marcel Duchamp disait lui-même en 1957 – à 70 ans – à propos du « Processus créatif » :

« L'artiste agit à la façon d'un être médiumnique qui, du labyrinthe par-delà le temps et l'espace, cherche son chemin vers une clairière. [...] nous devons alors lui refuser la faculté d'être pleinement conscient, sur le plan esthétique, de ce qu'il fait ou pourquoi il le fait – toutes ses décisions dans l'exécution artistique de l'œuvre restent dans le domaine de l'intuition et ne peuvent être traduites en une self-analyse, parlée ou écrite ou même pensée. » (D.M., p. 187)

Comme l'explorateur, l'artiste ne sait pas où il va. Sans quoi, il ne s'agirait pas de création mais de reproduction de quelque chose de déjà pensé, d'une idée préconçue. L'image du labyrinthe décrite par Duchamp est la même que propose Anton Ehrenzweig (1974) pour modéliser le cheminement créateur : à chaque embranchement l'artiste choisit une voie possible et en exclut d'autres. Au final, il aura trouvé son chemin vers une « clairière ». La raison de cette apparente contradiction est à trouver dans un « scanning inconscient », « comme si » on disposait d'une vue aérienne ou d'une cartographie des chemins possibles, permettant de s'engager dans les pistes fécondes plutôt que dans les impasses. L'artiste n'est pas « pleinement conscient ». Mais, pour autant, la part de l'inconscient n'est pas celle du hasard. Ne dit-t-on pas justement d'un lapsus ou d'un acte manqué que « ce n'est pas un hasard... »

La démarche créatrice se fait par tâtonnements. *Trial and error*, dit-on en anglais, c'est-à-dire une alternance d'essais et d'erreurs, qui, par élimination, permet de « réussir », c'est-à-dire de trouver l'issue, au sens de l'étymologie italienne de *ri-uscire*, de « s'en sortir ». La réussite est donc toute relative. Elle peut même, sur le moment, apparaître comme un échec. De même que l'équilibre est un point très ténu, l'issue ne tient généralement qu'à un fil. C'est aussi un fil, le fil d'Ariane qui permet à Thésée de ressortir du labyrinthe. Ce fil d'Ariane rétrospectif et rationnel que suit l'historien, l'esthéticien ou le critique, lui permet de remonter sans erreur les embranchements. Dans une exposition « rétrospective », le chemin suivi revient, sans hésitation possible, vers le début. Mais, comme l'accrochage replace les œuvres dans l'ordre chronologique, toutes les indéterminations sont dédramatisées, laissant croire que l'itinéraire a été linéaire, pour ne pas dire rectiligne. C'est en ce sens que Bergson parlait de l'illusion rétrospective [1].

À cela, il faut opposer le point de vue de l'artiste, dans le jaillissement « poïétique » et sa conduite pré-rationnelle qui ne trouve d'explication qu'a posteriori. Ainsi dans l'ordre d'une herméneutique, le *ready-made* apparaîtra comme une nécessité logique et donc une déclaration artistique délibérée mais dans son heuristique il est le fruit du rapport sensible de l'artiste avec l'objet.

Si on en croit ses propres dires, le premier *ready-made* de Marcel Duchamp, en 1913 n'a pas été le résultat d'un raisonnement, mais peut-être d'abord tout simplement le produit d'un regard envoûté par le défilement des rayons d'une roue de bicyclette dans la lumière (D.M., p. 191), un peu comme on demeure stupéfié par le spectacle du feu dans une cheminée. De la même manière, il dit avoir été « fascin[é] tellement » la même année par le spectacle d'une broyeuse de chocolat en action dans la vitrine du chocolatier Gamelin à Rouen (D.M., p. 179). Son obsession pour les mouvements rotatifs rendrait l'hypothèse plausible. Le vélo était d'ailleurs

une invention toute récente. Rappelons que, dans sa forme définitive, avec des pneumatiques, la bicyclette ne s'est pas encore diffusée avant 1900 et que la première édition du Tour de France n'a lieu qu'en 1903. L'étonnement suscité par une telle invention s'est bien sûr émoussé cent ans plus tard, mais il est comparable à notre engouement d'aujourd'hui pour la photo numérique, Internet et les téléphones portables, par exemple. L'intuition est première, mais cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas une rationalité à l'œuvre. Comme le dit Mark Rothko (2005, p. 132) : « L'intuition est le sommet de la rationalité. Pas opposé. L'intuition est l'opposé de la formulation. Du savoir mort. »

On sait bien que si l'on demande à un artiste (ou à un étudiant) d'expliquer sa démarche artistique avant même qu'elle ne soit advenue, on risque fort de l'amener à la falsifier pour la rendre conforme à une idée convenue et, pire, de le couper dans son élan créateur. Une sorte de naïveté est indispensable pour ouvrir les possibles qu'une formulation rationnelle refermerait prématurément, comme la nasse du pêcheur d'où le poisson ne peut plus sortir.

## 2. Expérience sensible

La pensée de l'artiste se fait en actes, dans une confrontation permanente à l'étrangeté de la vie et de soi-même, à travers l'exploration de matériaux et de situations qui souvent par la résistance qu'ils opposent, viennent contrarier son intention première, l'obligeant à dépasser la frustration pour accueillir quelque chose qui n'était pas prévu.

Les stoppages-étalon, de la même année 1913, sont un exemple « remarquable » – comme on parle en géométrie d'un triangle « remarquable » (rectangle, isocèle ou équilatéral) en opposition à des triangles « quelconques » : « Les trois bandes [...] doivent être regardées horizontalement et non verticalement parce que chaque bande propose une ligne courbe faite d'un fil à coudre d'un mètre de long, après qu'il ait [sic] été lâché d'une hauteur de 1 mètre, sans que la distorsion du fil pendant la chute soit déterminée. » (D.M., p. 225) Tout d'abord, si vous reproduisez l'expérience, vous constaterez que l'inertie de l'enroulement du fil sur la bobine produit des boucles et que sa chute ne donnera pas la ligne souple et continue des stoppages-étalon, si on ne le soumet pas à une opération préalable de lissage. Ce constat ne peut être fait qu'après des essais non-concluants. Certains commentateurs mettent d'ailleurs en doute le caractère hasardeux de ces chutes de fil, estimant qu'elles auraient été provoquées artificiellement (Mordering, 2007).

Mais surtout ce qui caractérise ces trois lignes, c'est leur même incurvation serpentine : convexe à un bout, elle se fait concave ensuite. C'est exactement ce que William Hogarth appelait la « Ligne de Beauté » et qui était le paradigme plastique de toute son esthétique. Il l'a même utilisée comme une sorte de signature, comme on le voit dans son fameux autoportrait avec son chien de 1745 [2]. Dans ce tableau, cette *line of beauty and grace*, se matérialise curieusement en un objet, projetant son ombre portée sur la palette, en bas à gauche, et tournant autour du trou de pouce. L'analogie de cette configuration est alors frappante avec la double incurvation taoïste de la ligne médiane du yin et du yang. Comme il est inscrit sur son tableau, cette ligne ondulante est aussi pour Hogarth la ligne de « grâce », catégorie esthétique plus subtile et plus insaisissable que la dogmatique « beauté ». Mais ce qui la caractérise est peut-être justement la tension entre une chose et son contraire.

Les trois stoppages-étalon présentent donc un linéament très particulier, sollicitant d'autant plus le regard que la souplesse originelle du fil est fixée par la découpe du bois rigide de la règle. Comme pour n'importe quelle œuvre, cela appelle une appréhension sensible (et donc aussi « rétinienne »).

De la même manière, basculé à 90°, apparaissant donc sous un jour insolite, le galbe de l'urinoir a pu susciter l'image érotique d'une évocation diffuse du corps féminin : le bassin, l'utérus, le sexe... L'inspiration vénérienne, toujours très active dans les toilettes, n'aura pas manqué d'exciter l'humour malicieux de Duchamp. Quant à la faïence sanitaire blanche à laquelle nous sommes habitués aujourd'hui, elle est encore une nouveauté à cette époque. Rappelez-vous les tubes en zinc de Degas et même encore de Bonnard ! L'entreprise de sanitaires en faïence Jacob et Delafon a été créée en 1901 seulement.

Il en est de même du ready-made que de la sculpture d'assemblage. Ainsi la *Tête de taureau* de Picasso utilise-t-elle une selle et un guidon dont les apparences entretiennent une ressemblance avec la forme pointue du crâne de l'animal et celle doublement recourbée de ses cornes. Mais, au-delà de cette ressemblance « rétinienne », l'assemblage fonctionne sur un mode sémantique : les deux éléments prélevés de la bicyclette ne sont pas indifférents ; le siège et la direction sont les organes du commandement et ils thématisent de manière pertinente et efficace le « chef » de cet animal mythique, quasi-divinité. Pour autant, comme Picasso le dit à Brassai (1969) : « L'idée de cette tête de taureau m'est venue sans que j'y aie pensé ». Le ready-made est un cas particulier d'assemblage à un seul élément. Il fait sens, lui aussi, de manière métaphorique, c'est-à-dire par déplacement.

Le ready-made advient dans une épiphanie sensible : à force d'être regardé, l'objet finit par apparaître comme une chose étrange et vaguement inquiétante – *unheimlich* (au sens le plus étymologique d'abord de « qui n'est pas de la maison ») qui fait accéder Duchamp à cette « indifférence visuelle » (D.M., p. 191).

### 3. Conduite créatrice

On pourrait très bien expliquer l'accession de l'objet ready-made au rang d'œuvre de création, en reprenant les critères qui, pour René Passeron (1993), caractérisent une conduite créatrice : elle doit d'abord consister en une production d'un objet singulier ou d'un prototype libre et donc non orientée d'emblée vers la finalité. L'objet produit doit ensuite avoir le statut d'une pseudo-personne, c'est-à-dire que, dans le processus de sa production, il doit subir une « mutation sémiotique » qui lui fait dépasser son utilité technique pour devenir en plus une « nourriture psychique ». Enfin, c'est une production qui doit « compromettre » son auteur, en ce sens qu'il s'engage émotionnellement dans son action.

Le terme de « production » pourrait exclure le ready-made, si on l'entend au sens exclusif d'une fabrication matérielle, mais si, comme Passeron, on en élargit le sens, de la même manière qu'on « produit une pièce, une preuve », c'est-à-dire qu'on la présente seulement, et si on tient compte en plus de la décontextualisation et de la transformation à laquelle l'objet est quand même soumis – la roue fixée au tabouret, l'urinoir basculé à 90° – on peut assimiler le geste de Duchamp, tout autant que celui de Picasso avec sa *Tête de taureau*, à un acte de production.

Dans le regard de l'artiste, l'objet s'individualise et devient unique. On peut penser que cette impression est d'autant plus nette que, l'objet étant au départ un produit en série de l'industrie, le regard de l'artiste (puis du « regardeur ») est très actif. Ensuite l'étrangeté dans laquelle nous finissons par percevoir cet objet confère à sa singularité une réalité subjective d'existence individuelle qui le transforme en « pseudo-personne », c'est-à-dire en « nourriture psychique ». Aussi, contrairement à une idée répandue, Fontaine est-elle une œuvre particulièrement « auratique ». Enfin incontestablement celui qui a le culot de montrer cela pour le faire partager, se compromet, et d'autant plus que la circonstance aggravante de la guerre rend cette facétie scandaleuse. Peut-être en cela Duchamp est-il un artiste héroïque ? La création est donc une sorte de dérive de l'esprit dont le résultat n'est pas connu à l'avance.

« Pendant l'acte de création, l'artiste va de l'intention à la réalisation en passant par une chaîne de réactions totalement subjectives. La lutte vers la réalisation est une série d'efforts, de douleurs, de satisfactions, de refus, de décisions qui ne peuvent ni ne doivent être pleinement conscients, du moins sur le plan esthétique [...] cette différence entre ce qu'il avait projeté de réaliser et ce qu'il a réalisé est le "coefficient d'art" personnel contenu dans l'œuvre. » (D.M., p. 188-89).

Ce processus pourrait être celui de tout créateur selon Ehrenzweig qui d'ailleurs consacre à Duchamp quelques pages (1974, pp. 137-39). L'œuvre en cours d'élaboration est donc, aussi pour l'artiste, une « œuvre ouverte ». De ce fait, la conception n'y est pas dissociée de la réalisation. S'il y a « conception », c'est davantage sur le mode génital que conceptuel et quand Duchamp parle de « réalisation » il veut dire quelque chose qui advient dans la « réalité » bien plus que l'exécution d'une intention. Même si son travail minutieux commence par « un dessin absolument sec », presque obsessionnel, il ne sait pas vraiment où cela le mènera. Vingt ans après, devant le *Grand Verre*, la première chose qu'il dit, c'est qu'il l'aime de plus en plus à cause de l'accident de transport de 1926 :

« Mais j'aime ces fêlures parce qu'elles ne ressemblent pas à du verre cassé. Elles ont une forme, une architecture symétrique. Mieux, j'y vois une intention curieuse dont je ne suis pas responsable, une intention toute faite en quelque sorte que je respecte et que j'aime. » (D.M., p. 176).

Ce qu'il aime le plus, ce n'est pas ce qu'il a longuement et méticuleusement prémédité, mais la façon dont tout cela a été repris et transformé par quelque chose qui lui échappe. Il faut rappeler que, si, en 1923, sans même « achever » le *Grand Verre*, « Duchamp "cessa" d'être artiste, pour se consacrer aux échecs », comme le dit Rosalind Krauss (1997, p. 89), c'est parce que, de la même façon qu'il avait cessé d'être un peintre cubiste : « [...] il était temps de changer. Toujours ce besoin de changement, ce désir de ne jamais me répéter... » (D.M., p. 178). On pourrait dire que Duchamp a cessé d'être artiste pour le rester. Pour ne plus être dépendant d'un « goût », de l'attente du public. Cela pourrait sembler d'ailleurs assez paradoxal pour quelqu'un qui déclare que « Ce sont les **regardeurs** qui font les tableaux » (D.M., p. 247). Mais ce qui importe le plus pour lui, c'est son acte libre de créateur. Son interlocuteur, Sweeney, parle même de son « dédain du grand public » (D.M., p. 180).

Autre lecture : celle – peut-être ? – de Joseph Beuys qui avait, en 1964, donné à Düsseldorf une performance intitulée « Le silence de Marcel Duchamp est surestimé » (Mann, 1999). La part trop grande de calcul, de

spéculation, de contrôle des opérations dans son œuvre ne l'aurait-elle pas écarté d'un rapport immédiat au sensible, l'éloignant aussi de l'innocence nécessaire à l'acte créateur ? Duchamp le dit à Sweeney, à propos du *Grand Verre* :

« Tout cela était conçu et dessiné sur papier depuis 1913-1914. Chaque élément était fondé sur une vue en perspective et impliquait une connaissance complète des éléments. Il m'a fallu travailler en suivant ce plan. » (D.M., p. 179).

On peut aussi imaginer qu'ayant porté ce projet aussi précisément défini pendant dix ans, Duchamp se trouvait prisonnier de ses calculs. On pourrait lui opposer Picasso (1998, p. 135) qui disait :

« Je pense que l'œuvre d'art est le produit de calculs, mais de calculs souvent inconnus de l'auteur lui-même. Exactement comme le pigeon voyageur, qui calcule pour rejoindre son nid. Mais ce calcul qui se trouve être juste, est inconnu de lui ; c'est un calcul antérieur à l'intelligence. »

#### 4. Règles du jeu

Se pose alors la question de la règle. Elle est souvent nécessaire pour déclencher la création mais elle peut aussi finir par l'étouffer. Rosalind Krauss dit que Duchamp a été fortement influencé par Raymond Roussel, à la suite d'une représentation, en 1911, de ses *Impressions d'Afrique*, qui mettent en scène des machines à faire de l'art : de la peinture, de la musique, de la tapisserie...

Dans son livre *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, publié seulement en 1935, après son probable suicide, Roussel donne son « procédé » qu'il pense pouvoir être profitable aux « écrivains de l'avenir ». Sans entrer dans le détail, disons qu'il s'agit de poser deux phrases presque identiques dont les mots sont à double sens, utilisés dans l'un au début, dans l'autre à la fin.

« Les deux phrases trouvées, il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde. Or c'était dans la résolution de ce problème que je puisais tous mes matériaux. » (1977, p. 12).

Krauss y voit le principe de la création duchampienne du *ready-made* :

« [...] le travail de Duchamp ressemblait [...] aux opérations des machines d'*Impressions d'Afrique*. Il se ramenait à un pur acte de sélection. Duchamp s'était transformé en une manière d'interrupteur mécanique apte à déclencher les processus impersonnels de la production d'une œuvre d'art. [...] Faire de l'art se transforme dès lors tout à fait légitimement en une activité spéculative : poser des questions. » (1997, p. 79).

Cette vision « rétrospective » passe totalement à côté de ce qui tresse la substance d'une démarche d'artiste, la réduisant à un parcours linéaire et aplatissant le faisceau de sa complexité. C'est une vision presque hagiographique de l'histoire de l'art, alors que l'œuvre de Duchamp est probablement autant une réussite qu'un échec. Le procédé ne fait pas tout. Roussel (p. 23) est clair à ce sujet : « Ce procédé, en somme, est parent de la rime. Dans les deux cas il y a création imprévue due à des combinaisons phonétiques. C'est essentiellement un procédé poétique. Encore faut-il savoir l'employer. Et de même qu'avec des rimes on peut faire de bons ou de mauvais vers, on peut avec ce procédé, faire de bons et de mauvais ouvrages. »

Si la démarche de l'artiste ressortit au jeu, il faut des règles du jeu. La chose n'est pas nouvelle. Roussel le rappelle : les poètes ont toujours suivi des règles de versification, la rime, la métrique, la rythmique, sans compter la recherche d'assonances et d'allitérations. Et, comme il le dit lui-même, Duchamp avait un fort « penchant pour les allitérations » (D.M., p. 191). On peut bien sûr s'affranchir des règles, comme Baudelaire, faire des *Petits poèmes en prose*. Mais c'est peut-être plus difficile. Aragon (1981, pp. 61-71) ne pensait pas du bien de « l'affreux peigne à dents cassées du vers libre » et défendait la rime, « introductrice des choses nouvelles dans l'ancien et haut langage qui est à soi-même sa fin et qu'on nomme poésie ».

Marcel Duchamp est un artiste paradoxal. À certains égards, son « processus créatif » est parfaitement semblable au mode opératoire décrit par de nombreux artistes et créateurs, dans une sorte d'alternance d'indifférence et de discrimination, dans une bascule mentale entre exploration et sélection, entre invention et intention... Et si, en 1923, il a cessé de « faire » l'artiste, ce fut peut-être pour de bonnes raisons, mais aussi de moins bonnes. Pour ne pas être un « professionnel », pour rester parmi « les autres, les francs-tireurs, libres d'obligations et donc d'entraves. » (D.M., p. 180). Mais peut-être aussi cette façon de trop calculer, de trop préméditer, telle qu'elle est à l'œuvre dans son *Grand Verre*, en particulier, l'a-t-elle éloigné de l'indétermination sans laquelle la création ne peut s'instaurer et se redéployer. Marcel Duchamp : un exemple, mais sans doute pas un modèle.



## 5. Notes de bas de page :

[1] « Au fur et à mesure que la réalité se crée, imprévisible et neuve, son image se réfléchit derrière elle dans le passé indéfini ; elle se trouve ainsi avoir été, de tout temps, possible ; mais c'est à ce moment précis qu'elle commence à l'avoir toujours été [...]. Le possible est donc le mirage du présent dans le passé. » BERGSON, H., « Le possible et le réel », (1970), Œuvres, Paris, PUF, p. 1340-41.

[2] William Hogarth, Autoportrait, huile sur toile, 90 x 70 cm, 1745, Londres, Tate Gallery. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hogarth-the-painter-and-his-pug-n00112> (consulté le 02/12/15). Il s'agit d'un autoportrait intimiste qui est en fait le tableau du tableau, mettant en scène un autoportrait ovale – seul le buste, sans mention des outils du peintre – posé sur une pile de livres, avec la palette à gauche et le chien de l'artiste à droite, occupant le quart de la toile.

## 6. Bibliographie :

- ARAGON, L., (1980), « La rime en 1940 », *Le Crève-cœur*, Paris : Gallimard.
- BERGSON, H., (1970), « Le possible et le réel », *Œuvres*, Paris : PUF.
- BRASSAÏ, (1969), *Conversations avec Picasso*, Paris : Gallimard.
- DUCHAMP, M., (1994), *Duchamp du signe*, Paris : Flammarion,
- HOGARTH, W. (1753), *Analysis of Beauty*, [http://www.tristramshandyweb.it/sezioni/e-text/hogarth/analysis\\_html/ch\\_8.htm](http://www.tristramshandyweb.it/sezioni/e-text/hogarth/analysis_html/ch_8.htm)
- ECO, U., (1965), *L'œuvre ouverte*, trad. C. Roux de Bézieux, Paris : Seuil.
- EHRENZWEIG, A., (1974), *L'ordre caché de l'art, essai sur la psychologie de l'imagination créatrice*, trad. Lacoue-Labarthe F. et Nancy C., Paris : Gallimard.
- KRAUSS, R., (1997), *Passages. Une histoire de la sculpture moderne de Rodin à Smithson*, trad. Brunet C., Paris : Macula.
- MANN, H-H., (1999), *Marcel Duchamp 1917*, trad. anonyme, München : Silke Schreiber.
- MORDERING, H., (2007), *L'art comme expérience, Les 3 stoppages-étalon de Marcel Duchamp*, Paris : Maison des sciences de l'homme.
- PASSERON, R., (1993), « Pour une approche poétique de la création », *Les Enjeux*, T. 1, Paris : Encyclopaedia Universalis.
- PICASSO, P. , (1998), *Propos sur l'art*, Paris : Gallimard.
- ROTHKO, M., (2005), *Écrits sur l'art 1934-1969*, trad. Dauzat P-E., Paris : Flammarion.
- ROUSSEL, R., (1977), *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris : UGE.

## Pour citer cet article :

Ivan Toulouse, Duchamp et Création, publié le 01 juillet 2016  
URL : <https://www.wikicreation.fr/duchamp-creation>