



MICHEL LAVERDIÈRE

FONTAINE

JE NE BOIRAI PAS DE TON EAU

*Variations sur un thème
de Marcel Duchamp*

suivi de

MANIFESTE DES ARTISTES INDÉPENDANTS
Henri-Pierre Roché

LE CAS RICHARD MUTT
LE BOUDDHA DE LA SALLE DE BAIN
Louise Norton



*Il ne faut pas dire : fontaine,
je ne boirai pas de ton eau.*

Proverbe de
Louis de Carmontel
1769



MICHEL LAVERDIÈRE

FONTAINE

JE NE BOIRAI PAS DE TON EAU

*Variations sur un thème
de Marcel Duchamp*

suivi de

MANIFESTE DES ARTISTES INDÉPENDANTS
Henri-Pierre Roché

LE CAS RICHARD MUTT
LE BOUDDHA DE LA SALLE DE BAIN
Louise Norton



Du même auteur :

R.I.P. (1968)

D'AUBE ET DE NUIT (1974)

THE BOPPING ELF (2003)

LA PETITE BOUTIQUE DU BONHEUR (2010)

LE PARADIS EST UN PROJET D'ANGES HEUREUX (2011)

MÉDITER AVEC BOUDDHA ET JÉSUS (2012)

EDGAR FRUITIER et MICHEL LAVERDIÈRE

BACH, *le malcommode au grand cœur* (2010)

MOZART, *génial et... volage* (2010)

BEETHOVEN, *sombre et fascinant* (2012)

Infographie et images : Michel Laverdière

Copyright © 2015, Michel Laverdière

www.michellaverdiere.ca

Citation de Willem de Kooning sur la couverture arrière :

Calvin Tomkins, *Duchamp, A Biography*,

Henry Holt & Co, 1996



ACACIA Livres

Une division de Disques ACACIA Classiques

2937, rue Sherbrooke Est

C.P. 55051, Succ. Maisonneuve

Montréal (Québec) • H1W 0A1

PDF ISBN 978-2-924520-01-7

Icône de *Fontaine* au début des chapitres
(couverture, pages 5, 11, 19, 29, 37, 45, 51, 53, 75);

textes originaux

The Blind Man n° 1 et n° 2 (pages 54 et 68);

Artists Rights Society (ARS), New York/
ADAGP, Paris/Succession Marcel Duchamp,

Copyright © 2006.

Tous droits de traduction, de reproduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.

Dépôt légal :

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2015

Bibliothèque et Archives Canada, 2015

Imprimé au Canada



PRÉFACE

Comme enseignante, je tente toujours d'aller chercher l'intérêt de mes étudiants en les exposant à la plus grande diversité d'œuvres possible et en les invitant à aller à leur rencontre dans le vrai monde. Que ce soit dans les musées, en voyage ou au hasard de promenades, mon désir le plus grand est de les éveiller à cette omniprésence de l'art dans nos vies et de les outiller afin qu'ils puissent saisir les œuvres qu'ils rencontreront. Mon plus beau salaire est l'étincelle d'intérêt que je vois naître dans leur regard lorsqu'une œuvre vient les chercher, que ce soit en les séduisant ou en les provoquant. C'est lorsque je parviens à faire tomber leur allure d'indifférence et à susciter une réaction que mon travail prend tout son sens. Je le sais trop bien, c'est comme ça que les passions naissent.

Pour moi, c'est au Cégep du Vieux Montréal en 2001 dans le cadre de mon deuxième cours obligatoire d'histoire de l'art que cela c'est produit. L'enseignante, Caroline Fréchette, nous parlait ce jour-là de l'art durant la Seconde Guerre mondiale. J'étais totalement subjuguée

par la force des images créées et toutes les ramifications que pouvait prendre l'étude de ce sujet. Il se passait quelque chose dans la salle de classe cette journée-là, l'intérêt était palpable : les questions fusaient de tous côtés jusqu'à ce qu'une étudiante mal à l'aise quant au sujet se manifeste et mette fin à la discussion. Malgré cette fin abrupte, ce cours a changé ma vie. C'est ce jour-là que mon intérêt pour l'histoire de l'art est passé de simple curiosité à passion.

Avec ce livre, Michel Laverdière nous fait plonger dans ses passions. Découlant de son expérience personnelle de redécouverte d'un monde trop longtemps délaissé et basé sur ses nombreuses lectures subséquentes, les propos de Michel Laverdière illustrent très bien cette capacité que l'art a de nous surprendre, de nous mettre au défi et de nous faire découvrir. Sa façon d'aborder l'histoire de l'art est teintée par les nombreux champs d'intérêt qui ont marqué sa vie : bouddhisme, méditation, musique, philosophie, etc.

Avec Duchamp comme point d'ancrage, l'auteur raconte sa quête de compréhension de ce qu'est l'art moderne et contemporain. Pour ce faire, il aborde la relation entre l'œuvre, l'artiste et le *regardeur* ainsi que le marché de l'art et ses mécanismes. Même s'il existe des milliers de livres traitant de Duchamp, et de

Fontaine plus particulièrement, il parvient à donner sa propre couleur au sujet et à l'amener ailleurs en ouvrant le texte aux œuvres et discours d'autres artistes, tels Carl Andre, Jeff Koons et Ai Weiwei. On y retrouve aussi son sens de l'humour et son esprit créatif dans les images qui ponctuent le livre où il s'est amusé à laisser sa trace.

Ce livre nous rappelle que malgré les difficultés professionnelles rencontrées par de nombreux étudiants du monde de l'art à la sortie des classes, l'art peut et fait partie intégrante de nos vies. Il nous démontre également que ce n'est pas parce que la vie nous force à délaissier un moment ce domaine qu'il est impossible d'y revenir et de le redécouvrir. Comme quoi il n'est jamais trop tard pour renouer avec notre premier amour !

JUDITH BRASSARD BRADETTE
ENSEIGNANTE • HISTOIRE DE L'ART



FONTAINE
Marcel Duchamp, 1917
Photo : Alfred Stieglitz

N.B. : Les références et les notes sont regroupées
à la fin de chacun des chapitres.



LA FONTAINE DE JOUVENCE

Fn 1968, quand je suis entré à l'École des Beaux-Arts de Montréal, personne ne mentionnait le nom de Marcel Duchamp, décédé au mois d'octobre de la même année. La nouvelle génération n'en avait que pour le surréalisme dalién et l'hyperréalisme. Dans *Pilote*, magazine hebdomadaire français, la bande dessinée était enfantée par les Reizer, Gotlieb, Fred, Brétécher, Mézières, Cabanes, Enki Bilal, Philippe Druillet et plusieurs autres... Lecture appréciée par tous les apprentis artistes. Autant de visions poétiques de l'avenir pour ces étudiants qui, quatre ans plus tard, n'auraient plus qu'à choisir entre l'enseignement, le graphisme industriel et commercial, la consécration des musées et des galeries d'art ou, pour la majorité, un simple changement d'orientation...

En quatre ans donc, aucun de mes professeurs n'a mentionné le nom de Marcel Duchamp. Simple coïncidence, rien de plus. J'ai même vérifié auprès d'anciens élèves de l'École des Beaux-Arts : l'artiste n'y avait jamais été frappé d'anathème. Ce n'est que beaucoup plus tard que j'ai pu enfin associer son nom à une

œuvre en particulier, la « Roue de bicyclette » (1913). Puis, l'oubli à nouveau jusqu'en décembre 2004, alors que *Fontaine* de Duchamp est élue en Angleterre « l'œuvre la plus influente du XX^e siècle ».

Affirmation intéressante, c'est le moins qu'on puisse dire, mais tout de suite reléguée aux faits divers...

Il me faudra attendre quelques années encore pour qu'une enseignante en histoire de l'art, Judith Brassard Bradette, réveille en moi, par sa passion et son enthousiasme communicatifs, un intérêt pour l'art moderne et contemporain.

Alors que j'avais moi-même mis de côté une vocation d'artiste pour jouer au journaliste, au graphiste, à l'auteur, au traducteur et au producteur de disques, je reviens enfin à mes premières amours, heureux d'avoir presque tout oublié pour mieux recommencer. Heureusement, en art, le temps importe peu. L'art ne vise rien de moins que la postérité.

Premier livre emprunté à la prof ?

*Marcel Duchamp*¹, publié chez Taschen...

Pourquoi Duchamp plutôt qu'un autre ?

Et bien justement ! J'aurais pu commencer (ou plutôt recommencer) par Borduas, Klee, Rothko ou Pollock, mais pour le profane que j'étais redevenu, les *classiques* de l'art moderne

et contemporain paraissaient bien sages à mes yeux.

C'est en regardant *Fontaine* de Duchamp sur la couverture du livre que j'eus une révélation et compris que si je voulais réapprendre, je devais revenir au tout début de l'histoire, celle qui commence en 1917...



Carte postale de New York, 5^e Avenue et 43^e Rue (1917)

En 1917, Marcel Duchamp, peintre, plasticien et homme de lettres français, est membre directeur de la *Société des Artistes Indépendants* de New York au sein de laquelle son ami, Walter Arensberg, occupe le poste de directeur administratif. Fondée l'année précédente, cette association invite tous les artistes à joindre ses rangs et, pour s'y inscrire, aucun jury nécessaire, ni prix ou récompense à l'instar de la *Société des*

Artistes Indépendants de Paris, fondée en 1884. Un autre ami de Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roché, marchand d'art et écrivain, publie le *Manifeste des Artistes Indépendants*² dans le premier numéro de la revue *The Blind Man*, fondée par Beatrice Wood, Marcel et lui-même à l'occasion de la première exposition.

Pour ce premier salon de New York qui doit ouvrir ses portes le 9 avril 1917 au *Grand Central Palace*, la société accorde à tous ses membres la liberté d'exposer une œuvre au choix moyennant un droit d'inscription de six dollars. Vive l'art libre !

Au cours d'une promenade sur la 5^e Avenue, accompagné de ses amis Walter Arensberg et Joseph Stella, Marcel Duchamp entre dans la boutique d'accessoires de plomberie J. L. Mott Iron Works et achète un urinoir *Bedfordshire* en porcelaine. De retour à son appartement, Duchamp dépose l'urinoir à plat sur la table et signe en noir le curieux objet du pseudonyme « R. Mutt 1917 ». Voilà, l'œuvre est terminée. Quant au titre, ce sera « Fontaine ». Les six dollars d'inscription sont payés et la pissotière devenue œuvre d'art prend le chemin du salon de l'exposition au *Grand Central Palace*.

Dans son livre *Duchamp du signe*³, Marcel Duchamp essaiera plus tard de justifier son geste : « Préciser les *ready-made*. En projetant

pour un moment à venir (tel jour, telle date, telle minute), d'inscrire un *ready-made* – le *ready-made* pourra ensuite être cherché. L'important est donc cet "horlogisme", cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais à telle heure. C'est une sorte de rendez-vous ».

Mais quand *Fontaine*, cette œuvre étrange et improbable, arrive à destination, elle provoque aussitôt chaos et indignation. La *Société des Artistes Indépendants* déclare que « sa place n'est pas dans une exposition d'art et qu'elle n'est en rien une œuvre d'art, quelle qu'en soit la définition ». La décision finale est prise par le président de la Société, William Glackens, au terme d'un vote majoritaire des membres du comité la veille du vernissage. Les motifs invoqués sont les suivants : l'objet est « immoral et vulgaire », l'œuvre est un plagiat et une « pièce commerciale ressortissant à l'art du plombier ».

Certains pensent qu'il s'agit en fait d'une bonne blague, mais le comité demeure ferme dans sa décision. Arensberg proteste que Richard Mutt a dûment payé son droit d'admission de six dollars et que, par ce choix, « l'artiste » a accompli un geste esthétique. De plus, le principe existentiel de la *Société des Artistes Indépendants* ne stipule-t-il pas qu'il ne doit y avoir aucun jury ? Mais rien n'y fait, la

décision du comité est irrévocable.

Quand Marcel Duchamp apprend que l'œuvre de Richard Mutt est refusée, il démissionne immédiatement du comité directeur de cette société qui renie ses propres convictions : « ni jury, ni prix ou récompense ». Walter Arensberg remet lui aussi sa démission.



Carte postale de New York, Grand Central Palace

L'identité de Richard Mutt demeure secrète et l'exposition connaît un grand succès. L'urinoir, quant à lui, reste caché quelque part derrière une cloison du *Grand Central Palace*.

N'eut été cette idée de liberté totale de l'artiste et de l'absence de jury, principes essentiels de la création de cette société, cette histoire s'arrêterait probablement ici. Sauf que la presse new-yorkaise aura vent de l'incident

suite à la publication de l'article *Le cas Richard Mutt*⁴ dans le deuxième numéro de la revue *The Blind Man*. On peut y lire que l'important n'est pas que R. Mutt ait fabriqué cette sculpture lui-même, mais qu'il ait choisi un objet quelconque sans égard à son usage premier, qu'il l'ait baptisé d'un nouveau titre et suggéré un nouveau point de vue. La création réside alors dans cette nouvelle pensée de l'objet. Dans cette même édition, Louise Norton signe un article intitulé *Le Bouddha de la salle de bain* et pose la question suivante : « Est-ce sérieux ou est-ce une blague ? » Elle offre alors sa propre réponse : « C'est peut-être les deux ».

C'est alors que *Fontaine* de Marcel Duchamp est entrée dans la légende, car personne ne peut vraiment répondre à cette question de façon catégorique et incontestable. *Fontaine* aurait-elle ainsi permis l'un des grands *kôans*⁵ de l'art moderne ?

¹ Janis Mink, *Duchamp : l'art contre l'art*, Éditions Taschen, 2000.

² Voir la traduction en page 55.

³ *Duchamp du signe*, Marcel Duchamp, Éditions Flammarion, 2003.

⁴ Voir la traduction en page 69.

⁵ Courte phrase, anecdote absurde ou paradoxale, qui ne sollicite pas la logique ordinaire. Le *kôan* est utilisé dans certaines écoles du bouddhisme zen.



FONTAINE « PORTABLE »
100 ans plus tard...



COMPRENDRE L'INCOMPRÉHENSIBLE

Fait-il sérieux ou était-ce une blague ? En fait, la réponse importe peu parce que la question elle-même est hors de propos.

Quelle que soit l'opinion émise à propos de *Fontaine* de Marcel Duchamp, pour ou contre, il est toujours possible d'avoir raison. Il est aussi permis de la juger ridicule, déplacée, outrancière et vulgaire, mais cela ne changerait rien à sa valeur « artistique » confirmée par la présence de plusieurs répliques autorisées dans les grands musées du monde.

La question pertinente est « POURQUOI ? »

Quand j'ai vu la photo de l'urinoir sur la couverture du livre de Janis Mink, je me suis demandé comment l'art moderne avait pu en arriver là, et pourquoi on en parlait encore une centaine d'années plus tard. Je n'avais pas à l'aimer ou non, à être d'accord ou non... je voulais savoir pourquoi, tout simplement.

Et si je voulais réapprendre à apprécier l'art moderne et contemporain en toute objectivité, *Fontaine* de Marcel Duchamp représentait le défi ultime, une clé qui me permettrait de trouver la solution de l'énigme.

Un urinoir, quelle idée saugrenue ! Mais un urinoir signé, ça changeait tout. Ça impliquait une intention, une réappropriation. Pourquoi ? Parce que Duchamp avait changé l'angle de vue de l'objet : il l'avait couché à plat et retourné. Il l'avait aussi amputé de son utilité première : d'un objet qu'on utilise sans le regarder, il en a fait un objet qu'on regarde sans l'utiliser.

Je me contente donc de le regarder. En fait, l'objet n'est ni laid ni répugnant en lui même. Ses formes sont fluides, harmonieuses et réfléchies. L'objet a été conçu avec soin et un goût assumé de l'esthétisme.

De plus, derrière le pourquoi se trouve aussi un « quelqu'un ». Quelqu'un avant R. Mutt, avant Marcel Duchamp, avant la boutique de plomberie, avant l'ouvrier qui le fabrique... Quelqu'un qui l'a conçu, ne serait que pour répondre à un besoin légitime. Il y eut aussi, à l'origine, un prototype, puis un moule et enfin, des répliques.

Quelqu'un d'anonyme, certes, mais quelqu'un tout de même. Duchamp choisit une de ces répliques, isole l'objet hors de son contexte et, en le signant d'un pseudonyme, le sort de l'anonymat. D'où acte créateur parce que sélectif et créatif.

Mais pourquoi lui ? N'importe qui aurait pu choisir n'importe quoi. Autre question inso-

luble, un autre *kôan*... Il ne faut pas oublier qu'à New York, le nom de Duchamp était déjà familier dans le monde des arts. En 1913, l'*Armory Show* de New York avait présenté plus de 1 250 tableaux, sculptures et travaux d'art impressionnistes, fauvistes et cubistes d'environ 300 artistes avant-gardistes européens et américains. Le *Nu descendant un escalier* de Duchamp, à la fois cubiste et futuriste, provoqua un scandale. Alors que le cubisme *officiel* se voulait avant tout statique, Duchamp pousse son cubisme jusqu'au cinétisme en obligeant le regard à rester en perpétuel mouvement afin de suivre le déplacement du corps. Le nom de Marcel Duchamp est sur toutes les lèvres. Aussi, quand il arrive à New York en 1915, il n'est pas un inconnu. Mais surtout, il est un artiste talentueux et visionnaire. « Grand admirateur des pensées de Max Stirner et de Paul Lafargue, Duchamp a construit sa vie aux confins des catégories et des immatriculations consacrées, non comme un artiste ou un anarchiste, mais bien, pour reprendre le néologisme qu'il a souvent utilisé, comme un *anartiste*¹. »

Certes, n'importe qui eût pu choisir un objet quelconque, mais c'est lui qui fut le premier à le faire ! D'abord en 1913 avec la *Roue de bicyclette*, bien qu'il s'agisse d'un assemblage, le *Porte-bouteilles* en 1914, suivi de la pelle à déneiger *En prévision d'un bras cassé* en 1915, etc. Enfin,

c'est avec *Fontaine* en 1917 que Duchamp fera preuve d'audace et de témérité avec le résultat que l'on célèbre encore aujourd'hui.

Par ce geste et par cette approche radicale, Marcel Duchamp allait exercer une influence majeure sur les différents courants de l'art moderne et contemporain tels le néo-dadaïsme, le Pop Art, l'Op Art, le cinétisme et l'art minimal.

Ce geste extrême, à la limite non-artistique, permet de comprendre d'autres démarches qui peuvent sembler toutes aussi étranges. On pense entre autres aux sculptures de Carl Andre, *Equivalent V* (1966-69) par exemple; de Richard Serra, *Trip Hammer* (1988); de Donald Judd, *Untitled (Stack)* (1967) ou des tableaux de Joe Baer, *Stations of the Spectrum (Primary)* (1967-69); de Barnett Newman, *Vir heroicis sublimis* (1950-51) et de tant d'autres artistes. Là où le profane ne voit que simplicité ridicule ou abstraction malade, l'observateur objectif reconnaîtra plutôt une impression déjà ressentie devant un jardin zen, par exemple. Cette apparence de « vide pictural ou spatial », cette « vacuité » artistique propre à la méditation zen, n'est en rien synonyme de néant.

Le bouddhisme nous apprend d'ailleurs que la vacuité, ce n'est pas le néant, mais plutôt la nature réelle des phénomènes, un océan de possibilités.

« Depuis le XIX^e siècle et l'ouverture du Japon vers l'Occident, l'art japonais a fortement influencé les artistes européens et américains, particulièrement l'art moderne du XX^e siècle. Même si certains artistes tels Joan Miro et Jackson Pollock n'étaient pas des bouddhistes zen à proprement parler et que leurs œuvres ne peuvent pas non plus être classifiées comme étant zen, celles-ci partagent d'importants éléments philosophiques avec le zen bouddhiste. Ces artistes, comme beaucoup d'autres, se concentrent sur la gestuelle des coups de pinceaux ou de formes simplifiées, utilisant leur art comme forme de méditation à la recherche de l'essence du sujet plutôt que d'en créer une représentation réaliste². »

Certes tous les artistes modernes, contemporains, dadaïstes ou minimalistes ne sont pas bouddhistes, mais qu'on retrouve dans les écrits de plusieurs d'entre eux des références empruntées à cette philosophie n'a rien de surprenant. Personne ne peut contester que la démarche d'un artiste est avant tout une démarche « spirituelle », même pour l'athée dont le choix de non-croyance naît lui aussi d'une réflexion de l'esprit et de son engagement au sein de la réalité choisie. Carl Andre a toujours proclamé que son art « est athée, matérialiste et communisant. Il est athée parce

qu'il est sans forme transcendante, sans qualité spirituelle ou intellectuelle. Matérialiste parce qu'il est fait de ses propres matériaux sans prétendre à d'autres matériaux. Et communisant parce que la forme est accessible à chaque individu à titre égal ». Carl Andre prend pourtant plaisir à citer Lao Tseu, le père du taoïsme : « Le morceau de bois naturel est en lui-même beaucoup plus sage que n'importe quel ustensile qu'on aura sculpté à partir de lui ». Pour Carl Andre, le vrai potentiel, c'est la possibilité d'être n'importe quoi. En prenant quelque chose pour en faire autre chose de défini, on le prive à jamais de son usage universel. On pourra toujours s'objecter contre l'utilisation de mots tels *philosophie*, *sagesse*, *spiritualité* et même *religion*, mais nul ne peut nier qu'un choix de vie totalement matérialiste demeure, quoi qu'on en pense, une démarche personnelle *existentiellement* spirituelle. Ne serait-ce que par sa négation.

À ce propos, citons Duchamp deux fois plutôt qu'une : « Je n'accepte pas de discuter sur l'existence de Dieu – ce qui veut dire que le terme “athée” (en opposition au mot “croyant”) ne m'intéresse même pas, non plus que le mot croyant, ni l'opposition de leurs sens bien clairs³ ». Ni athée, ni croyant, bien au contraire ! Lors d'un colloque tenu à Hofstra en 1969, Duchamp précisera ainsi sa

réflexion : « Aujourd'hui, l'artiste est un curieux réservoir de valeurs para-spirituelles en opposition absolue avec le FONCTIONNALISME quotidien pour lequel la science reçoit l'hommage d'une aveugle admiration. Je dis aveugle, car je ne crois pas en l'importance suprême de ces solutions scientifiques qui ne touchent même pas aux problèmes personnels de l'être humain.

Par exemple, les voyages interplanétaires semblent être l'un des tout premiers pas vers le soi-disant "progrès scientifique" et pourtant, en dernière analyse, il ne s'agit que d'un agrandissement du territoire mis à la disposition de l'homme. Je ne puis m'empêcher de considérer cela comme une simple variante du MATÉRIALISME actuel qui emporte l'individu de plus en plus loin de la quête de son moi intérieur⁴ ».

Le « moi intérieur »... Et dans la bouche d'un Marcel Duchamp qui refuse de parler de l'existence de Dieu ou de sa non-existence : ce qui concorde parfaitement avec la notion bouddhiste d'une spiritualité innée chez l'homme, indépendamment de ses croyances religieuses. Dès lors, il devient tout à fait naturel qu'une œuvre d'art, moderne, contemporaine, minimaliste ou même figurative, puisse toucher le cœur de la personne qui la regarde et lui permettre une expérience « spirituelle ».

Lors d'une visite au MoMA⁵ en décembre 2013, j'ai été très ému de me retrouver par hasard devant *Equivalent V* (1966-69) – les 120 briques à feu de Carl Andre –, alors que ce n'était certainement pas pour lui que j'y allais. Je n'avais pas beaucoup de temps et mon but était de voir enfin la *Roue de bicyclette* et autres œuvres de Duchamp, Rothko, Newman, Mondrian, Picasso, Pollock... D'ailleurs, le critique d'art new-yorkais Hilton Kramer avait écrit en 1965 à propos d'une exposition d'œuvres de Carl Andre : « Tous les amateurs d'ennui devraient se rendre à la galerie Tibor de Nagy pour admirer l'œuvre mortellement ennuyante de Carl Andre ».

Carl Andre n'était donc pas sur ma liste de priorités et pourtant, ce fut un pur moment de « grâce » qui me conduisit ensuite vers Dan Flavin, Donald Judd, Sol Lewitt et plusieurs autres. Ainsi va la vie et on ne choisit pas *le* moment, c'est *lui* qui nous choisit.

Remarquez qu'il serait facile et tentant de substituer au nom de Carl Andre celui de beaucoup d'autres artistes modernes, contemporains, minimalistes et même classiques. Tout est question de perception et tous les goûts sont dans la nature. Difficile pourtant d'avoir à justifier à ses amis : « Hey, je vais à New York m'émouvoir devant les 120 briques réfractaires

de Carl Andre sur le plancher du 5^e étage du MoMA ! »

On ne peut cependant nier que cette simplicité – ce dénuement extrême presque impossible à justifier – réussit tout de même à provoquer chez le visiteur un état de vertige philosophique réel, bien que difficile à décrire.

Laissons Carl Andre essayer de se justifier : « [...] je trouve que ma plus grande difficulté, l'aspect le plus douloureux et le plus difficile de mon travail, est de vider mon esprit, de le débarrasser de tout ce fardeau de significations que j'ai absorbées, dues à la culture ambiante, de toutes ces choses qui semblent avoir un rapport avec l'art quand, justement, c'est tout le contraire. C'est là le seul aspect du terme "art minimal" qui pour moi a toujours été au premier plan et qui fait que je me suis toujours considéré comme artiste minimaliste. Il faut absolument se débarrasser des filets de sauvetage, des certitudes, des idées préconçues, pour se mettre à quelque chose de plus proche, qui ressemble à une sorte de vide. Pour ensuite reconstruire à partir de cette situation réduite. C'est peut être une autre façon de rechercher l'art pauvre, il faut appauvrir son propre esprit⁶ [...] ».

On croirait lire ici un manuel de méditation du bouddhisme theravada...



« J'aurais voulu être ANARTISTE ! »
sur l'air du BLUES DU BUSINESSMAN (1978)
(paroles de Luc Plamondon / musique de Michel Berger)

¹ Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp*, Champs Flammarion, 2007.

² Tasha Brandstatter, *Zen Buddhism's Influence on Art*. Tasha est professeure d'histoire de l'art et critique. www.people.opposingviews.com

³ *Une lettre de Marcel Duchamp*, *Medium*, n° 4, janvier 1953.
Citation extraite du livre *Duchamp du signe*, Champs Flammarion, 2005.

⁴ Marcel Duchamp, Colloque à Hofstra, Mai 1960.
Citation extraite du livre *Duchamp du signe*, Champs Flammarion, 2005.

⁵ Museum of Modern Art, New York.

⁶ Phyllis Tuchmann, *Entretien avec Carl Andre*, *Artforum*, vol. 8, n°6, juin 1970, p. 51-61.



CHERCHER UN SENS AU NON-SENS

Henri-Pierre Roché disait que « la plus belle œuvre de Marcel Duchamp, c'était l'emploi de son temps : réduire ses besoins, posséder le moins possible, afin de rester vraiment libre : tels sont ses principes diogéniens ».

Marcel Duchamp précise qu'il aime mieux vivre que travailler. Il ne croit pas non plus que le travail qu'il aurait été obligé de faire pour gagner sa vie puisse un jour revêtir une importance sociale quelconque. Duchamp est à la recherche d'une « sorte d'euphorie constante » et chaque seconde, chaque respiration, représente une œuvre qui fait partie de son art de vivre, une œuvre qui ne laisserait aucune trace dans un catalogue quelconque. Il incarne à merveille cette affirmation de Michel de Montaigne : « Mon métier et mon art, c'est vivre ».

Duchamp est un peintre qui ne peint plus, un sculpteur qui ne sculpte pas. Il est à la fois l'artiste et l'œuvre. L'œuvre matérialisée est devenue accessoire. D'ailleurs, comme la majorité des *ready-made* originaux ont été perdus ou sont disparus, les grands musées du monde

doivent se contenter de répliques autorisées dont la valeur tant monétaire qu'artistique ne cesse d'augmenter.

Il ajoute : « Je suis mon propre *ready-made* vivant ! » Pour Duchamp, « ce n'est pas la question visuelle du *ready-made* qui compte, c'est le fait qu'il existe ».

Homme de contradiction, Marcel Duchamp avoue devoir faire l'effort de se contredire afin de ne pas devenir l'esclave de son propre goût. Et bien qu'il ait essayé de justifier le *modus operandi* du « choix » d'un *ready-made* (voir page 14), il s'empresse de préciser que s'il le fait, il ne nourrit aucune intention de se justifier car pour lui, seul le caractère iconoclaste de l'acte créateur importe : « Le fait que les *ready-made* soient regardés avec la même révérence que des objets d'art veut probablement dire que je n'ai pas réussi à résoudre le problème qui consiste à essayer d'en finir complètement avec l'art ».

Dans ses entretiens avec Georges Charbonnier¹, Marcel Duchamp dit que l'artiste qui crée une œuvre ne sait pas vraiment ce qu'il fait. Il le sait physiquement et par sa pensée, mais il lui est impossible d'en évaluer le résultat esthétique qui dépend inévitablement de deux pôles essentiels : celui de l'artiste qui le produit et celui du spectateur qui le regarde. Et par

spectateur, Duchamp précise qu'il entend par là le contemporain, « toute la postérité et tous les *regardeurs* d'œuvres d'art qui, par leur vote, décident qu'une chose doit rester ou survivre parce qu'elle a une profondeur que l'artiste a produite, sans le savoir ».

Toujours selon Duchamp, la mort est essentielle à tout grand artiste parce que durant sa vie, il ne peut s'empêcher d'imposer son image, sa personnalité, son discours. En d'autres termes, l'artiste impose son « personnage » à un point tel que ses œuvres passent désormais au second plan. C'est donc après la mort, alors que toute cette mise en scène de la personnalité cesse enfin, que l'œuvre de l'artiste peut être reconnue pour ce qu'elle est réellement, car *ce sont les regardeurs qui font les tableaux*.

Le *regardeur* est libre d'interpréter l'œuvre regardée, peu importe qu'il ait raison ou non. Georges Braque disait qu'« il n'est en art qu'une chose qui vaille : celle qu'on ne peut expliquer ». Toutes les portes de l'imagination s'ouvrent et permettent au *regardeur* de s'exprimer à son tour selon sa perception du moment.

On en revient encore une fois au thème de la « spiritualité », essence même du geste créateur. Bien que Piet Mondrian affirme que « pour approcher le spirituel en art, on fera usage aussi peu que possible de la réalité, parce que la

réalité est opposée au spirituel », nous croyons qu'il soit préférable d'adopter le point de vue de la sagesse orientale, à savoir que *tout l'absolu est contenu dans la réalité*. Aussi, quand Carl Andre affirme que son art est matérialiste et athée, cela n'empêche en rien une perception zen qui embrasserait à la fois l'infiniment grand et l'infiniment petit, l'infiniment simple et l'infiniment complexe jusqu'à l'infiniment utile et l'infiniment inutile. Dans un de ses poèmes graphiques, Carl Andre, le « matérialiste », s'exprime ainsi :

W E L I V
 E I N E
 T E R
 N I
 T
 Y
 B U
 T W E
 D I E I
 N T I M E²

Contradictoire ? Peut-être, et c'est l'une des raisons pour laquelle tant de gens peinent à comprendre l'art moderne, l'art contemporain, l'art minimal... L'œuvre en question ne se dévoile qu'à ceux et celles qui osent aller au-delà de l'image figurative et de la forme visible.

Cela dit, peut-on vraiment les blâmer ? Il

ne faut pas oublier que plusieurs de ces œuvres ou objets d'« art » – (l'urinoir, la pelle à neige et la roue de bicyclette de Marcel Duchamp, les assemblages de Robert Rauschenberg, les aspirateurs et shampoineuses de Jeff Koons, certaines œuvres d'Andy Warhol, de Maurizio Catellan ou de Damien Hirst, etc.) – n'en seraient probablement pas en dehors du contexte des musées et du discours qui assurent leur statut d'« œuvre d'art ».

Mais revenons à *Fontaine* de Duchamp qui, en réalité, n'a jamais vraiment fait scandale faute d'avoir été exposée en public. Certes, le comité avait voté contre son exposition, mais il s'agissait d'un groupe restreint. Pis encore, l'urinoir fut d'abord remisé le temps de l'exposition, puis égaré.

N'eût été de l'initiative de Marcel Duchamp de rapporter cette histoire dans le second numéro de la petite revue *The Blind Man*, écrite, éditée et distribuée par lui et ses amis, la presse n'en eût jamais entendu parler.

Ainsi naquit la « légende ». Il suffit ensuite de la garder vivante par la documentation des faits et de nourrir la controverse par l'articulation d'un propos philosophique et artistique cohérent. *Fontaine* a été perdue, peu importe, la photo prise par Alfred Stieglitz suffira pour l'inscrire dans l'histoire.

L'œuvre a disparu, vive l'œuvre ! La légende de l'urinoir prendra une telle ampleur qu'il deviendra impératif d'en autoriser maintes reproductions³ afin de satisfaire la demande des grands musées du monde.

Duchamp devra même autoriser en 1964 une édition à huit exemplaires de quatorze de ses *ready-made*, dont la *Roue de bicyclette* assemblées par des artisans italiens d'après les photographies de la « roue » prise dans son atelier de New York.

Autre exemple : au début des années 60, quand le directeur du Moderna Museet de Stockholm veut emprunter les *White Paintings* de Rauschenberg, celui-ci lui répond qu'elles ont été égarées et qu'elles sont désormais introuvables. Qu'à cela ne tienne ! Rauschenberg lui envoie les dimensions exactes accompagnées d'un échantillon de la toile et de la peinture blanche utilisées. Comme elles avaient été peintes au rouleau, les coups de pinceau propres à l'artiste ne revêtaient aucune importance. Ainsi, le conservateur du musée n'avait qu'à les faire fabriquer.

C'est ce même Robert Rauschenberg qui, en 1953, s'était procuré un dessin au crayon de Willem De Kooning à qui il avait demandé la permission de l'effacer soigneusement pour ensuite l'encadrer sous le titre *Erased De*

Kooning Drawing, Robert Rauschenberg » (dessin de De Kooning effacé). C'était pousser encore plus loin le concept du *name dropping* !

*

Rien de tel qu'une bonne histoire pour faire entrer une œuvre dans la légende. Et pour y arriver, tous les moyens sont bons.

Pour réussir en musique, il est préférable, sinon essentiel, d'avoir un bon gérant. Le domaine de l'art n'échappe pas aux règles du marketing et de l'industrie du divertissement.

Il est tout à fait naturel qu'un artiste en arts visuels ne sache pas, au début de sa carrière, qu'il ne lui suffit pas seulement de peindre, de sculpter et de se dévouer totalement à son art pour se faire connaître sur le marché de l'art. Il ne suffit pas non plus de s'inscrire et de présenter quelques œuvres à deux ou trois expositions pour être découvert et reconnu. Même en utilisant les réseaux sociaux et autres outils de communication, trouver la perle rare parmi les experts du marché de l'art relève toujours, jusqu'à nouvel ordre, du miracle.

La réputation de tout artiste dépend principalement de ses efforts à promouvoir son travail et faire connaître son nom. Prenons pour acquis que l'artiste fait preuve d'un réel talent, que ses œuvres parlent d'elles-mêmes et savent interpeler le *regardeur* : saura-t-il pour autant

structurer son discours artistique ? Saura-t-il trouver l'aide nécessaire et le budget suffisant pour créer sa « légende », créer la demande ?

Marcel Duchamp, dès son arrivée à New York en 1915, trouve en Walter Arensberg, poète, écrivain, critique et collectionneur, un mécène passionné qui fut séduit, deux ans plus tôt, par ses tableaux exposés à l'*Armory Show*, dont le *Nu descendant un escalier* qui y fit scandale. Ils deviendront amis et Walter sera son complice dans l'aventure de *Fontaine*. En plus d'Arensberg, seuls quelques élus auront le privilège de faire l'acquisition de la plupart des œuvres de Duchamp et, à sa demande, celles-ci devront ensuite être léguées à quelques musées seulement, dont le Musée d'Art de Philadelphie.

Parce que la production artistique de Marcel Duchamp était relativement limitée, il se refusait à l'idée que celle-ci soit dispersée sur différents continents selon les aléas du marché de l'art et le caprice des collectionneurs.

¹ Georges Charbonnier, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, André Dimanche Éditeur, 1994.

² Carl Andre, « WE LIVE IN ETERNITY BUT WE DIE IN TIME »
Nous vivons dans l'éternité, mais nous mourons dans le temps.

³ Voir la liste complète des reproductions en annexe (page 75).



L'ART ET LE SYNDROME DE « WALL STREET »

Duchamp n'entretenait pas une très haute opinion des galeries, des marchands, des critiques et même des historiens de l'art, car il considérait ce commerce comme étant une menace pour la créativité.

Homme de contradiction, nous l'avons dit, Marcel Duchamp agissait pourtant lui-même à titre d'agent auprès de Constantin Brâncusi (1876-1957), de Francis Picabia (1879-1953) et de quelques autres artistes. C'était, avoue-t-il, par nécessité car il n'avait pas assez d'argent pour vivre. Pour preuve, on n'a qu'à énumérer quelques-uns des emplois qu'il a dû accepter pour gagner sa vie : artiste, peintre, bibliothécaire, graphiste, professeur de français, curateur, agent d'artistes, conférencier, éditeur, traducteur, inventeur, bricoleur, exécuteur testamentaire, critique d'art, joueur d'échec... Et j'en passe.

Duchamp affirmait qu'il existe une différence importante entre le collectionneur commercial, pour qui l'art moderne n'est qu'un autre champ d'activité comparable à ceux de Wall Street, et le « vrai » collectionneur qui est lui-même un *artiste* en choisissant amoureux-

sement ses tableaux et en les accrochant sur ses murs, car « il *peint* ainsi sa collection ».

Les hautes sphères de la spéculation et de la finance dictent encore aujourd'hui les règles qui vont influencer la valeur des œuvres de l'artiste élu au panthéon des dieux de l'art contemporain. Leurs prix atteignent désormais des sommes vertigineuses : qui aurait pu concevoir que N° 5 de Jackson Pollock allait dépasser un jour les cent quarante millions de dollars ? Certainement pas le peintre lui-même.

Selon le site *Artprice*¹, les ventes d'œuvres contemporaines représentaient, en 2013, la somme d'un milliard de dollars, alors que les ventes totales de l'année, toutes catégories confondues, dépassaient les 11 milliards. Les trois artistes les plus chers de l'année : Jean-Michel Basquiat, Jeff Koons et Peter Doig.

Ceux qui ne connaîtront jamais la reconnaissance divine et le privilège royal de faire partie de cette élite ultra nantie ne doivent cependant pas s'imaginer que cette consécration soit le but ultime de toute démarche artistique. Loin de nous l'idée de proscrire toute forme de rémunération, mais il semble qu'une telle échelle d'évaluation risque d'imposer automatiquement, peut-être même artificiellement, la reconnaissance d'une œuvre ainsi « choisie » et le *regardeur* risque d'être plus impressionné par la valeur

« commerciale » que par la pertinence artistique de cette même œuvre. Autrement dit, *parce que Wall Street l'affirme, ça doit être vrai*. Il serait pourtant puéril d'imaginer que la valeur d'une œuvre ne dépende que d'une telle évaluation monétaire fondée sur la spéculation pure et simple.

Mais les agents ont prévu le coup, car avec un budget inférieur à 7000 \$, il est toujours possible pour l'*amateur* de ramasser les miettes et de dénicher des œuvres originales (petits dessins au feutre ou à l'encre) d'artistes superstars tels Jeff Koons, Takashi Murakami, Keith Haring, Anish Kapoor, Maurizio Cattelan, Damien Hirst, etc.

Tous ces héritiers de Marcel Duchamp ont bénéficié de son geste et de sa pensée, de son audace, de son détachement, de son humour, en un mot, de sa liberté – composante essentielle de toute démarche artistique – et bien entendu de l'articulation de son discours qui a permis d'imposer son nom et de créer la légende.

Quand Marcel Duchamp osait mettre de côté sa nonchalance légendaire, il aimait répéter à qui voulait bien l'entendre, entre autres à Calvin Tomkins, que « ...tant d'artistes, tant de marchands, de collectionneurs et de critiques qui ne sont en fait que des poux sur le dos des artistes [...] Je n'ai aucun respect pour la profession de marchand d'art. Comme dans toute profession, il y a de bons et de mauvais mar-

chands. C'est une forme plutôt curieuse de parasitisme : au lieu de nuire, elle met en valeur. » Cette méfiance envers la commercialisation de l'art se manifeste très tôt chez Duchamp et c'est d'ailleurs l'une des raisons pour laquelle il cesse de peindre alors qu'il n'est encore qu'un tout jeune homme parce que cette commercialisation était déjà trop présente. « Je n'aimais pas ce mélange d'art et d'argent. J'aime ce qui est pur. Je n'aime pas quand il y a de l'eau dans mon vin². »

Avec Duchamp, ce n'est plus l'œuvre qui prédomine, c'est l'artiste avant tout. L'urinoir n'a aucune valeur sans la signature de R. Mutt, donc de Duchamp. En 1964, un artiste avait communiqué avec lui pour lui demander de signer un porte-bouteilles identique à l'original du début du siècle. Et parce que Marcel Duchamp venait d'autoriser Arturo Schwarz à en fabriquer huit répliques, il a préféré rassurer l'artiste en lui écrivant que « votre découverte a la même valeur "métaphysique" que n'importe quel autre *ready-made* ; mieux encore, votre porte-bouteille possède même l'avantage de n'avoir aucune valeur commerciale³ ».

De la même manière, l'immense *Balloon Dog* de Jeff Koons aurait très bien pu faire partie d'un complexe promotionnel pour célébrer l'ouverture d'une succursale de Toys "R" Us ou

une distribution de ballons à une fête foraine. Le *Balloon Dog* n'est une œuvre d'art que parce que Jeff Koons en a décidé ainsi. Pourtant, le même objet sur le parterre d'un commerce de jouets n'aurait pas plus d'importance que ses aspirateurs et champouineuses de la 17^e rangée chez Walmart !

Mais Jeff Koons est un ARTISTE et depuis le tout début de son engagement, il a dû, tant par son discours que par ses œuvres elles-mêmes, convaincre les *regardeurs*, les collectionneurs, les curateurs, les agents et les galeristes de lui accorder confiance, temps et argent pour arriver enfin au succès international qu'on lui connaît. Ajoutons que son expérience de courtier à Wall Street et son mariage en 1991 avec l'actrice porno Ilona Anna Staller – aussi connue sous le nom *Cicciolina* et avec qui il a réalisé plusieurs œuvres provocatrices – ont grandement contribué à le rendre célèbre auprès d'un très vaste public. Curieusement, il ne réalise aucune œuvre lui-même : il conçoit d'abord l'idée de l'œuvre et la communique ensuite à une centaine de collaborateurs professionnels qui devront la matérialiser. Encore une fois, une bonne histoire, un bon discours et beaucoup d'argent !

Pour certains, les réalisations de Koons ne sont que fantaisies complaisantes embourbées

dans le « kitsch et la futilité » – sans toutefois être dépourvues d'un réel sens de l'humour ; d'autres y verront plutôt imagination, exubérance, audace et liberté.

« Quand le collectionneur se targue plus des records que des œuvres, les sommes colossales payées au tribut de l'art contemporain relèvent non plus de l'exception raffinée, mais de la vulgarité ostentatoire. Vingt et un millions de dollars pour “un énorme cœur suspendu en acier inoxydable, rouge et or”, de Jeff Koons, qui n'est que l'ostentation du plus piètre kitsch. [...] Le kitsch rutilant des icônes contemporaines, qu'il s'agisse de Mickey, de Marylin, d'une héroïne de manga, ou d'un chien fait du ballon saucissonné d'une foire à neuneu, a remplacé les dieux splendides et pompeux des allégories autant que le réalisme psychologique des portraits ; le déchet et l'ordinaire des objets du quotidien et de l'industrie ont remplacé le savoir-faire des métiers d'art : voici le prix à payer pour que l'art représente notre époque et nos ardeurs⁴. »

De son côté, Ai Weiwei, artiste chinois qui partage la même folie duchampienne, consacre une grande partie de son geste artistique à la tradition culturelle de son pays et à la contestation sociale et politique.

Invité par le Tate Modern de Londres à par-

ticiper en 2010 à *The Unilever Series*, Ai Weiwei conçoit pour la grande salle des turbines plus de 100 millions de graines de tournesol en porcelaine, fabriquées et peintes à la main par des artisans spécialisés de la ville de Jingdezhen en Chine. Elles sont ensuite répandues sur toute la surface du plancher. Leur apparence est tellement parfaite que les visiteurs sont subjugués à l'idée que ce ne soient pas de vraies graines de tournesol et qu'elles aient toutes été peintes à la main, une par une. Certains essayeront même de les croquer pour s'en assurer.

L'œuvre n'est pas seulement « rétinienne », pour employer le langage de Duchamp, elle provoque le *regardeur* et l'amène à réfléchir sur la condition des travailleurs en Chine et à considérer aussi les questions d'ordre social, culturel, politique et économique. En effet, comment réagir autrement devant 100 millions de graines toutes peintes à la main, *made in China* ?

Juliet Bingham, curatrice à l'origine de cette exposition, exprime ainsi sa pensée : « Sommes-nous insignifiants ou impuissants à moins d'apprendre à agir ensemble ? Que représente la croissance constante de nos désirs, du matérialisme et de la population pour la société, l'environnement et l'avenir ? »

Cependant, et malgré toutes les meilleures intentions sociales et humanitaires de l'artiste,

de son agent ou du curateur, certains *regardeurs* réagiront d'instinct, en conscience, et les autres demeureront indifférents ou carrément hostiles... On ne peut imposer au *regardeur* sa réaction, car même négative, celle-ci demeure le seul point de départ valable pour initier une réflexion constructive. Il arrive même que ce soit l'artiste qui émette le jugement le plus cruel envers lui-même et envers le *regardeur* : « ...quand je suis seul avec moi-même, je n'ai pas le courage de me considérer comme un artiste dans le sens antique du mot. [...] Je suis seulement un amuseur public qui a compris son temps et a épuisé au mieux qu'il a pu l'imbécilité, la vanité, la cupidité de ses contemporains⁵ ».

Qui a raison ? Le *regardeur* qui apprécie ou celui qui dénigre le *regardeur* et se dénigre lui-même ?

¹ fr.artprice.com

² Harold C. Schonberg, *Creator of Nude Descending Reflects After Half a Century*, New York Times, 12 avril 1963.

³ Lettre à Douglas Gorsline, 28 juillet 1964
F.M. Naumann & H.Obalk. *Affect. Marcel. The Selected Correspondance of Marcel Duchamp, Thames & Hudson, 2000.* (Trad. de l'auteur)

⁴ Thierry Guihut, Contrepoints, *Que restera-t-il de l'art contemporain ? Nathalie Heinich : Le Paradigme de l'art contemporain.* (À propos du livre de Nathalie Heinich, Gallimard) 19 mai 2014.

⁵ Lettre de Picasso à Giovanni Papini, *Libro Nero*, Rome 1952. Démentie par Picasso en 1962 et reprise dans *L'Écritoire* en décembre 1990. Origine et fiabilité douteuses, certes, mais le propos demeure pertinent.



POURQUOI ? POUR QUOI ?

Quand Duchamp débarque à New York en 1915, il rencontre Man Ray qui fréquente la *Galerie 291* du photographe Alfred Stieglitz. Pour ces deux artistes, la photographie est un art à part entière. La photographie *libère* enfin la peinture, car plutôt que de copier la nature, l'appareil photographique permet précision et rapidité. Le peintre est désormais libre d'explorer en faisant preuve d'audace et d'imagination. Man Ray se lie tout de suite d'amitié avec Marcel Duchamp, cet artiste à l'humour décapant et déjanté, libre de toute conception académique qui emprisonne l'art, « y compris l'acte physique de peindre ». Man Ray, photographe et artiste reconnu, continuera toutefois de peindre tout au long de sa vie¹...

Cela se passait il y a cent ans et le sujet est toujours d'actualité, et heureusement, l'art moderne, contemporain ou à venir, se posera toujours les mêmes questions.

Une fois de plus, nous revenons au *kôan*... « *Pourquoi* ou *pour quoi ?* » À l'artiste de répondre selon ses propres limites, du moins celles auxquelles il acceptera de se soumettre ou non.

Certains n'iront pas assez loin, d'autres trop.
Qui saura juger ?

« Car, hors le concept, point de salut pour l'artiste : la transgression des valeurs morales de l'enfance, de la dignité du corps et de l'Histoire devient alors un fonds de commerce pour l'art contemporain. Ce qui a au moins le mérite d'interroger ces dernières, devant la hauteur et la modestie de la pensée, y compris devant la fronde populaire et des tribunaux. [...] Bon goût et beauté sont également invalidés, insultés, quoique la beauté du laid et de l'effroi puisse être plaidée. Seul le prix acquitté par le marché reste l'ombre d'une valeur². »

Tiens, commerce et Wall Street sont de retour ! On n'y échappe pas. Il est pourtant impératif pour l'artiste de faire l'impossible afin de protéger son indépendance et sa liberté de penser.

Peu importe que l'on accuse Jeff Koons d'être kitsch, Mark Rothko, Barnett Newman ou Carl Andre de manquer de talent, Jackson Pollock de barbouilleur et Duchamp d'imposeur – quoique Duchamp eût probablement apprécié ce qualificatif – tout cela demeure sans importance car tous, sans exception, font déjà partie de la légende. Toute critique exprimée se transforme aussitôt en simple opinion, une question de goût, et comme tous les goûts sont dans la nature...

En fait, la critique négative n'affecte que l'égo de l'artiste inconnu qui n'a pas encore reçu la bénédiction d'un *regardeur* influent. L'opinion de l'agent, du galeriste, du curateur et du client est certes importante car elle influencera inévitablement le statut social et économique de l'artiste. Pouvons-nous cependant affirmer que l'œuvre d'un artiste qui n'est pas reconnu de son vivant par la haute finance est à l'avance condamnée à sombrer dans l'oubli le plus total ? Et que sans la bénédiction suprême des riches collectionneurs, l'œuvre n'a plus sa raison d'être ?

Heureusement, l'ART ne se préoccupe pas de telles considérations d'ordre temporel et matériel. Combien d'artistes reconnus n'ont jamais vendu une seule toile de leur vivant ? L'art est un mode de vie et non un emploi de fonctionnaire avec retraite assurée.

Bien qu'il ait joui d'une certaine célébrité, Duchamp n'a jamais connu la richesse parce que celle-ci n'a jamais été le but de sa vie. « J'ai eu une vie absolument merveilleuse, une soif intense de vivre... J'ai eu de la chance, une chance fantastique ! Pas une seule journée sans manger, et je n'ai même jamais été riche. Tout a été pour le mieux³. » Il ajoute aussi que son capital, c'est le temps et non pas l'argent. À propos des opinions, il s'amusait à répéter qu'il

refusait de se *battre pour telle ou telle opinion ou leur contraire* et que cette décision, bien personnelle, constituait *sa voie vers la béatitude*.

Le personnage de Marcel Duchamp, l'*anar-tiste*, est plus grand que l'œuvre de Marcel Duchamp, l'artiste. Avec Duchamp, l'art ne se limite plus à telle toile, telle sculpture ou tel objet, avec ou sans importance, mais à l'idée exprimée ou contredite, aux discours et aux réactions ainsi provoquées.

Pas de classement, pas de hiérarchie, aucun jury ! Duchamp est resté fidèle aux principes du *Manifeste des Artistes Indépendants* de son ami Henri-Pierre Roché publié dans le premier numéro de la revue *The Blind Man* que vous pouvez lire à la page 55.

L'artiste travaille pour lui-même. Il crée son œuvre parce que ce geste est vital pour sa survie. Il espère ensuite qu'un *regardeur* la verra. Son geste artistique est un cri de désespoir autant qu'un cri d'espoir. C'est une bouteille jetée à la mer. C'est un feu sur la grève, un signal de détresse fumigène ! Sauf qu'il ne veut pas nécessairement être sauvé, il veut d'abord être vu et entendu.

« L'art contemporain est de moins en moins dépendant d'un médium. [...] Il ne s'agit plus de s'essayer à des talents divers, mais de contester tout lien constitutif entre la notion

d'art et une pratique déterminée. Ainsi les nouveaux artistes ne changent pas de médium, ils sont indifférents à tout médium⁴. »

Depuis plus de cent ans, l'art contemporain œuvre à démystifier le rôle de l'artiste et à le rendre indépendant de l'œuvre elle-même. La démocratisation et le relativisme ont réussi à prouver que *tout est art* ! Il suffit de le faire accepter au collectionneur, au curateur et au conservateur, tous avides de posséder LE chef d'œuvre. Mais l'ouverture de cette boîte de Pandore de l'art pourrait-elle permettre, dans un avenir plus ou moins rapproché, la reconnaissance de tous les artistes qui auront su témoigner de leur temps et partager leur vision du monde ?

Et si l'œuvre physique n'a pas survécu au temps – comme la *Roue de bicyclette* de 1913 ou l'urinoir original de Marcel Duchamp – qui pourra en témoigner et comment ?

N'oublions pas que les musées sont déjà surchargés et que les *regardeurs* ont toujours le dernier mot. Pour quelques centaines d'artistes contemporains reconnus et adulés, des millions d'autres restent – et resteront – dans l'ombre. À talent égal, seul un discours articulé, imaginaire, subversif et original peut les mettre en lumière, permettre à la légende de naître et d'attirer une foule de *regardeurs* dans les musées.

C'est l'une des leçons qu'il faut retenir de l'aventure artistique de Marcel Duchamp. Pour témoigner de son passage, il a laissé des indices et publié ses notes ; il a exprimé ses idées, fabriqué des reproductions miniatures de ses œuvres rassemblées dans des boîtes ou valises et il s'est amusé à vivre près de ceux qui allaient eux-mêmes contribuer à créer la légende.

Là réside l'éternel défi de l'artiste contemporain : *assurer la perennité de son acte créateur, que l'œuvre originale soit disponible ou non.*

Malgré tout, Duchamp demeure lucide et ne se berce pas d'illusions : « Les artistes qui, au cours de leur vie, ont réussi à convaincre les gens de la valeur de leur *camelote* sont d'excellents voyageurs de commerce, mais l'immortalité de leur œuvre n'est pas garantie pour autant⁵ ».

D'où l'importance de cette affirmation : « Je suis mon propre *ready-made*... **VIVANT !** »

¹ En 1943, Man Ray, qui aimait les controverses, publiait un texte reprenant cette réflexion : *La photographie n'est pas l'art...*

² Thierry Guihut, *Contrepoints*, *op. cit.*

³ Pierre Cabane, *Dialogue With Marcel Duchamp*, Da Capo, 1987.

⁴ Jacques Morizot, *Les arts plastiques, les arts de masse et l'art contemporain*, in Jean-Pierre Cometti (dir.), *Les Arts de masse en question*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007.

⁵ Lettre à Suzanne Duchamp et Jean Crotti, 17 août 1952.

F.M. Naumann & H.Obalk. *Affect. Marcel. The Selected Correspondance of Marcel Duchamp*, Thames & Hudson, 2000. (Trad. de l'auteur)



LA ROUE DU TEMPS

Après avoir quitté l'École des Beaux-Arts, ma « participation artistique » s'est limitée à la visite des musées de Montréal, Québec, Frédéricton, Toronto, Londres, Amsterdam, Bruxelles, Paris, New York... et de plusieurs expositions au cours de nombreux voyages.

Je n'étais pendant tout ce temps qu'un *regardeur* parmi tant d'autres. Ce que je suis toujours d'ailleurs.

Heureusement, la réflexion provoquée par *Fontaine* de Duchamp m'a permis de jeter un regard neuf sur l'art en général et de percevoir au-delà du *réтинien*. Je me suis pris de passion pour Carl Andre et son œuvre au point de lire tout ce que j'ai pu trouver de lui et sur lui. J'ai vu et lu Mark Rothko, Ai Weiwei, Marc Séguin, Michel de Broin, Laurent Grasso, Frida Kahlo, Jackson Pollock, Piet Mondrian, Nicolas de Staël, Man Ray, Agnes Martin, Paul-Émile Borduas, Christo et Jeanne Claude, Andy Warhol, Alfred Pellan... Certains pour la première fois, d'autres pour fêter nos retrouvailles. Je me fais aussi à l'idée que je ne pourrai jamais les découvrir tous.

Ces artistes m'aident à me connaître un peu

plus chaque jour et je me reconnais souvent dans leurs œuvres, comme si je les avais créées moi-même. J'ai peut-être délaissé le dessin, la peinture et la sculpture, mais je n'ai pas délaissé ma vie pour autant et je peux dire, en toute honnêteté qu'à ce jour, j'ai eu la chance de mener la vie que je voulais. Quant à mes échecs, je les assume : au moins, j'ai essayé. Je n'ai certes pas encombré les musées de mes œuvres – ou de ma *camelote*, pour reprendre le terme de Duchamp –, mais je me promets toutefois d'y laisser un jour quelque chose.

En 1964, lors d'une conférence donnée au Philadelphia Museum College of Art, Marcel Duchamp concluait ainsi son allocution : *The great artist of tomorrow will go underground*¹.

Et si je ne réussis pas ce dernier projet d'exposer au moins une œuvre dans un musée, je ne serai ni surpris ni déçu. Je serai probablement devenu, comme tant d'autres, un de ces artistes *underground*... et anonymes. Je me suis déjà créé un passé qui me plaît bien, je pourrai toujours ajouter quelques chapitres de plus à cette œuvre personnelle...

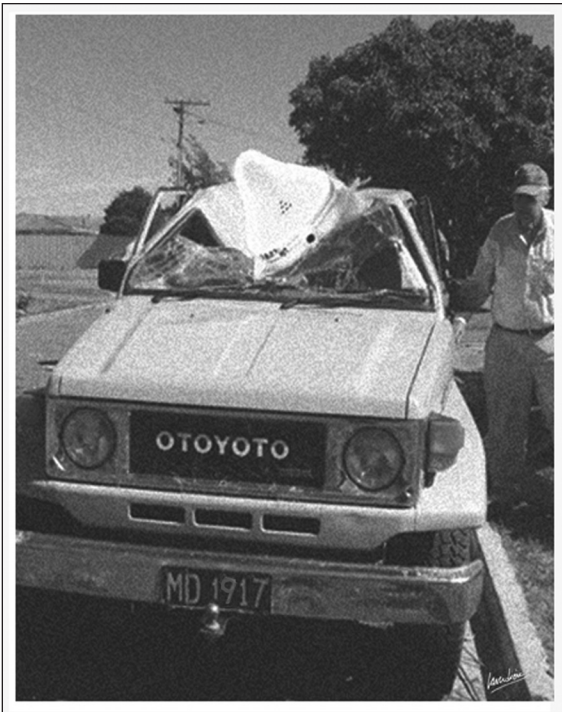
Mais n'oubliez pas, il ne faut jamais dire : *Fontaine*, je ne boirai pas de ton eau !

¹ Le grand artiste de demain entrera dans la clandestinité.



ANNEXES

*Traduits de l'anglais par
Michel Laverdière*



DADACCIDENT
2014

THE BLINDMAN



Frush



INDEPENDENTS' NUMBER

APRIL - 10TH - 1917

No. 1.

PRICE 10 CTS

The second number of *The Blind Man* will appear as soon as YOU have sent sufficient material for it.

The Blind Man
33 West 67th Street,
New York.

The Blind Man, N° 1
New York, April 1917

Henri-Pierre Roché

[1879-1959]

MANIFESTE DES ARTISTES INDÉPENDANTS

I

The Blind Man célèbre aujourd'hui la naissance de l'Indépendance de l'Art en Amérique.

II

Il y a quelques mois, un important New Yorkais nous écrivait : « Vous savez aussi bien que moi qu'une exposition d'*Artistes Indépendants* est tout à fait impossible à New York... » Et plusieurs autres personnes partagent cette opinion.

Mais l'impossible s'est manifesté.

L'exposition est maintenant ouverte.

III

Certains ont ajouté : « En quoi une exposition d'*Indépendants* pourrait-elle bien être utile ? Il est si facile aujourd'hui pour un jeune talent d'être reconnu à travers le réseau des galeries d'art. On en compte beaucoup et leurs directeurs ont l'esprit très ouvert. »

Citons le programme de l'exposition :

« D'une part, nous avons les sociétés d'art bien établies qui affirment qu'il leur est impossible d'exposer toutes les œuvres qui leur sont soumises faute d'espace. D'autre part, les expositions organisées dans ces galeries privées doivent absolument présenter des artistes plus ou moins connus ; de plus, aucune de ces expositions ne présente l'art contemporain américain dans son ensemble ou ne permet la comparaison entre ses différents courants, car elles ne privilégient que les œuvres d'un seul homme ou d'un groupe homogène d'artistes. Le besoin se fait donc sentir pour une exposition qui serait présentée chaque année, à une période déterminée, et où les artistes de toutes les écoles pourraient exposer ensemble, assurés que les œuvres qu'ils soumettront seront accrochées et profiteront d'une même opportunité. Cette exposition permettra au public de se faire une idée de la situation de l'art contemporain... »

« Il y a déjà plus de soixante ans, Ingres avait dit : "Peu importe les moyens utilisés, un jury ne peut qu'être dysfonctionnel. Notre époque exige que l'admission soit illimitée. Je considère qu'il est injuste et immoral que mon choix restrictif puisse empêcher un homme de vivre du fruit de son labeur." »

La méthode du “sans-jury” permet ainsi aux artistes de toutes les écoles d’exposer leurs œuvres afin que tous les courants soient représentés dans cette salle d’exposition, des plus conservateurs aux plus radicaux. »

L’esprit des *Indépendants* saura stimuler, former et favoriser l’éclosion de nouveaux talents.

L’exposition de toutes les œuvres par ordre alphabétique – du jamais vu à ce jour dans aucune exposition – permettra des rencontres inattendues et incitera tous les participants à mieux se comprendre les uns les autres.

Il est tout aussi facile d’assister au spectacle d’un artiste solo que d’avoir une conversation dans un atelier de dessin – c’est généralement très sécuritaire.

Pénétrer au cœur du chaos des *Indépendants*, c’est comme entrer dans une forêt vierge remplie de surprises et de dangers. Le visiteur se voit obligé de faire un choix personnel parmi la multitude de tableaux qui le sollicitent de toutes parts. Cela implique que vous deviez renforcer vos choix selon les épreuves et les tentations : cela veut aussi dire que vous devez vous trouver vous-même et cela est très exigeant. L’heure est venue. La grande fraternité est arrivée : des hommes qui ont ressenti l’étrange

besoin d'exprimer sur la toile tendue un peu de leur âme et de leur époque à l'aide de pinceaux et de couleurs – tous des fous !

IV

New York va bientôt attraper la fièvre des *Indépendants*. Elle se précipitera pour aller voir ce que ses enfants ont peint pour les injurier, pour les ridiculiser – et pour les glorifier.

V

New York, déjà à l'avant-garde dans plusieurs domaines et pourtant indifférente devant la création artistique, apprendra enfin à penser par elle-même et, quand il s'agira des beaux-arts, n'acceptera plus aveuglément les réputations fabriquées à l'étranger.

VI

En 1889, à Paris, d'autres *Indépendants* se sont manifestés : humiliés, détestés et ridiculisés, matériellement pauvres, mais riches de cœur.

Pendant plusieurs années, des milliers de gens ne sont venus que pour se moquer de ces stupidités et pour s'indigner devant les « monstruosité » exposées.

Il y eut, d'abord et avant tout, Henri Rousseau, un employé de la douane, un visionnaire qui avait visité le Mexique et qui, par la peinture,

avait fixé de mémoire sur la toile ce qu'il avait vu dans ce pays. Jeune garçon, je ne pouvais quitter des yeux ces « ridicules » tableaux.

Aujourd'hui, je comprends pourquoi : parce qu'ils étaient beaux et lyriques avec quelque chose d'un peu plus vrai.

Plus personne n'ose rire de ces tableaux aujourd'hui, même pas les grands collectionneurs car ces toiles, qui se vendaient alors pour quelques francs, valent aujourd'hui plusieurs milliers de dollars.

VII

Les *Indépendants* français ont fait de Paris la plaque tournante du marché de l'art moderne. Les expositions rétrospectives de Seurat, Van Gogh ou Césanne ont insufflé dans l'âme des jeunes artistes-peintres des vérités profondes qui ont révolutionné l'art de par le monde.

Les *Indépendants* sont devenus le premier événement du printemps de Paris – gai, franc, intrépide, fécond et qui se surpasse d'année en année – alors que les grandes expositions deviennent petit à petit le rendez-vous de grand-mères qui se répètent.

Voyons ce que dit le manifeste :

« Les *Indépendants* ont fait plus pour l'avancement de l'art français que toute autre institution en son temps. Un nombre considérable

d'artistes des plus importants de la présente génération et de la précédente ont établi leur réputation au cours de cet événement annuel. Ils comptent plus de membres, vendent plus de tableaux et jouissent d'une situation financière plus solide qu'aucune autre des quatre grandes expositions. »

VIII

Un principe muri à point et qui arrive au bon moment est certes invincible. À partir d'aujourd'hui, nous considérons l'exposition annuelle des *Indépendants* comme étant l'un des événements de la saison.

IX

Plusieurs marchands d'art de New York se réjouissent de l'initiative des *Indépendants*, bien que l'on aurait pu croire le contraire. Ils réalisent que le public et les artistes ont besoin de s'éduquer mutuellement.

X

The Blind Man sera l'intermédiaire entre les tableaux et le public – et même entre les artistes eux-mêmes.

Il donnera une voix aux opinions lumineuses qui pourraient germer et ainsi les faire connaître à tous et chacun de façon tout à fait impartiale,

quelles que soient leurs orientations, du moment qu'elles sont intéressantes.

Il procurera aux amoureux de l'art le plaisir de penser à haute voix et d'entendre les autres faire de même.

Il communiquera à ceux qui veulent comprendre les explications de ceux qui pensent avoir compris.

XI

The Blind Man procédera par voie de référendum.

Il publiera les questions et les réponses qu'on lui fera parvenir.

Il publiera ce que le public et les artistes ont à dire.

Il est impatient de recevoir vos suggestions et même vos critiques.

Alors, ne l'épargnez pas.

XII

Voici quelques unes de ses intentions :

Il publiera des reproductions des œuvres les plus remarquées.

Il donnera la chance aux *leaders* de toutes les écoles d'expliquer leur démarche (en autant qu'ils parlent le langage des humains).

Il publiera annuellement un numéro spécial consacré à la poésie des *Indépendants*.

Il publiera des dessins, des poèmes et des contes écrits et illustrés par des enfants.

XIII

Questions

1. Quelle est l'œuvre que vous préférez dans cette exposition ? Et pourquoi ?
2. Celle que vous détestez ?
3. La plus drôle ?
4. La plus absurde ?

Devinettes

5. Quel sera le nombre total de visiteurs ?
6. Le nombre de tableaux vendus ?
7. Le prix le plus élevé payé pour un tableau ?
8. Le prix le plus bas ?
9. Le montant total payé pour tous les tableaux vendus ?

XIV

Suggestions

Écrivez un texte à propos des *Indépendants* ou d'une œuvre de l'exposition.

10. Une histoire dramatique de moins de 100 mots.
11. Une histoire drôle de moins de 100 mots.
12. Racontez un rêve en moins de 100 mots.

13. Un quatrain ou un poème humoristique.
14. Une chanson (paroles et musique).

XV

C'est facile d'apprendre à « voir » une nouvelle toile. C'est même inévitable si vous y revenez. C'est un peu comme apprendre une nouvelle langue, ce qui semble *a priori* impossible. Votre œil, confortable dans sa paresse, devient curieux, puis intéressé et progresse enfin inconsciemment.

À Paris, *The Blind Man* a vu beaucoup de gens se rendre à des expositions d'art moderne (même le cubisme ou le futurisme) afin de pouvoir y exprimer leur indignation pendant quelques heures. Mais au retour, ils ont réalisé qu'ils appréciaient moins leurs vieux tableaux préférés. C'était la première étape de leur conversion. Un an plus tard, *The Blind Man* découvrait dans leur maison la toile qui les avait tant dérangés.

XVI

Parmi les « nouveaux » artistes (et même parmi les « vieux »), il y en a beaucoup qui n'auraient jamais dû peindre. Mais rappelons-nous qu'environ une demi-douzaine d'entre eux sont des génies encore inconnus qui nous révéleront le style de demain.

XVII

The Blind Man connaît un artiste qui s'est enrichi en peignant des tableaux dans un style traditionnel et qui s'est empressé d'abandonner le genre afin d'étudier l'art nouveau, quitte à vivre dans la pauvreté.

« Au moins, nous dit-il, le Cubisme est une porte ouverte dans le mur noir de l'académisme. »

XVIII

Si un peintre vous montre un de ses tableaux, que vous n'y comprenez rien et qu'il vous traite d'imbécile, vous pouvez certes le redouter.

Mais si le peintre travaille avec passion, avec patience et qu'il vous dise : « Présentement, j'expérimente et peut-être que je ne ferai rien de bon pour quelques années encore ! » Que pourrait-on lui reprocher ?

XIX

Il existe d'excellentes collection d'œuvres d'art à New York et il y a des gens qui comprennent la peinture moderne autant que l'ancienne aussi bien que partout ailleurs dans le monde. Mais il y en a peu.

Pour le New Yorkais moyen, l'art appartient au passé.

Les *Indépendants* insistent sur le fait que l'art appartient au présent.

XX

Les artistes américains ne sont pas inférieurs aux artistes des autres pays.

Pourquoi ne sont-ils donc pas reconnus chez eux ?

New York aurait-elle peur ?

New York n'oserait-elle pas prendre ses responsabilités dans le domaine de l'art ?

New York serait-elle satisfaite d'être considérée comme un ville de province quand il s'agit de l'art ?

Quelles chances ont les artistes américains qui n'ont pas les moyens d'aller en Europe ?

Aucune.

Est-ce juste ?

« Non ! », répond une voix. « Mais pourquoi s'obstiner à devenir un artiste ? N'y a-t-il rien d'autre à faire ? Nous sommes une nation jeune et productive et nous sommes prêts à y mettre le prix s'ils acceptent de faire un travail artistique utile pour nos affaires. »

« Votre travail artistique soi-disant utile est pourri. Vous voulez simplement qu'ils œuvrent au service du goût du public au lieu de le dicter. »

XXI

La Russie avait besoin d'une révolution politique, l'Amérique a besoin d'une révolution artistique.

Votre « *Little Theatre Movement*¹ » est arrivé.

Le magazine *291*, édité par Alfred Stieglitz, et le roman *The Soil* de Nagatsuka Takashi sont arrivés.

Tous les Américains qui désirent prendre conscience de leur Amérique devraient lire *The Soil*.

XXII

Ne dites jamais d'un homme : « Il n'est pas sincère. »

Personne ne peut dire s'il l'est ou non. Et personne n'est totalement sincère ou totalement fourbe.

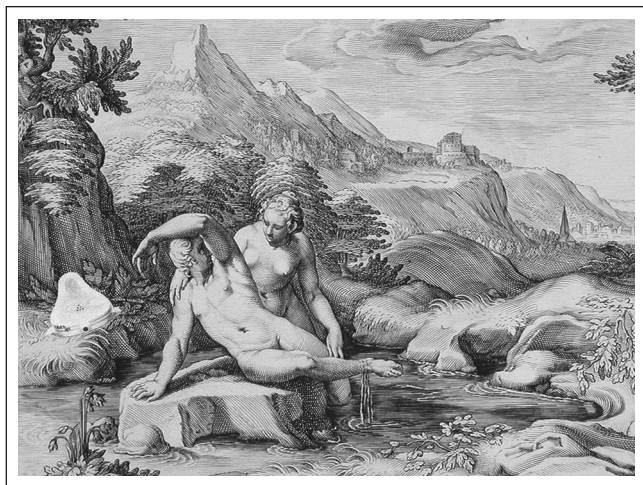
Dites plutôt : « Je ne le comprends pas ! »

The Blind Man prend pour acquis que tout le monde est sincère.

XXIII

Puisse l'esprit de Walt Whitman guider les *Indépendants*.

Longue vie à sa mémoire, et longue vie aux *Indépendants* !



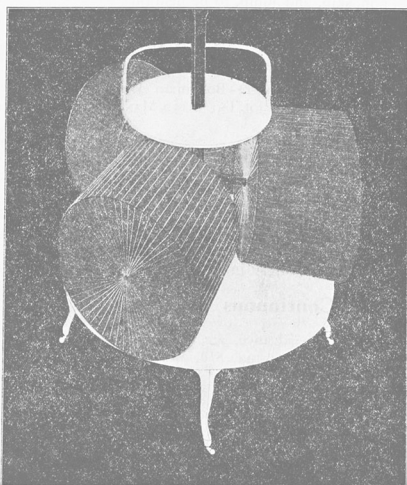
FONTAINE DE SALMACIS²
2014

¹ Le *Little Theatre Movement* ou « Mouvement du petit théâtre » s'est développé aux États-Unis autour de 1912. Dans plusieurs grandes villes telles Chicago, Boston, Seattle et Détroit, des compagnies inspirées du Théâtre-Libre de Paris, du *Freie Bühne* de Berlin et du *Moscow Art Theatre*, se sont formées afin de produire une forme de divertissement plus intime, non commercial et orienté vers une plus grande ouverture d'esprit et la liberté d'expression. N. d. T.

² Gravure originale de Robbertus de Baudous (1575-1656).

P · B · T
THE BLIND MAN

33 WEST 67th STREET, NEW YORK



BROYEUSE DE CHOCOLAT

Marcel Duchamp

MAY, 1917

No. 2

Price 15 Cents

The Blind Man, N° 2
New York, Mai 1917

Louise Norton
[1891-1989]

LE CAS RICHARD MUTT¹

Ils affirment que quiconque débourse les six dollars requis peut exposer une œuvre.

M. Richard Mutt a fait parvenir une *Fontaine*. Sans discussion préalable, cet objet a disparu et n'a jamais été exposé.

Quels étaient donc les raisons de ce refus ?

1. Certains prétendaient que l'objet était immoral, vulgaire.
2. D'autres, qu'il s'agissait d'un plagiat, d'une simple pièce de plomberie.

En fait, la *Fontaine* de M. Mutt n'est pas immorale, pas plus que ne peut l'être une baignoire. C'est absurde.

Que M. Mutt ait fabriqué cette *Fontaine* de ses propres mains ou non importe peu : il l'a CHOISIE. Il a pris un objet commun et l'a placé de telle façon que son utilité première a disparue derrière une nouvelle appellation et un point de vue qui offre désormais une réflexion différente face à cet objet.

Quant à la « plomberie », c'est une raison tout aussi absurde. En fait, les seules œuvres d'art qu'a données l'Amérique sont ses tuyauteries et ses ponts.

LE BOUDDHA DE LA SALLE DE BAIN

J'imagine que les singes ont détesté le fait de perdre leur queue. L'imagination des singes ne pouvait aller jusqu'à concevoir une vie sans cette queue si nécessaire, si utile et plutôt attrayante. Franchement, pouvez-vous comprendre la soi-disant beauté biologique de cette perte ? Pourtant, nous nous sommes adaptés et nous réussissons plutôt bien sans elle. Mais cette évolution ne plaît pas à la race des singes. « Tout changement implique une mort » et nous, les singes, n'apprécions pas la mort à sa juste valeur. Nous sommes comme les philosophes que Dante représente dans l'*Enfer* de sa *Divine Comédie* avec leurs têtes tournées vers l'arrière. Nous avançons en regardant en arrière, chacun profitant plus de la personnalité de ses prédécesseurs que de la sienne. Nos yeux ne sont pas les nôtres.

L'idée que nos ancêtres se soient réunis ne trompe personne. Dans *La Dissociation des idées*, Rémy de Gourmont démontre, par une analyse

réfléchi, à quel point le mariage des idées peut être sacré. Il existe au moins une chose plutôt charmante à propos de l'institution humaine, c'est que l'homme qui se marie ne peut être seulement qu'un mari. En plus d'être un bidule à rapporter de l'argent, il est le seul homme avec qui une seule femme peut coucher légalement et en toute pureté, sans faire de péché. Il peut aussi, en même temps, être la personnification de l'idée abstraite d'une autre femme. Un péché ? alors que pour ses employés, il n'est que leur « patron » ; pour ses enfants, que leur « père » et pour lui-même, certainement quelque chose de plus complexe.

Mais il n'en va pas de même avec les idées et les objets. Nous avons récemment eu la chance de pouvoir observer leur monogamie quand les jurés de la *Société des Artistes Indépendants* se sont empressés de retirer une soi-disant sculpture intitulée « Fontaine » proposée par Richard Mutt. Dans leurs esprits ataviques, l'objet était associé à une certaine fonction naturelle d'un ordre plutôt intime. Pourtant, tout œil « innocent » pouvait constater avec plaisir de la chaste simplicité de la ligne et de sa couleur.

Quelqu'un dit « ça ressemble à un ravissant Bouddha » ; un autre ajoute « ça me fait penser aux jambes des femmes de Cézanne », mais ces femmes, dans leur ronde nudité, n'ont-elles pas

évoqué les courbes tranquilles de la porcelaine décadente des plombiers ?

Fontaine aurait pu devenir une œuvre importante, du moins en tant que référence. Si, comme le dit Gertrude Stein, les tableaux qui sont vrais demeurent vrais, vous pourriez, s'il-vous-plaît, essayer de concevoir que d'un côté soit exposée une œuvre d'art reconnue du passé à côté de la *Fontaine* et, en face, n'importe lequel de la plupart des tableaux qui rougissent timidement sur les kilomètres de mur du *Grand Central Palace* de l'ART. Vous voyez ce que je veux dire ?

Comme M. Mutt, plusieurs d'entre nous nourrissaient de trop hautes attentes quant à la notion d'indépendance des *Indépendants*. Quelle triste surprise d'apprendre qu'un Conseil des Censeurs osait se pencher sur la question « Qu'est-ce que l'Art ? » !

À ceux qui disent que « l'objet proposé par M. Mutt peut effectivement être une œuvre d'art, mais est-ce l'œuvre de M. Mutt si l'objet a été fabriqué par un plombier ? » Je réponds simplement que la *Fontaine* n'a pas été fabriquée par un plombier, mais par la force d'une imagination. Et de l'imagination, on dit : « Tous les hommes sont choqués par elle et certains sont renversés par elle ». Quelques-uns de mes amis prétendent reconnaître la vigueur imaginative

de M. Mutt et de sa porcelaine en me citant sournoisement une histoire de Montaigne. Dans l'essai *De la force de l'imagination*, un homme dont j'ai oublié le nom latin², avait étudié « l'essence et le développement de la folie » afin de défier à jamais son jugement initial. C'est ainsi qu'à cause de ce surplus de sagesse, il devint idiot.

C'est une jolie histoire, mais à la défense de M. Mutt, je dois en toute justice souligner que notre joyeux Montaigne est un vieillard plutôt loquace et crédule, loin d'être crédible. D'ailleurs, pour illustrer son propos, il ajoute que par la force de son imagination, une femme de race blanche donna naissance à un « nègre ». Vous voyez bien que M. Montaigne n'est bon que pour écrire de jolies citations.

Pourtant, il y a ceux qui se demandent, inquiets : « Est-il sérieux ou blague-t-il ? » Peut-être, les deux ! Pourquoi cela ne serait-il pas possible ? À cet effet, je crois qu'il serait bien de se rappeler que le sens du ridicule, tout autant que le « sens du drame augmente et diminue avec la volupté ». Aussi, est-ce à vous de décider pour vous-même. Il existe aujourd'hui parmi nous une attitude de « dérision » envers la vision amère de l'artiste face à l'institutionnalisation exagérée du monde des statistiques stagnantes et des axiomes antiques. Avec une croyance indéfectible en leur immutabilité, les

Chinois ont voué un culte à leurs ancêtres et la dignité a tôt fait de remplacer leur compréhension ; de même, qui ne jure que par le Progrès, la Vitesse et l'Efficacité, est comme le chien qui court après sa queue, complètement ébahi. Notre culte des ancêtres n'a rien d'extraordinaire et c'est à cause de notre suffisante hypocrite que nos artistes sont parfois tristes. S'il existe une ombre de dérision amère chez certains d'entre eux, c'est seulement qu'ils savent que l'esprit joyeux de leur travail demeure, pour notre époque, un trésor caché.

Vous me pardonnerez cet éloge pour ce que dit Nietzsche, à savoir « qu'il y a plus d'indiscrétion dans l'éloge que dans le blâme ». Aussi, pour ne pas avoir l'air officiellement sincère ou trop subtilement sérieuse, j'écrirai d'une plume perverse un titre neutre qui ne saurait plaire à personne. Je conclurai comme l'a fait Rémy de Gourmont, ce gentil et cynique singe sans queue, avec ces deux mots les plus profonds de notre langue et que personne ne peut contredire, un *Peut-être !* pacifique...

LOUISE NORTON

¹ Le premier article non signé, *Le cas Richard Mutt*, serait le fruit d'une collaboration entre Beatrice Wood, Louise Norton et Marcel Duchamp.

² Il s'agit de Gallus Vibius, *De la force de l'imagination*, chapitre XXI, *Essais* (1572-1592), Michel de Montaigne (1533-1592).N.d.T.



LISTE DES « FONTAINE » DE MARCEL DUCHAMP

1. *Fontaine* originale de 1917

Lieu : *Perdue ou détruite.*

Photographiée par Alfred Stieglitz devant le tableau de Marsden Hartley, *The Warriors*. Cette photographie a d'abord été publiée dans l'édition de la revue *The Blind Man*, N° 2, du 2 mai 1917.

2. **Musée d'Art de Philadelphie**

Réplique de 1950, New York.

Le marchand d'art Sidney Janis demanda à Marcel Duchamp de signer un urinoir qu'il venait d'acheter dans un marché aux puces de Paris. Sur la photo, on peut voir la Fontaine accrochée au-dessus d'une porte de la galerie du marchand en 1953, lors d'une exposition sur le dadaïsme. Acquisition : Depuis 1998, l'œuvre se trouve au Musée d'Art de Philadelphie. Don de Madame Herbert Cameron Morris.

3. Réplique de 1953, Paris

Location inconnue.

Cette réplique apparaît dans le *Catalogue raisonné* de Marcel Duchamp (troisième édition revue et augmentée

de 1997) publié par Arturo Schwarz. Il est écrit que « l'œuvre a été sélectionnée pour vente aux enchères au profit d'un ami de Duchamp ». On ne retrouve nulle part aucune autre référence à propos de cette réplique.

4. **Moderna Museet, Stockholm**

Réplique de 1963, Stockholm.

Cette réplique a été réalisée par Ulf Linde avec l'autorisation de Marcel Duchamp pour une exposition à la galerie Burén de Stockholm, en 1963. À l'origine, l'urinoir a été « signé » en l'absence de Duchamp à partir d'un tampon fabriqué pour l'occasion. En 1964, alors que cette réplique était exposée à la galerie Schwarz de Milan, Duchamp en a profité pour signer lui-même avec de la peinture. À la demande de l'artiste, l'œuvre fut ensuite donnée au Moderna Museet en 1965.

5. **Musée d'Art Moderne de San Francisco**

Réplique de 1964, Milan (1/8).

La première réplique d'une série de huit commandées en 1964 par le marchand d'art Arturo Schwarz de Milan. Quatre autres répliques supplémentaires furent réalisées : une pour Marcel Duchamp, une pour Schwarz et deux autres (I/II et II/II) pour être exposées dans des musées. Il semble aussi qu'un prototype ait été fabriqué pour fin de préservation bien que celui-ci n'apparaisse pas au *Catalogue raisonné* de Duchamp. Cette première réplique (1/8) a été achetée par le Musée d'Art Moderne de San Francisco grâce à un don de Phyllis Wattis en 1998.

6. **Tate Modern, Londres**

Réplique de 1964, Milan (2/8).

Acquise grâce aux Amis de la Tate Gallery en 1999.

7. **Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa**
Réplique de 1964, Milan (3/8).
Acquisition : 1971

8. **Galerie Gagosian de New York**
Réplique de 1964, Milan (4/8).
Collection privée de la galerie Gagosian de New York
en 2002.

9. **Dimitri Daskalopoulos** (Collection privée)
Réplique de 1964, Milan (5/8).
Cette réplique a été vendue par Sotheby's de New York,
le 17 novembre 1999 à Dimitri Daskalopoulos pour la
somme de 1,762,500 \$US – à cette époque, le prix le plus
élevé jamais atteint pour la vente d'une œuvre de Marcel
Duchamp.

10. **Musée National d'Art Moderne, Kyoto**
Réplique de 1964, Milan (6/8).
Vendue en 1987 par Arturo Schwarz.

11. **Musée Maillol, Paris**
Réplique de 1964, Milan (7/8).
Fondation Dina Vierny

12. **Indiana University Art Museum, Bloomington**
Réplique de 1964, Milan (8/8).
Acquisition : 1971

13. **Musée National d'Art Moderne,
Centre Pompidou, Paris** (1986).
Réplique de 1964, Milan.
Fonds Pierre Pinoncelli, 1993 et 2006.

14. Réplique de 1964, Milan.

Identité de l'acheteur inconnue.

Réplique hors-série réalisée pour Arturo Schwarz. Vendue aux enchères par Phillips, de Pury & Luxembourg, New York, le 13 mai 2002.

15. **Musée d'Israël, Jérusalem**

Réplique de 1964, Milan (I/II).

Première (I/II) de deux répliques fabriquées pour fins d'exposition dans les musées.

Réplique offerte au Musée d'Israël dans le cadre de la rétrospective des œuvres de Marcel Duchamp en 1972.

16. **National Gallery of Modern Art, Rome**

Réplique de 1964, Milan (II/II).

Deuxième (II/II) de deux répliques fabriquées pour fins d'exposition dans les musées.

Acquisition : 1997

17. **Collection Dakis Joannou**

Réplique de 1964, Milan (Prototype).

Le prototype a été vendu à Andy Warhol par la galerie Ronald Feldman en janvier 1973. À la mort d'Andy Warhol, l'œuvre a été vendue aux enchères en 1988 et fait désormais partie de la Collection Dakis Joannou.

© CABINET MAGAZINE

Issue N° 27, Mountains Fall, 2007

Recherches : *Madeline Hollander*

Assistée de : *Séverine Gossart*

Ronald Feldman

Francis Naumann

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE

5

LA FONTAINE DE JOUVENCE

11

COMPRENDRE L'INCOMPRÉHENSIBLE

19

CHERCHER UN SENS AU NON-SENS

29

L'ART ET LE SYNDROME DE « WALL STREET »

37

POURQUOI ? POUR QUOI ?

45

LA ROUE DU TEMPS

51

ANNEXES

53

MANIFESTE DES ARTISTES INDÉPENDANTS

55

LE CAS RICHARD MUTT

69

LE BOUDDHA DE LA SALLE DE BAIN

70

Liste des « Fontaine » de Marcel Duchamp

75

2-8... The Atlanta Journal AND CONSTITUTION SUNDAY, JUNE 14, 2009
**Not a stranger, fair lady,
forsooth it's your knight**

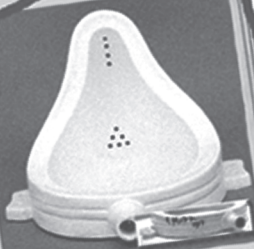
By Gregg Jones
Staff Writer

Last fall, Mark Gredler started pondering ways he could show his wife he loved her more than ever as their seventeenth wedding anniversary approached. On Saturday, he outdid himself.

Gredler, a Federal Aviation Administration engineer, got an idea last fall when he heard someone mention the proverbial knight in shining armor, riding a white horse. He rented a fiberglass armor suit from Atlanta Costume and a white horse from C&M Western Wear.

Saturday, while his wife, Dee, sat in Piedmont Park gazebo barbecuing chicken with her mother-in-law and two friends, Gredler slipped into knight's armor and onto a white horse. Shortly after 3:30 p.m. the steed bearing Gredler trotted to the gazebo.

After doing a double take, Mrs. Gredler realized the figure approaching her was her husband. "At first, I thought it was another strange person in the park. But then, I knew it was just something he



GREAT ANTIQUE FOUND: an old porcelain urinal has been found in New York and still in a very good condition. It once had been disfigured by an ugly graffiti by a man named R. MUTT in 1917, but it has been cleaned and has recovered its original purity. It has been sold to a rich plumber, a collector from Texas.

UNE IMPORTANTE PIÈCE D'ANTIQUITÉ RETROUVÉE : un vieil urinoir de porcelaine, en très bon état, a été retrouvé à New York. Celui-ci avait été défiguré en 1917 par le graffiti d'un certain R. Mutt. Nettoyé, il a désormais retrouvé sa pureté d'antan. L'objet a été vendu à un plombier, riche collectionneur du Texas.

MARCEL DUCHAMP [1887-1968]

C'est un mouvement à lui tout seul,
un vrai mouvement moderne
parce qu'il suppose que chaque artiste puisse
faire ce qu'il pense devoir faire :
un mouvement pour chaque personne
et ouvert à tout le monde.

WILLEM DE KOONING

PDF ISBN 9782924520017

MICHEL LAVERDIÈRE a étudié à l'École des
Beaux-Arts de Montréal. Il choisit ensuite de
s'orienter vers le journalisme, l'écriture,
la production de disques et le graphisme.
Dans ce petit livre, il nous raconte comment
et pourquoi, après plus de quarante ans, il
s'intéresse de nouveau à l'art contemporain.

