

## Les nouvelles fables de *Fountain* 1917-2017

Michaël La Chance

Numéro 127, supplément, automne 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/86333ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

### ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

La Chance, M. (2017). Les nouvelles fables de *Fountain* 1917-2017. *Inter*, (127), 1-74.

LES NOUVELLES FABLES DE

# FOUNTAIN

1917-2017

R. MUTT  
1917

LES NOUVELLES FABLES DE  
**FOUNTAIN**  
1917-2017

CHRONOLOGIE ÉTABLIE PAR  
**MICHAËL LA CHANCE**

ANNOTATIONS D'ANDRÉ GERVAIS

## Table des fables

I	Fable du géniteur	11
II	Fable de Mott	16
III	Fable des sœurs	18
IV	Fable de la baronne	21
V	Fable des besoins sublimés	23
VI	Fable de la disparition : la porcelaine brisée	26
VII	Fable de la disparition : l'œuvre n'a jamais existé	26
VIII	Fable du cheval de Troie	28
IX	Fable de la compétition statutaire et de l'exclusion de caste	29
X	Fable de la Dame Voyou	30
XI	Fable des sanitaires substitués	31
XII	Fable mutique	34
XIII	Fable de l'œuvre escamotée	38
XIV	Fable XYZW [par André Gervais]	39
XV	Fable du triomphe de l'abject devant un public médusé	40
XVI	Fable de l'œuvre autoengendrée	41
XVII	Fable P • B • T	42
XVIII	Fable des muses	44
XIX	Fable des fantômes	53
XX	Fable du pendu femelle	61
XXI	Fable du marché aux puces	62



Marcel Duchamp, Pasadena Art Museum, Los Angeles, 1963. Photo : Julian Wasser.

En avril 1917, une pièce de céramique est déposée au Grand Central Palace, sur Lexington Avenue, afin d'être exposée au salon de la Société des artistes indépendants de New York. Cet urinoir est enregistré sous le nom de R. Mutt. Malgré les principes de base de la Société, dont l'absence de sélection, quelques membres du comité directeur contestent son statut d'œuvre et l'objet n'est pas exposé le soir du vernissage. On apprend plus tard que R. Mutt serait un pseudo dont le prénom est Richard, que l'œuvre est intitulée *Fountain*, que l'adresse du mystérieux R. Mutt est celle de Louise Norton, une femme de lettres qui dirige *Rogue*, une revue d'avant-garde. Malgré ce dernier indice, il ne fait pas de doute pour la plupart des gens que l'auteur de cette provocation est nul autre que Marcel Duchamp, l'enfant terrible de la scène de l'art. Pourtant, il faudra attendre plusieurs années avant que celui-ci revendique *Fountain* et se décide à en produire des copies, l'original ayant disparu quelques jours après le scandale.

En effet, au début des années cinquante, des galeristes se présenteront à la porte de Duchamp avec des urinoirs qu'ils lui demandent de signer. C'est que l'urinoir renversé de 1917, malgré sa disparition, ou plutôt parce qu'il a disparu, est l'une des œuvres les plus controversées du XX<sup>e</sup> siècle. Cent ans plus tard, il importe de revenir sur les « fables » de *Fountain*, sur la diversité des hypothèses et des scénarios qui entourent l'auteur (ou les auteur.e.s) de l'œuvre ainsi que sur les circonstances de sa création.



**1874** – Naissance d'Elsa Plötz en Allemagne prussienne, maintenant Świnoujście en Pologne. Elle arrive à Berlin à 19 ans, fréquente l'artiste transgenre Melchior Lechter.

Elsa épouse August Endell, le premier architecte Jugendstil, puis Felix Paul Greve, le traducteur d'Oscar Wilde et d'André Gide, qui a falsifié son propre suicide pour échapper à ses créanciers et s'enfuir avec Elsa en Amérique (il fera carrière au Canada sous le nom de Frederick Philip Grove). Elle se marie pour la troisième fois à Léopold Karl Friedrich Baron von Freytag-Loringhoven (1885-1919), le fils appauvri d'un aristocrate allemand.

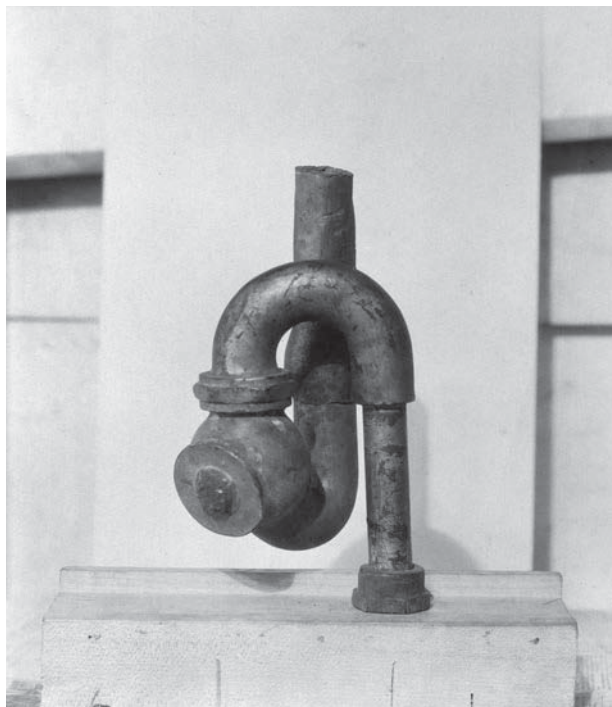
**1890** – Naissance de Louise McCutcheon, Louise Norton de son premier mariage, Louise Varèse à partir de 1922. Future traductrice de Saint-John Perse (1944), Rimbaud (1945, 1946), Baudelaire (1947), Proust (1948) et Sartre (1948), entre autres<sup>1</sup>.

**1894** – Portrait composite de douze médecins de Boston par Henry Pickering Bowditch, paru en septembre 1894 dans *McClure's Magazine*. La technique Galton permet de faire ressortir les types ou formes typiques des objets naturels en effaçant les particularités individuelles, comme si la photographie pouvait faire voir l'idée.

Freud avait été fasciné par cette technologie visuelle de construction de figures composites par la projection de plusieurs négatifs sur une même planche. Il a repris cette isomorphie dans *L'interprétation des rêves* lorsqu'il a fait de la superposition de calques (*layers*) chez Galton une illustration du processus inconscient (secondaire) de condensation<sup>2</sup>. Duchamp aurait eu connaissance de ce procédé et aurait contribué à créer la figure de l'artiste composite : un personnage issu de la superposition de plusieurs personnes, ce que l'on peut vérifier avec *Fountain*, une œuvre qui serait la superposition de plusieurs fables.

En 1915, Duchamp déclare se détourner de la beauté et de la ressemblance en art : il veut travailler à la « figuration du possible », ce qui fera de lui l'artiste philosophe par excellence du XX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>.





Elsa von Freytag-Loringhoven et Morton Schamberg, *God*, 1917.

**1912** – Marcel Duchamp, le peintre Fernand Léger et le sculpteur Constantin Brâncuși (Brancusi) visitent la 4<sup>e</sup> Exposition de la locomotion aérienne (26 octobre-10 novembre) au Grand Palais : Léger rapporte que Duchamp a dit à Brancusi : « La peinture, c'est fini ; qui peut faire mieux que cette hélice<sup>4</sup> ? »

**1913** – Marcel Duchamp crée un objet dans son studio, *Roue de bicyclette*, qu'il aime regarder tourner, en raison de l'expérience qu'elle suscite en lui. Cette œuvre ne sera reconnue comme *ready-made* que plus tard, vers 1916, à New York, lorsqu'il en réalise une réplique. L'original a disparu.

**1913** – Elsa Greve, en route vers un bureau d'état civil pour faire enregistrer son mariage avec le baron von Freytag-Loringhoven, ramasse un grand anneau de fer (*ring*) qu'elle trouve dans la rue et déclare que c'est une sculpture intitulée *Enduring Ornament*. On notera la connotation nuptiale de l'objet. Le baron rentre en Europe en 1915 et se suicide peu de temps après dans un camp de prisonniers.

**1914** – Duchamp écrit dans la *Boîte de 1914* : « – On n'a que : pour *femelle* la pissotière et on en vit<sup>5</sup>. » Ce qui évoque le thème très baudelairien de la proximité de l'excrémentiel et de procréation, cela préfigure la transfiguration d'un réceptacle d'eaux usées en Madone. Et préfigure aussi la transformation d'un urinoir en œuvre d'art.

**1915-1916** – Duchamp arrive à New York (15 juin 1915) où il est hébergé dans l'appartement de Louise et Walter Arensberg. Il a 27 ans (28 ans en juillet 2015) et s'intègre rapidement dans le milieu des Arensberg. Il retrouve Walter Pach, qu'il avait rencontré à Paris à l'automne 1912 – Pach avait été l'un des commissaires de l'*Armory Show* en 1913. L'une des premières personnes nouvelles qu'il rencontre est Louise McCutcheon, bientôt l'épouse séparée d'Allen Norton. Pach et McCutcheon – qui ont les mêmes prénoms que les Arensberg – parlent français, comme les Arensberg, et Duchamp ne parle pas encore anglais. Il rencontre Man Ray (août ou septembre 2015) puis, un an plus tard, Beatrice Wood (septembre 1916) et Katherine Dreier (décembre 2016). En octobre 1916, les Arensberg lui

louent un studio un étage au-dessus de leur appartement – contre une œuvre qui est nulle autre que celle qui se nommera, bien plus tard, le *Grand verre* !

1915 – Elsa von Freytag-Loringhoven ramasse des objets insolites et leur donne des noms à résonance mythique. Vers 1917, elle réalise, avec Morton Schamberg, une sculpture intitulée *God*, un tuyau de plomb sur une boîte à ongles. Schamberg (1881-1918), peintre et photographe qui réside à Philadelphie, fera des photos des sculptures de Von Freytag-Loringhoven jusqu'au déménagement de la baronne à Greenwich, fin 1917. Pendant des décennies, *God* est désignée en tant que produit d'une collaboration Von Freytag-Loringhoven et Schamberg. C'est depuis peu que l'on tente de séparer les mérites de chacun pour déterminer l'autorité de l'œuvre<sup>6</sup>. Schamberg meurt en octobre 1918 de la grippe espagnole. Peintre moderniste mais surtout pacifiste, il se détournera des machines : *God* dénonce une société où la machine est devenue un dieu tyrannique.

La photographie des œuvres d'art leur offre un espace d'exposition. Le photographe est un galeriste éphémère qui suscite l'émergence des œuvres, car la photographie isole l'objet et provoque une condensation du sens sur celui-ci. Ainsi, la photographie, tout en contribuant à l'émergence de l'œuvre photographiée, devient œuvre elle-même. Glissement de l'*ekphrasis* : la représentation d'une œuvre d'art peut-elle être aussi une œuvre d'art ? Un photographe peut-il collaborer avec un sculpteur à la création d'une œuvre ? Est-ce que celle-ci peut dès lors migrer vers de nouveaux substrats ? Lorsque l'œuvre physique disparaît, l'essence de l'œuvre initiale est-elle transférée dans le cliché ?

À cette époque, la baronne Elsa fera un portrait de Duchamp avec des plumes et des ressorts, des ficelles et des brindilles, dans une coupe de champagne. Cette sculpture a disparu, tout comme *God* ; il n'en reste qu'une photographie par Charles Sheeler intitulée *The Baroness's Portrait of Marcel Duchamp* (vers 1920).

## I – Fable du géniteur

Parmi les nombreux discours qui prennent en charge l'origine et l'impact de *Fountain*, il y a un roman familial qui cherche à rétablir une complémentarité entre le creux et le plein, le négatif et son positif ; qui cherche à ordonner le rapport entre le masculin et le féminin. Cette fable désigne la colonie new-yorkaise comme horde primitive et s'ingénie à corrélérer le *God* de la baronne Elsa à la *Fountain* de Marcel en les présentant comme des *sister pieces*.

**Note d'André Gervais** - *Fountain* et *God* sont « sœurs » en ce sens que la première ressortit à la plomberie par la tuyauterie (absente) et par l'appareil (présent), et la seconde à la plomberie par la tuyauterie (présente) et à la menuiserie par la boîte à onglets (présente et présentée de façon renversée). L'unique mot du titre, *God*, serait la résultante des deux métiers (*job* et *trade*, en anglais) ici impliqués : la menuiserie par la *miter box* (*miter* [Angl.] ou *mitre* [É.-U.], en anglais, mais aussi la mitre de l'évêque) et la plomberie par la tuyauterie recourbée (*crook*, en anglais, mais aussi la crosse de l'évêque). Le mot évêque (*bishop*, en anglais) est entendu comme la conjonction des deux (*bi*, comme dans *bilingue*) lieux (boutique ou atelier, *shop*, en anglais) où on les pratique.

L'histoire de l'art, comme toute histoire, cherche une origine unique, un fondement qu'elle pourra spiritualiser pour le rendre mythique. C'est ainsi que Marcel Duchamp, rétroactivement, viendra incarner la figure du « maître de l'art ». D'emblée, il impressionnait par sa personnalité « victorieuse », comme le disait Henri-Pierre Roché, et suprêmement ironique. Cette figure du maître permet de déposer l'art contemporain sur une origine mythique, elle permet à ses émules de se réclamer d'une filiation privilégiée. Aujourd'hui, la contestation de la paternité de Duchamp révèle un nouveau fondement. Est-ce pour lui substituer un matriarcat qui aurait les mêmes privilèges et les mêmes droits ? En fait, nous avons suivi la démarche du juriste bâlois J. J. Bachofen dans *Mutterrecht* (1861), qui propose de remplacer le monothéisme phallocratique par un polythéisme des déesses<sup>7</sup>.

**Note d'André Gervais** - La célébrité de Duchamp, selon Robert Lebel – qui le connaît depuis 1936, rédigea le 1<sup>er</sup> livre sur lui et établira le premier catalogue de son œuvre, le tout publié en 1959 –, ne sera pas établie du jour au lendemain : il est bien connu, personnellement ou de réputation, de telles personnes (dadaïstes, surréalistes, etc.), mais pas vraiment par l'ensemble de la « profession », ayant vécu longtemps hors de France, aux États-Unis essentiellement, et ayant une « vie publique » peu élaborée.

Pour Elsa von Freytag-Loringhoven, l'Amérique est une grande infrastructure de tuyauteries qui irriguent et assainissent le corps social. *God* est une figure toute puissante, scatologique et espiègle, qu'elle peut défier alors même que cette figure se substitue à ses fonctions et à sa personne. C'est un délire schrébérien où le dieu dévoreur d'âmes lui dérobe ce qu'elle est, où la création est une esquivé improbable contre toute usurpation :

*And God spoke kindly to my heart [...]*

He said :

« *I made –*

*The foreparts*

*And the hinderparts –*

*I made the farts – (–*

*I made the hearts – – –*

*I am grand master of the arts<sup>8</sup> ! »*

Elsa von Freytag-Loringhoven aurait développé une obsession pour Marcel Duchamp. Quand Marcel et Elsa se rencontrent-ils ? André Gervais fait remarquer que le poème « *Love-Chemical Relationship* », publié dans *The Little Review* (vol. V, n° 2, juin 1918), serait le premier texte imprimé qui soit dédié – et dont la dédicace n'est pas manuscrite, mais imprimée – à Duchamp.

Il a été rapporté que la baronne s'est frotté toutes les parties du corps avec un article sur le *Nu descendant un escalier n° 2*, qui avait fait scandale à l'*Armory Show* de 1913, superposant l'image du nu à son propre corps et récitant un poème qui se terminait par « *Marcel, Marcel, I love you like Hell, Marcel* ». Par ce rituel intime, elle faisait d'elle-même une création du

grand maître des arts. Duchamp se serait montré réticent aux avances de la baronne, déclarant néanmoins : « [La baronne] n'est pas une futuriste, elle est le futur<sup>9</sup>. »

Man Ray fait des photographies d'Elsa von Freytag-Loringhoven, laquelle se prête au jeu devant l'objectif, proposant accessoires et costumes, chorégraphies et poses variées : à cette époque elle ne sera pas considérée comme étant cocréatrice de l'œuvre photographique. La question se pose autrement aujourd'hui, alors que nous avons l'art performance, inmanquablement photographié.

**1<sup>er</sup> avril 1915** – Dame Rogue (Dame Voyou), Louise Norton, annonce : « *Beauty for the eye, satire for the mind, depravity for the senses ! Of such is the new kingdom of Art*<sup>10</sup>. » Récemment séparée d'Allen Norton, elle s'installe au 110 West 88<sup>th</sup> Street et se consacre à la revue moderniste *Rogue*, de mars 1915 à décembre 1916, avec un soutien financier de Walter Arensberg. C'est probablement par l'entremise de son mécène qu'elle rencontre Duchamp dès l'arrivée de celui-ci à New York, avec lequel elle commence une relation en octobre 1915. Elle publie « The » de Marcel Duchamp dans *Rogue* (vol. II, n<sup>o</sup> 1, octobre 1916).

Cette revue, qui combine mondanités, commentaires sur la mode, colonnes de poésie et annonces publicitaires de fourrures et de cigares, publie Gertrude Stein et Djuna Barnes, Clara Tice et la poète-peintre futuriste Mina Loy, auteure d'un *Feminist Manifesto* en 1914, avec des textes ironiques et irrévérencieusement sexuels. Louise Norton est une voix importante de la modernité littéraire : représentante de l'esthétique avant-garde et postdécadente de *Rogue*, elle en est aussi l'une des inspiratrices principales par son style de vie<sup>11</sup>. Par son entremise, Duchamp fréquente les Patagoniens, le groupe qui gravite autour de *Rogue*, et préconise une esthétique primitiviste, parfois parodique, qui reprend à son compte les jeux érotiques et insoucians de la décadence littéraire fin-de-siècle<sup>12</sup>.

Duchamp fréquente le salon de Walter et Louise Arensberg avec Man Ray, John Covert, Joseph Stella et Morton L. Schamberg. Les six seront membres de la Society of Independent Artists de New York. Dans ce salon, Duchamp surprend par sa façon laconique de mener sa réflexion sur l'art. Un interlocuteur, qui manifeste son intérêt pour une peinture, est bientôt

déstabilisé par Duchamp qui demande aussitôt avec le plus grand sérieux : « Ça vous plaît vraiment ? — Et pourquoi donc ? — Savez-vous ce que vous regardez ? » L'écrivain William Carlos Williams s'en trouve démoralisé : « *He looked at me and said, "Do you ?" That was all. He had me beat all right, if that was the objective. I could have sunk through the floor, ground my teeth, turned my back on him and spat*<sup>13</sup>. »

**Octobre-décembre 1915** – Dans la chambre-atelier qu'il loue au 34 Beekman Place, Duchamp fait une réplique de *Roue de bicyclette*. Il réfléchit sur la différence entre l'original et sa représentation. Il réfléchit aussi sur une photo représentant une roue de bicyclette, où celle-ci paraît ovale : comment savoir si elle n'est pas également ovale dans la réalité, à moins d'avoir accès à la roue physique, pour la manipuler et la faire rouler ? Avec le *ready-made*, l'œuvre quitte le statut d'objet pour entrer dans un monde de représentation où il répond à des préoccupations conceptuelles. Sur une photo de 1916, la roue ovale est l'ombre projetée d'un objet rond tridimensionnel. L'intérêt de Duchamp pour les dessins de perspectives et les planches photographiques en verre, pour les projections stéréoscopiques, les photos composites et les miroirs, dérive de sa conviction que notre monde est la projection d'une quatrième dimension. Notre réalité est l'anamorphose du continuum à n-dimensions de Poincaré<sup>14</sup>.

En fait, cela fait déjà quelques années que Duchamp cherche un moyen photographique pour exprimer une (autre) dimension : « Moyen photographique [:] chercher un moyen d'obtenir des épreuves superposées<sup>15</sup>. » Duchamp étant intéressé par les distorsions que font subir aux objets des ombres portées – une œuvre portera ce titre, *Ombres portées*, en 1918 –, il aurait travaillé ces ombres en utilisant des miroirs ou encore aurait eu recours, ce qui est moins connu, au procédé de photo composite, comme le montrent Rhonda Shearer et Stephen Jay Gould. Duchamp aurait fait prendre plusieurs photos d'un objet, un porte-chapeau par exemple, ou encore d'objets identiques selon des angles différents afin de recomposer un objet par la suite à partir de ces divers points de vue. Dans ce cas, le spectateur se trouvant écartelé entre des points de vue séparés dans sa contemplation de l'objet, l'objet devient une fiction composite. La photographie contribue à une dématérialisation des œuvres. Le procédé

de perspective composite (futuro-cubiste) se veut ainsi un moyen d'exploration des structures du réel, abstraites et complexes, qui dépassent notre tridimensionnalité. Duchamp travaille à ces effets de postproduction dans les laboratoires photographiques de Man Ray à Paris et dans son studio à New York.

En octobre 1915, il rencontre Jean Crotti (1878-1958) et son épouse Yvonne Chastel. Crotti partage l'atelier de Duchamp de janvier à septembre 1916. Il expose *Les forces mécaniques de l'amour mouvement*, une œuvre faite d'objets trouvés. Il y a lieu de caractériser la connotation érotique que l'on trouve aux objets mécaniques : de quel érotisme s'agit-il ? Les métaphores sexuelles, convoquées dans l'esthétique de l'assemblage, sont le plus souvent phallogocraïques.

De retour en France, Crotti et Chastel se séparent au printemps 1917 et divorcent en décembre de cette année. Lorsqu'ils reviennent à New York en janvier 1918, Yvonne Chastel sera la nouvelle compagne de Duchamp et Suzanne Duchamp, celle de Crotti, qu'elle épousera à Paris en 1919.

**15 janvier 1916** – Duchamp écrit à sa sœur Suzanne pour lui demander de signer à sa place le porte-bouteilles qu'il avait laissé dans son atelier parisien<sup>16</sup>. C'est la réalisation d'un *ready-made* à distance ?

**6 février 1916** – À Zurich, inauguration du Cabaret Voltaire, à l'initiative de Hugo Ball. Le nom du mouvement Dada serait découvert dans les pages d'un dictionnaire quelques jours plus tard.

**27 septembre 1916** – Tandis qu'il attendait l'autobus sur un trottoir de New York, Edgard Varèse est fauché par une voiture. Duchamp lui rend le jour même visite à l'hôpital et rencontre Beatrice Wood.

**Note d'André Gervais** - Alors qu'il quitte l'atelier qu'il partageait avec Crotti, Duchamp accepte la proposition des Arensberg d'avoir une chambre-atelier dans le même *building* qu'eux ; c'est là, étant à nouveau seul, qu'il invite Wood, qui ne peut « rien faire » chez ses parents où elle habite, à venir travailler chez lui. Elle vient quand elle peut, sinon quand elle veut. C'est dans ce contexte que, bien plus tard, elle pourra dire : « *Except for the physical act, we were lovers*<sup>17</sup>. »



C'est plus de six mois plus tard, peu après une visite au parc d'attractions de Coney Island avec Duchamp et Picabia, le 21 juin 1917, que se présentera l'occasion de consommer cette relation.

**Octobre ou novembre 1916-août 1918** – Marcel Duchamp occupe un atelier au 33 West 67<sup>th</sup> Street. Il s'agit d'une chambre avec une baignoire, au troisième étage, aile ouest. Les Arensberg vivent en dessous ; W. Arensberg fait un premier paiement pour cet atelier le 30 novembre 1916 et obtient en échange que le *Grand verre* entre dans sa collection.

**5 décembre 1916** – Fondation de la Society of Independent Artists (SIA) : tout artiste peut devenir membre en remplissant un simple formulaire. Il n'y a « ni jury ni récompenses ». Walter Arensberg est directeur administratif. William Glackens est président. Marcel Duchamp et Man Ray font partie des 21 directeurs. Dans sa déclaration préliminaire, la SIA déplore que le monde de l'art soit le privilège d'un groupe homogène d'hommes : « *No one exhibition at present gives an idea of contemporary American art in its ensemble, or permits comparisons of the various directions it is taking, but shows only the work of one man or a homogenous group of men*<sup>18</sup>. » Quelques femmes siègent au comité directeur de la SIA : Katherine Dreier, Mary Rogers et Regina Farrelly.

L'histoire de l'art est un tissu de fables, raconté à plusieurs voix, comme il apparaît de la multiplicité des fables qui enveloppent *Fountain*.

## II – Fable de Mott

Joseph Stella (1877-1946, peintre), Walter Arensberg (1878-1954, poète, collectionneur et spécialiste de cryptographie littéraire) et Marcel Duchamp (1887-1968), peu avant le 28 mars 1917, vont acheter un urinoir chez J. L. Mott Iron Works, au 118 5<sup>th</sup> Avenue, près d'Union Square. Duchamp rapporte cet article de sanitaire à son studio, au 33 West 67<sup>th</sup> Street. Cette version de la création de *Fountain* sera racontée par Duchamp plusieurs décennies plus tard, dans une conversation avec Arturo Schwarz, après la mort de ses deux compères, Stella et Arensberg.

Ce modèle particulier d'urinoir, photographié par Stieglitz, ne sera jamais retrouvé ailleurs, pourtant ce sont des objets issus d'une production de masse. Il n'a jamais figuré dans le catalogue Mott – qui distribue aussi Trenton Potteries – ni dans celui de la compagnie A. Y. MacDonald. Le catalogue Mott contient de nombreux modèles avoisinants d'urinoirs avec rebord (*urinals with lip*), mais le plus ressemblant est le « Flat Back "Bedfordshire" Urinal with Lip » de Trenton Potteries Company, dans lequel on peut reconnaître le motif formé par les trous de drainage.

Argument de Duchamp, à qui l'on a fait connaître cette objection : il a donné le nom de Mott parce que c'était une marque de luxe<sup>19</sup>. Un objet de luxe, qui a fétichisé la valeur marchande, se prête davantage à sa transfiguration en œuvre d'art ? Ou plutôt, il accentue le caractère prétentieux de la société qui le produit, se considérant déjà comme un produit supérieur de la civilisation ? Le catalogue de Trenton Potteries, en mai 1915, précise qu'il n'y a pas de forme d'art supérieure à la poterie sanitaire : « *Someone has said that, so far, the great contribution of America to Art is the pure white American bathroom. Certainly one of the chief contributions of America to health and comfort is her sanitary pottery*<sup>20</sup>. »

**Note d'André Gervais** - Cette déclaration du catalogue pourrait avoir inspiré la dernière phrase du bref écrit intitulé « The Richard Mutt Case », éditorial de *The Blind Man*, n° 2, distribué à la main le 5 mai 1917 : « *The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.* »

**Mars 1917** – Elsa von Freytag-Loringhoven travaille comme modèle pour le peintre George Biddle (1885-1973). Elle se présente à son atelier avec un chapeau décoré de carottes et de betteraves, elle est nue sous son manteau, excepté une brassière faite de boîtes de conserve de tomates et de fil vert. La baronne est l'incarnation de l'exubérance protoDada : elle écrit des poèmes spontanés, le monde est une scène permanente dont les objets quelconques sont les accessoires éphémères d'une célébration fantasque de la vie. À Philadelphie, où elle vit dans la misère, entourée de chiens perdus qu'elle a adoptés, elle est régulièrement arrêtée pour outrage à la pudeur ou vol à la tire.

En 1918, elle intitulera une pièce de bois trouvée *Cathedral*.

**Mars 1917** – Appel d'œuvres pour le premier Salon de la SIA. La Société autorise tout membre à exposer l'objet de son choix, moyennant un droit s'élevant à six dollars (un dollar pour être membre et cinq pour les frais annuels) : aucun artiste ne peut être refusé pour raisons esthétiques. L'expo est prévue au Grand Central Palace – qui sera démoli en 1964 –, sur Lexington Avenue, entre les 46<sup>th</sup> et 47<sup>th</sup> Streets – aujourd'hui 245 Park.

Les artistes qui veulent que les œuvres exposées au Salon soient inscrites au catalogue doivent expédier un carton descriptif à la Société avant le 28 mars. La Société ne reçoit pas de carton pour *Fountain* ni pour *Tulips Hysteria Co-ordinating* que Duchamp a pourtant annoncée comme sa participation au Salon, très attendue par la Société. Le titre de cette œuvre de Duchamp apparaît pour la première fois le 11 avril dans *The New York Herald*.

Marcel Duchamp est très actif dans l'organisation du Salon : il travaille avec Katherine Dreier à décorer le salon de la mezzanine où le public pourra rencontrer les artistes. Il collabore avec Henri-Pierre Roché – nouvellement arrivé à New York en octobre 1916, Duchamp le rencontre en décembre – et Beatrice Wood (Bea) à monter *The Blind Man* qui doit paraître pendant l'exposition. Des rencontres d'organisation ont lieu chez les Arensberg. Duchamp est responsable du comité d'accrochage. Il est élu à ce « poste » le 6 avril. Il propose l'ordre alphabétique, tous les genres se côtoyant, cubiste, machiniste, naturaliste, etc. L'ordre alphabétique commence par une lettre tirée au hasard : *R*.

**26 mars 1917** – Au Vanderbilt Hotel, Duchamp est déguisé, à l'occasion du Arts Ball, en astronome.

### III – Fable des sœurs

Est-ce une gageure que se sont lancée quelques *sisters* protoDada : Louise (Norton) la Dame Voyou dandy féministe, avec Clara, Beatrice, Mina... ? Un défi qu'elles se sont lancé entre elles ? Duchamp est leur *champion*, nom donné par les dames à ceux qui combattent en duel à leur place. L'enjeu est de placer le Salon des indépendants devant ses contradictions.

**Note d'André Gervais** - Parmi ces dames, il y a probablement aussi Louise Arensberg (l'épouse de Walter) et Aileen Dresser (une amie de Beatrice), mais pas Katherine Dreier.

On sait qu'en 1917, Marcel Duchamp entre dans le studio d'un photographe sur Broadway et se fait photographier devant un miroir à charnières, selon un procédé en vogue à l'époque. Cela devient *Autoportrait multiple* (1917) qui nous révèle cinq Duchamp, vus sous des angles différents, ce qui donne un sens particulier à sa déclaration de 1961 à Katharine Kuh : « J'ai toujours eu l'intention de me départir de moi-même<sup>21</sup> [...] ». On peut poser la question : qui sont les cinq versions de Duchamp ? Totor serait l'une d'entre elles, avec Roché, Louise Norton, Beatrice Wood et Mina Loy ?

Mentionnons que Mina Loy aime les champions : dans le premier mois de l'année suivante, elle part rejoindre Arthur Cravan à Mexico où ils vont se marier en avril. Elle avait rencontré le boxeur-écrivain chez les Arensberg. Cravan disparaît mystérieusement en novembre 1918 dans l'isthme de Tehuantepec.

Les premiers jours d'avril sont consacrés aux préparatifs du Salon. Duchamp, George Bellows et Rockwell Kent sont responsables de l'accrochage. Katherine Dreier est responsable de la réception. Si Demuth, Norton, Schamberg et bien sûr Duchamp lui-même s'étaient présentés en personne pour déposer l'œuvre, elle les aurait reconnus.



Marcel Duchamp, *Autoportrait multiple*, 1917.



Elsa von Freytag-Loringhoven.

## IV – Fable de la baronne

Elsa von Freytag-Loringhoven, qui réside à Philadelphie, paie les droits d'entrée requis et, par personne interposée, soumet un urinoir neuf. *Armut*, l'homophone de *R. Mutt*, est utilisé dans des expressions courantes en allemand pour désigner la « pauvreté » et, dans certains contextes, la « pauvreté intellectuelle ».

Basculé à 90 degrés, l'urinoir est signé « R. Mutt ». Peut-être que *R. Mutt* veut dire « art bâtard », puisque *mutt* sert à désigner les races mixées chez les chiens. Quant au Grand Central Palace, rappelons qu'il servait à The Westminster Kennel Club Dog Show. Il était connu qu'Elsa von Freytag-Loringhoven collectionnait les chiens errants, d'où l'hypothèse : elle aurait envoyé un bâtard de sa chienne aux Indépendants.

Selon les renseignements recueillis, lors de l'enregistrement de l'œuvre au Salon, Richard Mutt réside à Philadelphie, ce qui est le cas de Morton Schamberg. Schamberg, qui est lui-même membre de la Society, aurait déposé l'urinoir au Salon ? On peut en dire autant de Charles Demuth, qui serait le R. Mutt.

**6 avril 1917** – Les États-Unis déclarent la guerre à l'Allemagne. La baronne allemande aurait préféré faire un envoi anonyme ? Certains voient l'urinoir comme une déclaration de guerre Dada contre l'*establishment* du Salon. Ce point de vue, simpliste et belliqueux, a le mérite de rappeler que, pendant qu'une élite new-yorkaise se préoccupe de savoir si un article de porcelaine est une œuvre d'art ou pas, des milliers de soldats sont broyés par la machine de guerre : c'est la bataille de Vimy, du 9 au 12 avril. L'urinoir blanc hygiénique dénoncerait la trivialité de l'art, compte tenu des circonstances : c'est une exhortation quant au rôle que l'art doit jouer dans les heures sombres de la civilisation.

**Note d'André Gervais** - On peut mettre en rapport ce contexte historique avec la toile intitulée *The Warriors* (1913) qui sera, dans la photo prise par Stieglitz, l'arrière-plan de *Fountain*.



10¢

SEPT.  
NO. 81

APPROVED  
BY THE  
COMICS  
CODE

CAS  
AUTHORITY

# MUTT & JEFF



**8 et 9 avril 1917** – George Bellows, qui expose une toile représentant du bétail et son pâturage, Katherine Dreier et d'autres membres du comité considèrent que l'objet est trop vulgaire. Certains flairent le piège qui leur est tendu : si l'on censure, on fait la preuve qu'on est habité par des conventions, qu'on a constitué un jury ; si l'on ne censure pas, on rabaisse toutes les entrées à n'être que des cuvettes qui attendent la miction des usagers masculins du Salon.

Un vote à la majorité, qui a réuni une dizaine de membres du comité directeur, rejette l'urinoir, contrairement au principe suivant lequel il n'y a pas de jury. *Fountain* n'est pas un objet, mais une objection. Certains sont choqués par l'envoi de la pissotière, ils y voient peut-être une critique du monde de l'art dominé par les hommes, où les murs des galeries ne font qu'enchaîner des urinoirs à l'infini.

Duchamp expliquera par après, 50 ans plus tard : « J'étais dans le jury, mais je n'ai pas été consulté parce que les jurés ne savaient pas que c'était moi qui l'avais envoyée ; j'avais inscrit le nom de Mutt justement pour éviter des rapports avec des choses personnelles<sup>22</sup>. » Il est étonnant d'apprendre ainsi l'existence d'un jury.

## V – Fable des besoins sublimés

Déposé aux portes du Grand Central Palace, l'urinoir réaffirme les besoins physiologiques de la personne humaine et tout à la fois il participe d'une opération de sublimation de ses besoins. Alors, la transformation d'un objet quelconque en œuvre d'art rejoue l'opération de transmutation par laquelle une société parvient à nier les besoins fondamentaux de l'être humain, pour le mobiliser corps et âme dans la construction d'un monde dit objectif, ce que Nietzsche appelle le « déguisement inconscient de besoins physiologiques sous le costume de l'objectif, de l'idéal, du purement spirituel »<sup>23</sup>.

Déposer un urinoir au Palace, c'est réaffirmer le physiologique et convoquer un acte de foi qui le transcende, car l'utilisateur ne regarde pas la pissotière ; il se soulage d'un besoin physiologique et, quand il voudra s'en donner la contemplation, il devra en déplacer la signification et lui donner



une connotation religieuse. Le beau est un moment du sacré. On le voit bien avec la baronne Elsa : les tuyaux de plomb deviennent Dieu ; un bout de bois devient une cathédrale. Selon cette logique, les urinoirs deviendraient des fonts baptismaux – fonts : du latin *fons*, « source, fontaine ».

**7 avril 1917** – Walter Arensberg défend R. Mutt du fait que « le droit d'admission a été payé », qu'« une forme séduisante a été révélée, libérée de sa valeur d'usage » et, ajoute-t-il, que « quelqu'un a accompli un geste esthétique »<sup>24</sup>.

Katherine Dreier se justifie auprès de Duchamp – qu'elle sait en faveur de l'urinoir – d'avoir voté « non » à *Fountain* : l'objet lui paraissait manquer d'originalité. La question pour elle était de savoir si R. Mutt était « sincère » ou s'il s'agissait d'un plaisantin. L'inquiétude de Dreier était prévisible, le choix du pseudonyme devait avoir cet effet : présenter l'artiste en plaisantin, à l'instar du Dr Mutt, le grand maigre du couple désopilant.

Henri-Pierre Roché formule cet avertissement : « *Nobody is absolutely sincere or absolutely insincere. Rather say : "I do not understand him."* The Blind Man takes it for granted that all are sincere<sup>25</sup>. » Ce qui est contesté par Roché, c'est la soi-disant sincérité de l'art, l'authenticité des œuvres. Nul ne peut s'intégrer dans une société sans recours à la dissimulation, chacun est une fraude, chacun essaie de faire sa place. On a tort de placer la confiance et la sincérité au cœur de la sélection artistique, la confiance est toujours aveugle.

**26 avril 1917** – Katherine Dreier écrit à Glackens une lettre qui résume une proposition issue de la dernière réunion des directeurs de la SIA : on invite Duchamp, dont on a apprécié les arguments, d'une part, et Mutt, d'autre part, à présenter leurs idées sur l'œuvre litigieuse. Certains membres du comité sont favorables aux idées d'avant-garde : serait de l'art tout ce qu'un artiste déclare être de l'art. Ce qui les gêne, c'est la signature *R. Mutt*, en raison de la référence explicite à Jeff et Mutt. Il faut se méfier des non-artistes, des petits Mickey – dirait-on aujourd'hui – qui jouent à l'artiste pour ridiculiser l'art.

Selon William Glackens, président de la SIA, « sa place n'est pas dans une exposition d'art et [...] ce n'est pas une œuvre d'art, selon quelque

définition que ce soit »<sup>26</sup>. Les Artistes indépendants croyaient qu'ils pouvaient recevoir tout ce que des créateurs de bonne foi pourraient désigner comme œuvre. Mais ils n'ont pas mesuré à quel point ils étaient les gardiens de l'art en tant que capital symbolique, des gardiens qui placent la bonne conscience morale au fondement de l'entreprise artistique. Petite note qui a peut-être son importance : la baronne Elsa posait nue pour Glackens.

On ne saurait dire si les membres du comité ont effectivement jugé l'œuvre *Fountain* telle qu'elle doit être exposée en galerie. Si la signature apposée sur l'œuvre était suffisante pour indiquer aux membres du comité comment l'objet doit être placé. L'urinoir ayant été tourné à 180 degrés et basculé à 90 degrés, il remplit toutefois une autre fonction : il s'offre comme objet matriciel, le renversement ayant pour but de mettre au premier plan l'orifice dans la porcelaine, avec les connotations sexuelles qui ne manquent pas d'apparaître.

Cependant, pour Duchamp, le renversement de l'urinoir ne vise pas une meilleure appréciation des courbes de la porcelaine. Il ne s'agit pas d'esthétiser un objet en lui découvrant un attrait sexuel. Cette rotation a pour but de faire ressortir la géométrie cachée de l'objet. La rotation nous fait oublier son usage et met en évidence sa morphologie, dans une transition de l'objet vers une quatrième dimension, un processus qui s'accomplirait en basculant de la droite vers la gauche, mais aussi du concave vers le convexe, ce que *The Blind Man*, n° 2, résume ainsi : « *He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object.* »

Il s'agit de produire une pensée de l'objet qui propulse celui-ci dans un espace où toutes les inversions et rotations sont possibles. Ces abstractions mécanomorphiques agissent dès lors sur notre personne et procurent un épanouissement de notre être. La rotation s'applique aussi au langage : R. Mutt devient Mutt R, soit *Mutter*, « Mère ».

## VI – Fable de la disparition : la porcelaine brisée

Selon la biographie de Glackens écrite par son fils Ira, le président a interrompu la discussion animée entre les membres du comité directeur en faisant tomber l'urinoir qui s'est brisé au sol, ce qui a mis fin au débat. Ira s'appuie sur le témoignage de Charles Prendergast, qui raconte qu'une discussion s'était engagée à propos de deux œuvres : la *Fountain* et un pot de chambre décoré. Selon Prendergast, Glackens a fait tomber l'un des deux. Clark S. Marlor soutient que c'est l'urinoir<sup>27</sup>. André Gervais note qu'il est singulier que les deux œuvres fassent allusion à certaines fonctions corporelles : un urinoir intitulé *Fountain* et un pot de chambre « décoré ».

Aux échecs, il est possible d'affaiblir le jeu de l'adversaire en lui faisant prendre une pièce : il prend la pièce et se retrouve échec et mat. La présentation de *Fountain* aurait été une décision logique qui met échec et mat les conceptions de l'art d'un groupe d'artistes qui se considérait d'avant-garde, mais constituait déjà une nouvelle forme d'institutionnalisation de l'art, une forme gravement dénuée d'humour. Les Artistes indépendants n'avaient pas d'option, hormis de censurer la pièce et de se discréditer.

## VII – Fable de la disparition : l'œuvre n'a jamais existé

L'œuvre n'a jamais existé, sinon dans quelques récits de sa disparition. On croit à son existence parce qu'il a été suggéré qu'elle aurait été fracassée lors d'une discussion animée ; il a également été suggéré qu'elle aurait été dissimulée dans le Palace. Cette existence « en creux » de l'œuvre nous permet de nous débarrasser du cadre ontologique où l'on tente de démontrer que l'œuvre existait en tant qu'œuvre, ou en tant que non-œuvre, auparavant et par elle-même. Elle nous affranchit aussi du cadre gnoséologique où un sens est recherché, et donc aussi une intention initiale de R. Mutt. La question que l'on a coutume d'entendre devant *Fountain* est : « Qu'est-ce que c'est ? » C'est une question que reprend régulièrement l'histoire de l'art pour rendre raison de l'œuvre, établir le principe qui repose en son fondement. En fait, il faut reformuler la question : « En quoi cela n'existe-t-il pas ? »

La sculpture *Fountain* n'a pas d'existence réelle, sinon dans ses copies. L'œuvre est une unité interprétative en mouvement, façonnée par une succession de situations et d'événements. Elle présente un parcours accidenté et discontinu – l'objet disparaît puis réapparaît – qui doit sa visibilité clignotante à un compromis entre des pulsions nihilistes – contestation de toute forme de société – et un désir d'appartenance à la communauté artistique. *Fountain*, en effet, peut cristalliser un désespoir devant la guerre, l'incertitude à l'aube de la révolution russe, une crainte, mais aussi une exaltation devant le changement, un dédain envers l'avant-garde, un mépris d'une société qui idolâtre les besoins primaires pour les sublimer.

**9 avril 1917** – Prévernissage du Salon de la SIA, sur invitation seulement.

**10 avril 1917** – Vernissage grand public. L'urinoir reste caché derrière une cloison du Grand Central Palace. L'objet initialement présenté au Salon aurait disparu. Duchamp précise quelque 50 ans plus tard que l'œuvre n'a pas été refusée : « Elle a été simplement supprimée<sup>28</sup>. » Marcel Duchamp et Walter Arensberg démissionnent du comité directeur de la Société sans dévoiler s'ils ont des liens avec R. Mutt. Selon le *New York Herald*, Duchamp a également retiré une œuvre, *Tulip Hysteria Co-ordinating*. Pourtant, selon Camfield, cette œuvre n'a jamais existé ; ce serait une œuvre fictive créée par Duchamp pour servir de paravent à ses activités avant le vernissage et donner plus de fracas à son retrait du comité.

**10 avril 1917** – Lancement du premier numéro de *The Blind Man*, sis au 33 West 67<sup>th</sup> Street, qui s'arrime aux activités du Salon : « Independent's Number ». Couverture : un chien tire un aveugle au bout de sa laisse. « Does New York not dare to take responsibilities in Art ? » (p. 5) Henri-Pierre Roché écrit que l'Amérique a besoin d'une révolution artistique (p. 6). Mina Loy écrit pour sa part que l'art est une blague divine que seuls les artistes et les critiques peuvent reconnaître (p. 7).

Duchamp écrit à sa sœur, dès le lendemain du vernissage : « Une de mes amies ~~sout~~ sous un pseudonyme masculin, Richard Mutt, avait envoyé une pissotière en porcelaine comme sculpture ; ce n'était pas du tout indécent, aucune raison pour la refuser<sup>29</sup>. »

*Tulip Hysteria Co-ordinating* serait un nom de code pour désigner *Fountain* ? On peut lire le *Tu* comme exhortation, un *Tu* qui s'apparente à *Tu m'* de 1918, avec le *lip* de l'urinoir – décrit dans les catalogues comme « Urinal with Lip ». On peut le lire comme consigne : « Tu coordonneras l'hystérie des lèvres », soit la coordination des complicités pour monter une fable de la *Fountain*. Rappelons que Duchamp ne se faisait pas d'illusion quant à la Société des artistes indépendants de New York, ayant déjà eu des mésaventures avec la Société homonyme de Paris : Gaston et Raymond, ses deux frères, étaient venus le rencontrer le 18 mars 1912 pour lui demander de changer le titre de *Nu descendant un escalier* ; Duchamp a plutôt retiré sa toile de la 28<sup>e</sup> Exposition de la Société des artistes indépendants (quai d'Orsay, 20 mars-16 mai 1912).

*Fountain* serait un nouveau *Nu* de Duchamp, ou plutôt ce serait une œuvre fictive, improvisée/renversée par une artiste pseudo, un pied de nez à la Société des indépendants, provenant d'une égérie Dada ou d'un *alter ego* féminin ayant le goût de l'indécence. Il est à noter que les Égéries sont des semi-divinités que l'on trouve près des fontaines.

## VIII – Fable du cheval de Troie

La démission d'Arensberg surprend. Il est difficile de concevoir qu'un acteur si important de la scène culturelle, mécène généreux et directeur administratif de la Société des indépendants, ait voulu saborder la même Société qu'il a contribué à créer. L'art moderniste constitue un progrès sur le plan esthétique, mais conserve tous les traits ancestraux de l'« artiste » et de ses académies élitistes. Ayant fondé la Société, Arensberg s'emploie aussitôt à mettre en évidence sa corruption intrinsèque : elle possède des mécanismes d'exclusion sous-jacents. Ainsi, des acteurs de la scène artistique peuvent introniser une sculpture dans un temple de la culture à la façon d'un cheval de Troie qui leur permettra d'abattre les colonnes du temple. Dorénavant, l'œuvre d'art sera une machine de guerre dont la fonction principale est d'affirmer une conception de l'art contre toutes les autres.

## IX – Fable de la compétition statutaire et de l'exclusion de caste

L'idéal artistique, qui se veut autonome et désintéressé, serait en partie conditionné par des principes moraux d'intolérance et d'exclusion : un désir d'appartenir à une caste et un masochisme ascétique sous-jacent. La Société des artistes indépendants avait pour devise : « Pas de jury, pas de prix ». Il n'y a plus d'œuvres « belles », par contre il y a de « bonnes » œuvres : une œuvre paraît « sincère » lorsqu'elle exprime un désir de contribuer au monde de l'art. L'artiste sincère cherche la reconnaissance de ses pairs et démontre qu'il ne lui viendrait jamais l'idée de s'en moquer. Une œuvre non sincère n'est pas une offrande faite à une caste, elle n'a pas l'ambition d'être déposée sur l'autel du beau et de l'authentique. *Fountain* met en évidence les conditions d'intégration sous-jacentes d'une caste et s'emploie à les nier ; avec *Fountain*, le milieu moderniste est soumis à l'épreuve de ses propres règles, échouant dans cette épreuve. Alors le « beau » n'a toujours été que l'expression fétichisée de l'assentiment donné par un groupe jaloux de ses privilèges et de sa liberté. L'œuvre permet de revendiquer une identité d'artiste et de négocier notre appartenance à ce milieu.

La question de la provenance d'une œuvre telle *Fountain* est l'occasion de considérer le champ complexe de la création et ses rivalités pulsionnelles. Une fable ne saurait rendre compte de la diversité des pulsions en présence et de leurs effets de renversement : l'art est le produit du non-art ; le beau est le produit de l'abject ; le significatif est dérivé de l'indifférence ; l'authentique est fondé sur la fiction ; l'avant-garde repose sur des règles de socialité conventionnelles ; l'acte le plus gratuit serait en fait motivé par un désir de rétribution contre l'ordre dominant. En 1917, Duchamp se défend d'être animé par un désir de vengeance contre l'ordre bourgeois, une position qu'il abandonne par la suite, dans les années soixante à Paris, lorsqu'il attribue à ses œuvres une valeur de contestation.

Quant à Arensberg, grand bourgeois, il aurait été dans le coup dès le début par solidarité avec Duchamp et Stella (voir la Fable II), mais aussi par complicité avec le groupe ayant coordonné l'action : Norton, Roché, Demuth, Wood, Duchamp. Rappelons qu'Arensberg, complice

des artistes et des écrivains qu'il reçoit dans son salon, est aussi un grand amateur de manœuvres secrètes et d'œuvres comportant des messages occultes.

## X – Fable de la Dame Voyou

Louise Norton (1890-1989, poète et traductrice) a fait déposer un urinoir au Grand Central par une personne anonyme. Comment se fait-il que celle-ci, ayant inscrit l'œuvre sous un pseudonyme convenu, donne néanmoins pour adresse celle de Louise Norton ? Est-ce délibéré, pour laisser un indice pour les quelques personnes qui la connaissent ? *Fountain* serait ainsi une gageure entre amies ou encore une fantaisie amoureuse pour tester Marcel Duchamp, grand séducteur et très sûr de lui, le mettre à l'épreuve des principes de la Société, sachant qu'il est membre du comité directeur ? Après tout, Duchamp affirmait volontiers qu'une hélice d'avion était la plus belle des sculptures : en dira-t-il autant d'une pissotière, le *nec plus ultra* de la poterie industrielle, l'accessoire incontournable et inconscient du monde civilisé qui permet aux hommes de s'acquitter de leur miction en se tenant debout ?

**Note d'André Gervais** - C'est vraisemblablement ce qui s'est passé : Louise est alors la compagne de Duchamp, tandis que Beatrice, qui rédigea « The Richard Mutt Case », est celle de Roché.

Dans ses entretiens avec Cabanne, Duchamp mettra sur le même plan le refus de 1917 et celui qu'il a essuyé en 1912 à la Société des artistes indépendants de Paris. Il y a une différence majeure : membre du comité directeur à New York, responsable des accrochages, il représente la nouvelle institution que la fontaine-urinoir entreprend de déstabiliser : « [CABANNE.] — C'est à peu près la même aventure qui vous était arrivée aux Indépendants de 1912 à Paris ? [DUCHAMP] — Exactement. Je ne pouvais rien faire qui soit accepté d'emblée<sup>30</sup>. » Or, dans ce dernier cas, pour conserver son statut de refusé, il doit s'autoexclure.

Il est singulier que, pendant les discussions entre les membres du comité, personne n'ait prêté attention à l'étiquette accrochée à l'urinoir,

une étiquette qui porte une adresse sur la 88<sup>e</sup> rue, près de Colombus. Ou plutôt, certains membres du comité n'ont pas manqué de reconnaître l'adresse de la jeune Louise Norton, éditorialiste très en vue, amie des Arensberg et maîtresse de Duchamp. Ayant reconnu le canular, ils ont préféré ne rien dire, pour ne pas embarrasser Duchamp. Autre possibilité : l'étiquette qui apparaît sur la photo de Stieglitz a été attachée plus tard.

## XI – Fable des sanitaires substitués

Un deuxième urinoir est venu se substituer au premier, brisé ou perdu. Un fac-similé prend le relais de l'objet initial. Dans un roman d'Alexandre Dumas, des ferrets sont fabriqués pour remplacer ceux qui ont été volés, afin de rétablir la position de la reine. Dans le jeu d'échecs, la reine est souveraine, pourtant elle doit se déplacer derrière une rangée de soldats. La reine serait-elle Dame Rogue, c'est-à-dire Louise Norton ? Autre particularité des échecs : lorsque qu'un pion parvient à l'extrémité de l'échiquier dans le camp adverse, on peut lui substituer une autre pièce : une autre reine ? L'urinoir aurait atteint cette limite, pour devenir œuvre souveraine ?

Selon cette éventualité, une étiquette a été fixée sur le deuxième urinoir avant qu'il ne soit acheminé vers le studio de Stieglitz. Autre possibilité : l'étiquette a été rajoutée par procédé composite sur la photo de Stieglitz. Afin de créer une fausse piste ? En effet, combien de personnes ont vu l'urinoir ? Avec Duchamp, Stella et Arensberg qui l'ont choisi, il y a le sous-groupe des directeurs qui ont voté son exclusion : Glackens, Dreier, Bellows, etc. L'urinoir jamais exposé au public, son existence, moins qu'une luciole, aura duré quelques jours.

**11 avril 1917** – Duchamp écrit à sa sœur Suzanne, elle-même artiste affranchie sur les idées Dada. Lettre divulguée en 1983 : « Raconte ce détail à la famille : les Indépendants sont ouverts ici avec gros succès. Une de mes amies ~~sout~~ sous un pseudonyme masculin, Richard Mutt, avait envoyé une pissotière en porcelaine comme sculpture. Ce n'était pas du tout indécent, aucune raison pour la refuser. Le comité a décidé de refuser d'exposer cette chose. J'ai donné ma démission et c'est un potin qui aura sa



11 avril

1947

Ma chère Suzanne -  
Impossible d'écrire -

J'ai du par écrit que tu travaillais  
beaucoup -

Dis moi à quel type tu fais -  
et si ce n'est pas trop difficile  
à envoyer. je pourrais peut  
être t'exposer au mois d'octobre  
ou novembre - prochain - l'ci.

Mais dis moi à quel type tu fais -

Raconte ce détail à la famille :  
Les Indépendants sont ouverts ici avec  
grand succès -

Une de mes amies ~~est~~ sous un  
pseudonyme masculin, Richard  
Mutt, avait envoyé une pissotière  
en porcelaine comme sculpture;

Ce n'était pas du tout indécent. aucune  
raison pour la refuser. Le comité  
a décidé de refuser d'exposer cette  
chose. j'ai donné ma démission et  
- c'est un potin qui aura sa valeur dans  
New York - ~~pour~~

valeur dans New York. J'avais envie de faire une exposition spéciale des refusés aux Indépendants. Mais ce serait un pléonasme ! Et la pissotière aurait été "lonely". à bientôt, affect. Marcel<sup>31</sup>. »

« Une de mes amies ~~sout~~ : le mot barré serait-il « soutenue » ? Qu'est-ce qui se cache sous ce repentir ? Duchamp dit à sa sœur qu'il renonce à organiser un Salon des refusés, dont *Fountain* serait l'unique œuvre. En quel sens unique ? Selon Thierry de Duve, en refusant de valider l'œuvre de Richard Mutt, la Société des indépendants finit par valoriser celle-ci parce qu'elle est la seule entrée à être refusée, selon un fétichisme de la rareté. Elle contribue à isoler l'objet et à lui donner un statut particulier, lorsque cet objet prend son sens du fait de se démarquer des autres objets de sa catégorie (la poterie sanitaire), de créer une ambiguïté dans une autre catégorie (les œuvres d'art). Par contre ce même objet perd son sens lorsqu'il est laissé à lui-même.

« Une de mes amies ~~sout~~ sous un pseudonyme masculin » : R. Mutt serait-il un pseudonyme masculin pour une auteure clandestine ? C'est la fable de la fiction translittérale et transgenre qui part de R. Mutt, soit Mutter, pour signer une œuvre renversée et transgenre, alors que l'urinoir mis à plat s'érotise et se détourne de sa fonction initiale au service du mâle. Bref, *Fountain* serait l'œuvre d'un artiste fictif derrière lequel se cachent des artistes anonymes (Louise, Beatrice...), un *alter ego* féminin. Nombre d'historiens sont prêts à reconnaître la « maternité » de *Fountain*, que son auteure est une femme, et ils attribuent d'emblée cette maternité à Elsa, car son côté excentrique, pour ne pas dire hystérique, cadre-rait mieux avec leur conception de la créativité féminine.

Rappelons que Duchamp se fait appeler Totor : Roché, qui rencontre Duchamp à New York en décembre 1916, commence à l'appeler Victor, le trouvant « victorieux », le 22 janvier 1917, puis Totor, diminutif de Victor, le 26 février 1917 – c'est le T dans « P • B • T » qui signe *The Blind Man*, n° 2.

Katherine Dreier exprime sa surprise : elle pensait que les *ready-mades* fonctionnaient par assemblage, jeux d'ombre et construction de perspectives. C'est la compréhension qu'elle avait retirée de la visite du studio de Duchamp : les *ready-mades* ne fonctionnent pas isolés, tandis que *Fountain* s'affirme comme une pièce unique, un objet solo qui revendique sa place au Salon parmi plus de 2000 entrées.

Le jeudi 12 avril, Charles Demuth écrit à Henry McBride, chroniqueur pour *The New York Sun*, afin de lui annoncer qu'un Salon des refusés, ou « Super Independents », est envisagé. Il semble de connivence avec Duchamp sur ce point : « *A piece of sculpture [...] was entered by one of our friends, for the Independent Exhibition now open at the Grand Central Palace. It was not exhibited*<sup>32</sup>. »

Il confirme deux choses : d'une part, « *one of our friends* », l'anglais cachant par ailleurs que c'est (au féminin) une amie, « *was not exhibited* » ; d'autre part, il propose à McBride un article pour l'édition du dimanche (le 15 avril) : « *Please phone Marcel Duchamp, 4225 Columbus, or Richard Mutt, 9255 Schuyler*<sup>33</sup>. » Ce dernier numéro est celui de Louise Norton.

**Note d'André Gervais** - Henry McBride connaissait fort probablement Duchamp, ayant fait l'une des cinq premières interviews de Duchamp, durant l'été 1915, peu après son arrivée à New York en juin. Sachant que Duchamp a démissionné à cause de l'urinoir, il aurait de bonnes raisons de l'appeler à ce sujet. A-t-il appelé ? Et quand McBride aurait voulu parler à Mutt, il serait tombé sur une femme qu'il connaît ou non, on l'ignore. Cette femme est là pour que toute personne intéressée à « rencontrer » Mutt pense que Mutt, c'est elle. Est-ce une façon de détourner l'attention et de laisser Duchamp à l'écart ?

Louise Norton serait madame *Fontaine* et Duchamp, son ministre ? Balzac disait dans *Les comédiens sans le savoir* : « La moitié des artistes consulte madame Fontaine, et l'on connaît un ministre à qui elle sert d'Égérie. »

## XII – Fable mutique

Charles Demuth (1883-1935) habite à Lancaster et passe régulièrement à Philadelphie. Il a acheminé l'objet au Salon en demandant à Louise Norton de faire le suivi, cela afin de cacher l'identité d'une tierce personne. Certains historiens croient qu'il s'agit d'Elsa von Freytag-Loringhoven. Il est à noter que les documents concernant Elsa et Marcel commencent en 1918. Dans *The Blind Man*, n° 2, Demuth tient ce propos énigmatique qui encourage le mutisme, avec ce poème :

For Richard Mutt

One must say every thing, —  
then no one will know.  
To know nothing is to say  
a great deal<sup>34</sup>.

Divulguer l'auteur de *Fountain* serait perdre l'occasion qui nous est donnée de comprendre que l'art n'est pas une question d'auteur. Demuth – qui prononçait son nom avec emphase : *Deem-muth* –, de tempérament ironique et pessimiste, était un grand ami de Marsden Hartley (1877-1943) dont un tableau sert de fond à la photo de Stieglitz. Hartley et Demuth se connaissaient, ils avaient en commun d'avoir séjourné en Europe et de ne pas faire un secret de leur homosexualité. Stieglitz avait exposé Marsden Hartley dans sa galerie du 22 janvier au 7 février 1917 et avait encore des tableaux dans son arrière-boutique<sup>35</sup>.

La toile de Hartley intitulée *Les guerriers* (*The Warriors*, 1913) présente des cavaliers casqués et en uniformes, disposés autour d'une forme oblongue qui pourrait rappeler un motif tantrique, mais aussi une silhouette de Bouddha. Cette silhouette aurait été, aux yeux de Stieglitz, une invitation à incruster l'urinoir dans le tableau, dans un début de réhabilitation spirituelle, qui conduira Norton à parler de « Buddha of the Bathroom ».

Stieglitz aura voulu associer les deux œuvres dans la photographie : pour évoquer la situation politique alors que l'Amérique entre en guerre ? Pour assimiler l'urinoir à une iconographie orientale et le consacrer comme une sorte de Bouddha ?

Selon le poème de Demuth, *Fountain* de Mutt est une énigme collective, une forme de *koan*, comme le maître zen en propose à ses disciples afin de leur offrir une occasion de dépasser leur ressentiment envers le monde et leur désir de gratification personnelle. L'énigme de *Fountain* permet de dépasser notre fixation sur les individus, de considérer l'émergence des intensités qui jaillissent dans le cadre symbolique d'une société. Tout est perdu sitôt que l'on remet un nom sur l'émergence de l'innommable, qui ne se donne pas à dire ou à voir. Henri-Pierre Roché, dans le



Louise Norton (Varèse) et Frank Zappa, 1974. Zapparchive Zurich.

roman qu'il consacre à Duchamp, *Victor* (1957), entreprend de décrire « La chambre de Victor » où figurent nombre d'objets qui ne sont pas destinés à être exposés, mais sont en fait des « objets de méditation ».

C'est par ailleurs dans les premiers jours d'avril 1917, très précisément le 9 avril, le jour où *Fountain* est présentée à la Société des artistes indépendants, que Ludwig Wittgenstein écrit à l'architecte Paul Engelmann, à propos d'un poème de Ludwig Uhland : « L'inexprimable est – inexprimable – contenu dans ce qui est exprimé<sup>36</sup>. » Un propos qu'il reprend dans le *Tractatus logico-philosophicus*, proposition 6.522 : « Il y a assurément de l'inexprimable. Celui-ci se montre [...]. » Il convient de ne pas éprouver trop de hâte à décrire et à conceptualiser les choses ; il convient de leur laisser le temps de se manifester : c'est le moment de l'œuvre.

Louise Norton a-t-elle enregistré l'œuvre au Salon de sa propre initiative ? Pour quelqu'un d'autre ? Devenue Louise Varèse, elle s'est bien gardée de répondre aux questions des historiens. William Camfield a enquêté dans la années soixante-dix pour conclure qu'elle ne saurait être l'auteure de l'œuvre, selon le principe qu'un artiste revendique toujours ses œuvres, ce qui reste discutable : il y a beaucoup d'exemples d'œuvres désavouées ; par contre, il y a peu d'exemples d'œuvres au destin de cadavre exquis, d'abord acheminées sous prête-noms, perdues, retrouvées, substituées. En tant qu'œuvre, *Fountain* constitue en effet un « moment », elle résulte d'un truchement avec la complicité de Roché, de Demuth, de Norton, de Wood, du couple Arensberg et de Duchamp lui-même.

**12 ou 13 avril 1917** – L'objet, que l'on croyait perdu, sera redécouvert derrière une cloison. Parce qu'ils ont re(pris) possession de l'urinoir, Marcel Duchamp et Man Ray seront désormais considérés comme les auteurs de la provocation. Est-ce bien le cas ? Beatrice Wood inscrit dans son journal qu'elle doit entrer en contact avec Stieglitz pour la réalisation de photos qui paraîtront dans la revue *The Blind Man*.

**Note d'André Gervais** - L'objet retrouvé, on est enfin en mesure de l'apporter chez le photographe ; on n'attendait que cela pour prendre contact avec lui (voir la Fable XIV que j'ai ajoutée).

### XIII – Fable de l'œuvre escamotée

Le but du *ready-made* serait de mettre en scène une disparition de l'objet au profit de l'idée, de dépasser le rétinien pour une expérience mentale qui convoque les structures de l'esprit. Dans un entretien avec Pierre Cabanne en 1966, Duchamp dit que l'œuvre est restée cachée au Grand Central tout le temps de l'exposition : « Pendant toute la durée de l'exposition, je n'ai pas su où elle était »<sup>37</sup>, c'est-à-dire du 10 avril au 6 mai, soient vingt-six jours et non pas seulement quatre, comme mentionné précédemment. Il aurait pu dire qu'il l'avait *perdue de vue*, l'œuvre se prêtant à des jeux d'escamotage et de substitution pour s'affranchir de l'empire rétinien !

**Note d'André Gervais** - Ce terme (*rétinien*), selon toute vraisemblance, est un terme arrivant dans les années quarante. Étant donné la date de la lettre à Michel Carrouges où il apparaît, on peut penser sans difficulté que la discussion a eu lieu quand Breton et Duchamp étaient aux États-Unis durant la Seconde Guerre (entre 1942 et 1946), car Breton avait besoin de Duchamp qui connaissait bien la grande ville, beaucoup de gens et, surtout, l'anglais : « une peinture rétinienne (André Breton vous éclairera sur ce terme car nous l'avons discuté ensemble)<sup>38</sup> ».

Cette fable énonce une position impossible de l'œuvre : elle disparaît en tant qu'objet pendant la durée de son exposition, elle réapparaît en tant qu'œuvre lorsqu'elle sort du contexte artistique. *Fountain* est davantage un symbole qu'une œuvre, selon la définition du symbole dans la tradition alchimique : ce qui se montre en se cachant, et se cache en se montrant.

Il est effectivement possible que l'urinoir initial soit resté introuvable, comme Duchamp l'a dit à Cabanne, ce qui l'a obligé à se procurer un deuxième urinoir pour servir de modèle à la photographie insérée dans *The Blind Man*, n° 2. D'une certaine façon, ce deuxième urinoir reste immatériel (et disparaîtra), quand la photographie représente le premier (déjà disparu).

**Note d'André Gervais** - Autre possibilité : il en aurait, tout simplement, acheté deux lors de la première visite au magasin.

#### XIV – Fable XYZW [par André Gervais]

Duchamp, manifestement, se souvient mal : comment « expliquer » que Wood note qu'il faut contacter Stieglitz (en vue de lui apporter l'objet pour qu'il le photographie) le 12 ou le 13 avril, au moment où il vient d'être retrouvé ? Cet objet et la photographie, selon une lettre de Stieglitz à McBride (19 avril), ou les photographies, selon une lettre de Carl Van Vechten à Gertrude Stein (non datée, mais manifestement de ces jours-là), seront exposés peu après à 291, la galerie de Stieglitz. Il y aurait donc, sauf erreur, quatre possibilités :

- Il y a un objet, mais il est « échappé », volontairement ou non, par Glackens et brisé le 7 ou le 9 avril, avant l'ouverture de la grande exposition. Il ne peut donc faire partie de cette exposition ;

- Il y a un objet qui, intact, est « volé » ou « caché » aux yeux de tous – comme dans « cachez ce sein [...] » – avant d'être retrouvé le 12 ou le 13 avril et apporté chez Stieglitz pour être photographié entre le 14 et le 18 avril ;

- Il y a un objet, il est acheté par Arensberg, pour couper court à la discussion de plus en plus « négative » – cela se passe le 7 ou le 9 avril, en contradiction avec le point 1 –, et emporté afin qu'il soit mis en sécurité, mais il sera perdu ou laissé là afin qu'il puisse être exposé avec toutes les autres œuvres. Or, il ne le sera pas (voir le point 2) ;

- Il y a deux objets, et c'est le deuxième qui est apporté chez Stieglitz pour être photographié.

S'ajoutent à cela les variantes secondaires : retrouvé par qui (X, par exemple), apporté par qui (Y, par exemple), « présenté et expliqué » à Stieglitz par qui (Z, par exemple) ; et les variantes tertiaires : comment convaincre Stieglitz qu'il doit faire au moins une photo composite, en passant par des négatifs superposés, et comment intégrer W (Elsa, par exemple) dans ce processus.



## XV – Fable du triomphe de l'objet devant un public médusé

Rudi Blesh propose une version dramatique avec une sortie triomphale de l'œuvre : outré par le refus de la Société, Arensberg réclame l'œuvre, en fait l'acquisition de façon ostentatoire, chèque en main, pendant que Duchamp et Man Ray portent l'objet à travers les galeries devant les regards médusés du public ; ce qu'affirme Duchamp en 1967 : Arensberg a acheté l'œuvre, mais l'a aussitôt perdue<sup>39</sup>.

**13 avril 1917** – Lettre de Katherine Dreier à Duchamp où elle mentionne que l'objet aurait été « subrepticement dérobé » : est-ce dire qu'il a été volé dans un magasin ou qu'il a mystérieusement disparu après la discussion le concernant ? Elle l'implore de revenir sur sa décision et de renoncer à démissionner : « *I felt it was of much more vital importance to have you connected with our Society than to have the piece of plumbing which was surreptitiously stolen, remain*<sup>40</sup>. » Elle explique qu'elle n'a pas reconnu un *ready-made* dans l'urinoir, car pour elle un *ready-made* est l'utilisation originale d'objets courants dans des assemblages artistiques – comme dans les assemblages qu'elle a eu l'occasion d'admirer dans l'atelier de Duchamp. Pour elle, un *ready-made* ne saurait être un objet quelconque tout simplement choisi ou volé.

Dans une lettre à William Glackens, Katherine Dreier remarque que Duchamp ne s'est pas empressé de voler à la défense de Mutt. Dreier met cela sur le compte de sa délicatesse, pour ne pas confronter les membres du comité qui exigeaient l'exclusion de l'objet. Pour elle, Duchamp trouve du mérite à cette œuvre parce qu'elle illustre son esthétisation du quotidien, et non parce qu'elle fait scandale et jette du discrédit sur les Artistes indépendants. Duchamp serait trop élégant pour cela : travailler à monter le Salon d'un côté pour le saboter de l'autre et réduire à néant les efforts considérables consentis par ses amis, ce serait ignoble, en effet. Elle ne peut envisager *Fountain* comme cheval de Troie dans le milieu pseudo-institutionnalisé de l'art. N'ayant pas ces inquiétudes, Katherine Dreier est restée en bons termes avec Duchamp ; de toute évidence, cet épisode n'a pas affecté leur relation, comme si Duchamp n'avait jamais tenté de

saboter son propre travail, pictural ou autre, et de commettre un suicide artistique. C'est d'ailleurs pour elle que Duchamp réalisera sa dernière œuvre picturale.

**13 avril 1917** – Stieglitz écrit à *The Blind Man* : toutes les entrées au Salon devraient être anonymes, les vrais noms divulgués après ; il faut travailler à l'indépendance des œuvres, et pas seulement des artistes<sup>41</sup>. Voilà qui serait très Dada : l'urinoir se présente de lui-même au Grand Central, comme le homard sur l'épaule de Dali. Il disparaît, réapparaît, puis disparaît définitivement dans un clignotement énigmatique.

## XVI – Fable de l'œuvre autoengendrée

Si l'attribution originale de l'urinoir ne peut être établie du côté de la Dame Rogue Louise ou de la baronne Elsa, cela n'enlève rien à la charge symbolique de l'œuvre *Fountain* : ce n'est plus une personne qui est à l'origine de l'œuvre (Elsa, Louise... si c'était une femme), mais l'œuvre même qui incarne le terme premier d'une filiation matrilineaire. *Fountain*, en tant qu'œuvre fondatrice, est la symbolisation d'une force vitale : une matrice de porcelaine. Dès 1914, Duchamp s'intéresse aux « matrices d'Éros » que sont les Neuf Moules Mâlic (ou mâliques), l'un des noms des célibataires du *Grand verre*. Ainsi, Arturo Schwarz parle du « caractère vaginal des Moules mâliques, puisque ce sont des matrices – équivalent archaïque du mot *ventre*, qui dérive du latin *mater*, mère. Par "matrice" on peut entendre aussi le "négatif" à partir duquel on obtient le moulage "positif" »<sup>42</sup>.

**14 avril 1917** – L'affaire est coulée à la presse : « His Art Too Crude for Independents » (*The New York Herald*, 14 avril 1917, p. 7).

**14-18 avril 1917** – L'urinoir est transporté chez Stieglitz afin d'être photographié pour *The Blind Man*, n° 2. Le titre de l'œuvre photographiée est *Fountain*, mais le titre de la photographie pourrait bien être *Madonna of the Bathroom* parce que Stieglitz serait parvenu, par un effet d'éclairage, à projeter un voile d'ombre à l'intérieur de la cuvette de porcelaine : l'effet

de voile lui donne un air de Madone. Le voilement contribue à la sublimation de l'œuvre, car elle n'a de cesse de se dévoiler.

Stieglitz photographie l'objet avec pour toile de fond un tableau de Marsden Hartley (1877-1943). Il ne semble pas connaître l'auteur réel de l'œuvre refusée, comme on l'apprend d'une lettre à Georgia O'Keeffe. Il dit avoir été invité à la photographier par Roché, Covert, Wood, Duchamp et d'autres collaborateurs de *The Blind Man*.

## XVII – Fable P • B • T

L'auteur de *Fountain* est *The Blind Man*. *P* pour Pierre (ou Henri-Pierre) Roché, *B* pour Beatrice Wood et *T* pour Totor. Qui est cet aveugle ? L'urinoir est la création d'un aveugle qui serait venu, en cognant les cadres de porte de sa canne, déposer une pièce de porcelaine à la réception du Grand Central.

R = Roché, Mu = McCutcheon, tt = Totor : R. Mutt.

La première allusion publique au fait que *R* est l'initiale de Richard, un prénom masculin, est publiée dans *The Boston Evening Transcript*, le 25 avril 1917. Or, c'est un 25 avril que Stieglitz écrit à Georgia O'Keeffe qu'une amie de Duchamp avait présenté un urinoir : « *There was a row at the Independent – a young woman (probably at Duchamp's instigation) sent a large porcelain urinal on a pedestal to the Independent[s]*<sup>43</sup>. »

Comment Stieglitz savait-il que la cause de l'engueulade à la Société était une femme, jeune de surcroît ? En effet, Louise Norton avait 26 ans. Stieglitz connaissait l'âge du destinataire et savait que l'objet était accompagné d'un socle. Cela constitue déjà un assemblage. Le socle, outre le jeu de connotations dans lequel il fait entrer l'objet, offre-t-il la garantie que l'objet sera bien positionné (tourné et renversé) pour *comparaître* devant les spectateurs ?

**Note d'André Gervais** - C'est la seule allusion, à ma connaissance, au fait que l'œuvre était (déjà) accompagnée d'un socle lors de son envoi à l'exposition de la SIA.

**5 mai 1917** – L'article dans *The Blind Man*, n° 2, « *The Richard Mutt Case* » a probablement été écrit par Beatrice Wood après discussion avec Roché et Duchamp.

**Note d'André Gervais** - Beatrice Wood connaît mieux l'anglais que Duchamp, c'est sûr, à cette époque en tout cas.

Dans l'éditorial, on peut lire : « Les seules œuvres d'art que l'Amérique ait données sont ses tuyauteries et ses ponts. » *The Blind Man*, n° 2, est distribué à la main, sans envoi postal par crainte de poursuites contre Wood qui porte la responsabilité du numéro, Roché et Duchamp étant des immigrants<sup>44</sup>. Pour sa part, Wood avait inscrit une pièce en céramique au Salon intitulée *Un peut d'eau dans du savon [sic]*. Elle en fera une réplique en 1977.

La phrase de Wood peut être entendue comme une dérision de la société moderniste américaine, où des ponts et de la tuyauterie urbaine contribuent à la sculpture sociale d'une ère nouvelle. Il s'agit d'une société qui ne connaît que des corps-plomberie, de la sexualité-tuyauterie, pour canaliser des causes vers des fins, l'Amérique comme une gigantesque scène en train de s'élaborer, déployant elle-même l'espace de son exhibition. Beatrice Wood (1893-1998), alors l'amante de Roché, est très liée à Duchamp : ils formaient un trio, ce que les initiales P • B • T, juste avant *The Blind Man*, illustrent parfaitement. Duchamp avait invité Wood – comédienne très en vue, elle avait étudié à Paris à la Comédie française et le dessin à l'Académie Julian – à travailler dans son atelier. Très attachée au groupe qui fréquentait le salon des Arensberg, elle s'est mérité plus tard, dans sa vie californienne, le surnom de « Mama of Dada », tandis que Duchamp, dans un article paru dans *Life* en 1952, est surnommé « Dada's Daddy ». L'art contemporain trouve en Marcel et Béatrice son premier couple mythique.

## XVIII – Fable des muses

Une œuvre ultérieure de Beatrice Wood, *Career Women* (1990), semble donner la clé de l'énigme : trois femmes nues se tiennent debout sur un homme allongé sur le dos. L'homme, revêtu d'un costume noir, ressemble à Duchamp. Peut-être que cet homme est endormi, qu'il rêve à ces trois femmes qui lui marchent sur le corps. On peut tenter d'y reconnaître une allégorie des muses de Duchamp : Beatrice elle-même, Louise (Norton) et Katherine (Dreier) ? Pourquoi pas Mina Loy, voire sa sœur Suzanne ? Duchamp ne serait rien sans ses muses. Il trouve chez celles-ci des idées autant que des complicités. Il n'a pas encore trouvé Rose Sélavy, sa muse titulaire, mais déjà Dada annonce que la création se fera autrement et propose de nouvelles figures de l'artiste, hybrides et minoritaires<sup>45</sup>.

**5 mai 1917** – Le milieu artistique et littéraire new-yorkais est imprégné de références aux arts asiatiques, très en vogue à cette époque. C'est pourquoi l'article de Louise Norton « "Buddha of the Bathroom" » (*The Blind Man*, n° 2) dévoile l'intention derrière la mise en scène de l'urinoir dans la photographie de Stieglitz, comme si Norton en avait assumé la direction photo.



Beatrice Wood, *Career Women*, 1990.

Il ne s'agit pas seulement de suggérer la silhouette du Bouddha, mais d'invoquer ses enseignements : l'approche bouddhiste propose un recentrement qui donne congé au mythe de l'individu créateur et à son corrélat, le fétiche de la valeur. De façon plus générale, les artistes se laissent piéger par l'art comme une illusion sans cesse rejouée en raison de ses effets de reconnaissance. Louise Norton voudrait-elle décrire certaines personnes de son entourage ? « [L]ike a little dog chasing after its own wagging tail that has dazzled him » est une façon espiègle de dire que l'art contemporain, et aussi le monde entier, est rempli de petits mâles qui courent après leur queue, pour nier la vacuité du monde, surtout en temps de guerre. Le « Buddha of the Bathroom » nous propose un regard différent sur les œuvres, il voit celles-ci comme des actions concertées, il conçoit qu'elles peuvent être polygames, remplies de sérieux mais aussi de plaisanteries.

À lire cet article de Louise Norton, directrice d'une revue littéraire d'avant-garde et muse des artistes, on ne doute pas qu'elle aurait pu avoir eu l'initiative de l'envoi au Salon. Les remarques de Norton dans *The Blind Man* sont ironiques et mordantes, elles présentent le détachement et l'esprit espiègle requis pour motiver une telle opération. Bien sûr, il est difficile d'admettre que l'auteur d'une des œuvres les plus importantes du XX<sup>e</sup> siècle est une femme, d'autant que celle-ci ne revendique pas un statut d'artiste et affirme une ingénuité rieuse et libre...

Le monument mythique – pour ne pas dire la matrice primordiale – de l'art contemporain serait une dérision de l'art et en même temps une affirmation de la vie comme jeu supérieur. Alors, la question de l'attribution ne se pose plus : l'objet mythique *Fountain* disparaît très tôt ; il aura de nombreux avatars aux cours des décennies suivantes. C'est une œuvre virtuelle, la création d'un jeu de complicités, dont la fonction reste très pertinente plus d'un siècle après sa création. *Fountain* signifiant aussi miroir, l'œuvre n'est que le miroir de ce que l'on veut y voir, y compris diverses conceptions de l'art.

Dans une lettre datée du 5 mai et publiée dans la revue *Rongwrong*, Duchamp – qui signe « Marcel Douxami, New Brunswick » – salue Louise Norton : « L'exquise psychologue Louise Norton, au grand chapeau, qui, à propos de pissotière [...] peut seule résoudre ce problème : elle appellera probablement pour ce faire Bergson à la rescousse. » Est-ce que Douxami

pense à *Le rire* (1900) ou à *L'évolution créatrice* (1907) ? Quant au problème dont il est question, est-ce Picabia, dont le nom serait usurpé par un fou, ou bien l'auteur de la pissotière ? Après la lettre de Marcel Douxami, Picabia répond : « À DOUXAMI, mais surtout à tous ceux qui savent<sup>46</sup>. » De quel secret s'agit-il ? Il semble que l'interrogation de Picabia fasse écho au poème de Charles Demuth, dédié à Mutt, déjà cité : « *One must say every thing, – then no one will know. To know nothing is to say a great deal.* » Il se dit trop de choses, on ne sait plus rien. Notre ignorance contient plus de savoir que l'on croit ; on croit ne rien connaître et pourtant l'inconnu nous habite, il en dit davantage. C'est pourquoi ceux qui savent ne disent rien : ils savent que, s'ils parlent, on ne saura plus rien.

Pour ce qu'il en est de *Fountain*, mettre des noms et changer les attributions ne feront qu'occulter le fait que l'œuvre est la création d'un milieu, le produit d'un moment. L'évocation de Louise, de Beatrice, d'Elsa, nous rappelle qu'avril 1917 était un *moment* de l'art, un moment magnifique et mystérieux. Il serait éminemment phallogénique de rechercher un géniteur unique, de réaffirmer une paternité du seul Duchamp, de faire de *Fountain* une création monogénique.

Mais revenons à la mi-avril 1917. Alfred Stieglitz photographie l'urinoir dans sa galerie-atelier au 291 5<sup>th</sup> Avenue. À cette époque, la galerie 291 exposait les œuvres de Georgia O'Keeffe (3 avril-14 mai) dont Stieglitz était très amoureux ; il allait fermer sa galerie peu après cette exposition.

Le négatif n'a pas été retrouvé, aucun des tirages originaux n'a survécu : Stieglitz ne reconnaît pas cette photographie comme étant une de ses créations. Elle ne figure pas dans son catalogue, comme l'indique Camfield<sup>47</sup>. Une explication possible : l'image publiée dans *The Blind Man*, n° 2, est un montage photographique effectué à partir d'un cliché de Stieglitz ; la photographie publiée représente un objet qui n'existe pas, l'encre sur papier dans *The Blind Man* constitue la seule existence matérielle de *Fountain*<sup>48</sup>.

Rappelons que Duchamp est un maître du trompe-l'œil, des illusions d'optique, des perspectives redressées et des figures impossibles (selon les lois de la géométrie). L'urinoir serait un objet impossible comme *Apolli-nère Enameled* (1916-17) sur plaque de zinc, qui représente le lit d'Apo-

linère, un objet déjà « impossible » dans la plaque originale. Le génie de Duchamp s'est combiné à l'entregent de Roché, qui a joué un rôle central dans l'art moderne auprès des artistes avec sa conception de l'art comme *gamble*, pour créer des moments où les potentialités se révèlent. Cette expression artistique relève davantage de l'émergence que de la création. Elle est la représentation d'un milieu habité par une combinaison particulière d'exaltation et de doute, d'agressivité heureuse et de pessimisme devant la catastrophe<sup>49</sup>.

**19 avril 1917** – Stieglitz informe le critique Henry McBride qu'il a pris une photographie de l'œuvre et l'invite à passer la voir. Il semble que McBride n'a pas composé le numéro de téléphone (procuré par Demuth) qui lui aurait permis de parler à Richard Mutt et qu'il ne s'est pas déplacé pour aller voir la photographie à 291, la galerie de Stieglitz<sup>50</sup>. Du moins, il n'a pas donné suite à l'information de Stieglitz. Pourquoi ? C'était pourtant l'affaire du jour, tout le monde voulait en savoir plus !

On aperçoit sur la photographie publiée dans *The Blind Man* une étiquette avec deux mentions manuscrites : un nom, « Richard Mutt », et une adresse, « 110 West 88<sup>th</sup> Street ». Il se trouve que c'est l'adresse de Louise Norton, maîtresse de Duchamp à cette époque<sup>51</sup>.

N'est-il pas étrange que cette adresse soit ainsi exhibée à la vue de tous, alors que la photographie de l'urinoir était destinée à être publiée dans une revue ? Une éventualité qui n'a pas été envisagée, c'est que l'urinoir a été affublé d'une étiquette par la quincaillerie (et non par le Salon) aux fins de livraison chez Louise Norton, et que Stieglitz a pris la photographie avant la présentation de l'œuvre au Salon. On voit un tableau de Marsden Hartley dans cette photo, car les œuvres de Hartley se trouvaient au 291 Fifth Avenue depuis janvier, la galerie 291 lui ayant consacré une exposition. Rappelons que c'est Stieglitz qui écrit dans le second *The Blind Man* et propose que les œuvres soient présentées à la Société de façon anonyme.

**19 avril 1917** – Conférence d'Arthur Cravan au Grand Central. Déjà ivre lorsqu'il entre dans la salle, il tape du poing sur la table et commence à se dévêtir. Les policiers sont appelés, Cravan est puissant et combatif. Il est



finalement menotté et traîné hors de la salle avec des hurlements et des invectives. Duchamp, Roché et Picabia assistent à la scène<sup>52</sup> : « Monsieur Cravan était vraiment un peu fou, mais il était surtout indépendant. Or, le sujet de la conférence n'était-il pas l'indépendance des artistes<sup>53</sup> ? »

**4 mai 1917** – La photographie de Stieglitz est publiée dans P • B • T, *The Blind Man*, n° 2, p. 4 (New York, mai 1917). Il est bien marqué en haut à gauche « *Fountain by R. Mutt* » et en haut à droite « *Photograph by Alfred Stieglitz* ». Cependant, selon Rhonda Shearer et son équipe du Arts and Science Research Lab ([www.asrlab.org](http://www.asrlab.org)), il est possible que cet objet n'existe pas, puisque l'urinoir qui apparaît dans la photo résulterait d'une manipulation photographique qui a modifié la base de l'urinoir pour déplacer l'orifice, ajouter ou déplacer la signature, ajouter l'étiquette, faire subir à l'objet un morphage qui répond à un redressement de perspective ou encore à une incrustation d'aspects provenant d'autres urinoirs selon le procédé composite<sup>54</sup>.

L'objet qui est représenté dans la photographie, en raison des modifications qu'il a subies, n'a plus d'équivalent dans le monde réel : l'objet qui illustre une page de *The Blind Man* n'est pas un objet trouvé, mais une fiction d'objet<sup>55</sup>. Pendant quelques décennies, cette reproduction sur papier sera la seule forme matérielle de *Fountain* qui, par son insistance croissante dans l'histoire de l'art, trouvera finalement une forme sculpturale. Le glissement de l'*ekphrasis* continue : la description d'œuvre est à son tour décrite. Duchamp disait déjà, de façon prémonitoire : « On peut regarder voir ; [...] – On n'a que : pour *fémmelle* la pissotière<sup>56</sup>. »

Rhonda Shearer croit que « l'urinoir de Stieglitz est un composite photographique fabriqué à partir de prises de vue selon différentes perspectives et échelles de différentes parties d'un urinoir Bedfordshire 3D existant »<sup>57</sup>. *Photo-made* plutôt que *ready-made*...

**25 mai 1917** – Tenue du bal costumé *The Blindman's Ball* au Webster Hall, pour le bénéfice de « *The Blind Man, a magazine of Vers Art* ».

**Juin 1917** – Fermeture de la galerie de Stieglitz. Est-ce à ce moment que l'objet sanitaire est perdu, ou connaît sa énième disparition ? À force

d'interroger la structure géométrique de la réalité, Duchamp a provoqué un accroc dans la structure de l'espace-temps new-yorkais en avril 1917 : l'urinoir est brièvement apparu pour aussitôt disparaître entre l'adresse de Louise Norton (110 W 88<sup>th</sup> St) et celle de Marcel Duchamp (33 W 67<sup>th</sup> St), entre le studio de Stieglitz (291 5<sup>th</sup> Ave), la quincaillerie Mott (118 5<sup>th</sup> Ave) et le Grand Central Palace (Lexington, entre 46<sup>th</sup> et 47<sup>th</sup> St). Si l'on dessine un polygone de cinq côtés sur la carte de Manhattan, on obtient la zone de disparition où *Fountain* acquiert sa pleine charge symbolique : elle montre en se cachant et cache en se montrant.

**Août 1917** – La revue *Cartoons* publie une double page, « Who's Who in Manhattan », signée Clara Tice, qui présente les figures marquantes de la modernité féministe et avant-gardiste : on voit Mina Loy en haut-de-forme et tenue de soirée masculine. Louise Norton, « *Writer* », mince et grande dans une robe de cocktail diaphane, boucles tombantes et lèvres contrastées de « femme fatale », occupe une position centrale<sup>58</sup>.

**Octobre 1917** – Elsa von Freytag-Loringhoven s'installe à New York dans Greenwich Village. Selon le peintre George Biddle, pour lequel elle a posé à de nombreuses reprises, la chambre de la baronne, remplie de « pièces de métal de tout genre, de pneus automobiles, [...] de toutes les horreurs imaginables qui, à sa perception torturée, mais très sensible, devinrent des objets de beauté formelle »<sup>59</sup>, est comparable à l'atelier de Brancusi. La baronne a fait de son style de vie une œuvre d'art : elle performe sa vie et, par conséquent, ses particularités culturelles et son sexe. Dans une telle perspective, l'urinoir est le pâle accessoire d'un art qui n'a de cesse de se performer sans entraves, le reliquat d'une scène de la performance qui se tient à l'écart de la scène de l'art<sup>60</sup>.

Entre mars et mai 1917, personne n'a vu d'urinoir dans le studio de Duchamp. Des photos, qui apparaîtront plus de 20 ans plus tard, montrent un urinoir suspendu à un linteau. Il est suggéré que ce soit une incrustation.

*The Little Review* publie des poèmes d'Elsa von Freytag-Loringhoven<sup>61</sup> aux côtés d'extraits d'*Ulysses* de James Joyce. Elle fait des apparitions aux bureaux de la revue avec des tenues fantasques, des anneaux de penderie comme boucles d'oreilles, des robes épinglées de poupées, un chapeau

fait d'un gâteau d'anniversaire avec ses bougies allumées. Elle vole dans les magasins pour épingler son butin sur elle, se colle des timbres-poste sur les joues en guise de fard, pend des cuillères à sa poitrine, se rase le crâne et le peigne de rouge vermillon. Elle a parfois pour collier une cage d'oiseau, avec un canari vivant.

**Janvier 1918** – Marcel commence à sortir avec Yvonne Chastel, l'ex-épouse de Jean Crotti. En effet, le couple Crotti s'est séparé en Europe au printemps 1917 ; Jean Crotti et Yvonne Chastel ont divorcé en décembre 1917. Ils sont de retour à New York en janvier 1918.

**3 juin 1918** – Henri-Pierre Roché prend sept photos dans l'atelier de Duchamp, lesquelles se trouvent actuellement dans les archives de Robert Lebel. L'une est annotée « Chambre Marcel Duchamp New York 1916 » [sic]. On y voit un urinoir de porcelaine, qui semble flotter dans l'embrasement d'une porte. Une des photos aurait été prise par Duchamp lui-même : la figure fantomatique qui apparaît en filigrane serait peut-être Roché<sup>62</sup>. Il ne s'agit pas seulement d'une ressemblance entre Duchamp et Roché, mais de l'apparition d'une troisième figure, dont les deux compères sont les versions sœurs. Des épreuves de ces photos seront agrandies et travaillées (gouache, laque, etc.) par Duchamp quelques décennies plus tard.

De nombreux historiens attribuent ces photographies à Man Ray : ils reconnaissent les effets de superposition de négatifs et l'usage de temps d'exposition, qui sont caractéristiques de l'ami et collaborateur de Duchamp. Avec ces photographies, l'objet matériel disparaît pour laisser place à des représentations altérées, à des ombres projetées, à des anamorphoses qui répondent à des exigences géométriques très précises. Dans cette nouvelle existence de l'objet, une distorsion devient une « perspective réhabilitée », comme Duchamp le confie en 1966 à Pierre Cabanne. C'est ce qu'il a toujours recherché avec le *Grand verre*.

**16 juin 1918** – Selon le *Mercure de France*, l'envoi de R. Mutt aurait dû s'intituler *Le Bouddha de la salle de bain*, s'alignant ainsi sur le titre de Louise Norton. En effet, constate le chroniqueur, « on n'a pas remarqué que le galbe des cuvettes ou fontaines du genre que celle que M. Richard

Mutt voulait exposer aux Indépendants de New York affecte la forme d'un Bouddha accroupi »<sup>63</sup>. La baronne Elsa von Freytag-Loringhoven aurait-elle été la seule à avoir l'outrecuidance de prendre un siphon de plomberie afin de l'intituler *God (Dieu)* ? Certes, elle aurait également eu le cran d'appeler un urinoir *Bouddha*. Décidément, l'art n'aura pour fondatrice que la personne capable du plus grand blasphème ! Pas de mention de Duchamp dans le *Mercur de France*.

**Note d'André Gervais** - Le chroniqueur du *Mercur* serait Apollinaire qui écrit sous de nombreux pseudonymes et qui a traduit et résumé cet article de la revue sans savoir que celui qu'il traduisait et résumait était en rapport avec son ami Duchamp<sup>64</sup>. Duchamp est aux États-Unis depuis juin 1915 – et en Argentine, en 1918-1919 –, ne revenant en Europe qu'en juillet 1919 – pour quelques jours en Angleterre, puis pour plusieurs mois en France. Il ne semble pas qu'il ait écrit à Apollinaire durant son séjour dans les Amériques, celui-ci mourant d'ailleurs à Paris de la grippe espagnole en novembre 1918 quand Duchamp est en Argentine.

Duchamp dit : « La force de vacuité de Dada fut très salutaire<sup>65</sup>. » L'urinoir *Bouddha* renoue avec la tradition du *koan* : un disciple demande au maître Joshu : « Est-ce qu'un chien possède la nature de Bouddha ou pas ? » Le maître répond : « 無 », qui semble une négation, mais ne peut pas être traduit. *Mu !*, c'est un rien qui n'est pas une négation de l'existence. Le commentaire de maître Mumon (1183-1260), dans *La barrière sans barrière* (1228), va comme suit : « C'est la plus sérieuse de toutes les questions. / Si vous répondez par oui ou non, / Vous perdez votre propre nature-de-Bouddha<sup>66</sup>. »

La référence de Louise Norton à la forme du Bouddha serait aussi un rappel des enseignements selon lesquels il est possible de parvenir au plus haut en passant par le bas, ce que les néoplatoniciens appelaient la *réversion* : « L'inférieur descend du supérieur ; et s'il est comme nous le disons et que nous connaissons la juste relation entre les deux extrémités, nous atteindrons alors une connaissance certaine de l'invisible par le moyen du visible<sup>67</sup>. »

Duchamp incarne le « faux démiurge » gnostique, le prince de l'obscurité et de la souillure, qui présente une version basse de la création, laquelle n'est pas sublimation, mais déchéance dans ce que Jean Clair décrit comme « la dissipation du corps, des émissions de sperme ou d'urine aux poussées de poils en tout genre, [...] toute une expression de l'immédiat le plus vil et le plus commun »<sup>68</sup>.

**1918** – La dernière peinture de Duchamp, *Tu m'* (69,8 x 303 centimètres), installée chez Katherine Dreier, met en scène des projections d'ombres de *ready-mades*. Le tableau constitue un inventaire, un « résumé des choses que j'avais faites plus tôt <sup>69</sup> », dit-il. Les ombres portées de *Roue de bicyclette* (un assemblage de 1913) côtoient le *Porte-chapeau* (un *ready-made* de 1917) et un tire-bouchon (un projet de *ready-made* non réalisé). Duchamp colle les règles en bois de *Trois stoppages étalon* (1913-1914) et demande à un peintre d'enseignes (qui a signé « A. Klang ») de peindre une main. Les *ready-mades* s'enchaînent pour former un rébus à peine lisible alors qu'ils sont étirés dans leur passage à la quatrième dimension. Pas d'urinoir dans cet inventaire. Avec le T pour Totor, *T Tu m'* est le palindrome de *Mutt*.

**Septembre 1918** – Duchamp s'installe en Argentine avec Yvonne Chastel (de septembre 1918 à mars 1919), Duchamp restant à Buenos Aires jusqu'en juin 1919. C'est pendant qu'il est là-bas qu'il apprend que sa sœur Suzanne se marie, en avril 1919, avec Jean Crotti.

**Février 1919** – Francis Picabia signe « Pharamousse » les notes de son journal, lequel constitue le premier document relativement contemporain qui associe directement, semble-t-il, Duchamp et *Fountain* : « Marcel Duchamp parti à Buenos-Aires [*sic*] pour y organiser un service hygiénique de Pissotières. – (Ready-Made)<sup>70</sup> – »

**Note d'André Gervais** - Aussi en 1919 : avant de rencontrer Duchamp, Beatrice Wood jouait au French Theater de New York (1913-1915), si bien que, après son passage dans l'avant-garde new-yorkaise avec Duchamp qu'elle rencontre en septembre 1916, les Arensberg en

janvier 1917 et Roché en février 1917, elle aboutira à Montréal en 1919 comme actrice de théâtre en français et en anglais. Elle habite avec son mari Paul Renson à Saint-Lambert, en banlieue sud de Montréal. On sait peu de choses sur cet épisode « canadien ».

**1919** – En l’absence de Duchamp, Elsa von Freytag Loringhoven ne se départit pas de son obsession « chimique-amoureuse » pour celui-ci. Amelia Jones propose cette reconstitution poétique : « Je fouille la poubelle dans le square, les pigeons se posent sur mes miettes de pain – résolue à retourner dans ce bouge puant et clandestin pour prier Marcel de m’aimer avec de l’argent pour de la soupe juste un bol – le cœur plein d’espoir, je rentre, par les rues marquées de merde de cheval – on est en 1919 quand même, la guerre est passée et la locomotion animale aussi – à travers les cris de rut des pneus d’automobile, mon boa emprunté traîne, cage à oiseau attachée, dans les effluves – je puerai autant qu’elles des odeurs de graisse des rues de la ville. New York. Un exil en marchant ici je serais toujours – seule<sup>71</sup>. »

**Août 1919** – Retour de Duchamp à Paris (août-décembre 1919), nouveau séjour à New York (janvier 1920-juin 1921), retour à Paris (juillet 1921-janvier 1922), nouveau séjour à New York (février 1922-février 1923) et retour à Paris où il se consacre surtout aux échecs.

## XIX – Fable des fantômes

Les *ready-mades* sont des objets quelconques, mais ceux-ci perdent leur existence matérielle. Ils subissent une mutation mimétique dans des fac-similés, des répliques. R. Mutt n’aura toujours été qu’un auteur composite. Comme le dit le philosophe cognitiviste Jesse Prinz, directeur du Committee for Interdisciplinary Science Studies à New York, « *Fountain was both a collective effort and the effort of no one. [...] Fountain was more an event than an object*<sup>72</sup>. »

Jesse Prinz s’est intéressé au rôle déterminant du cadre culturel dans la formation des états de conscience. *Fountain* est le produit de la configuration d’un milieu, de *moments* – c’est une notion utilisée par Roché pour parler de scénarios partagés, tant sexuels que métaphysiques – où l’excen-

tricité Dada rencontre l'érudition cryptographique d'un grand mécène ; où un jeune artiste qui tente de rejoindre une quatrième dimension rejoint le caractère espiègle et critique de l'éditrice d'une revue d'avant-garde : *Rogue*<sup>73</sup>. Duchamp avait formulé clairement, dans ses premiers écrits, que le *ready-made* était un « rendez-vous ».

**6 mai 1920** – L'art, pour le mieux, est distrayant ; la véritable quête est ailleurs. « *People took modern art very seriously when it first reached America because they believed we took ourselves very seriously. A great deal of modern art is meant to be amusing*<sup>74</sup>. »

**1920-1921** – Rose Sélavy à New York, puis Rrose Sélavy à Paris signe quatre *ready-mades* : *Fresh Widow*, *Belle haleine*, *Why Not Sneeze*, *Rose Sélavy ?* et *La bagarre d'Austerlitz*. En 1920 à New York, Duchamp filme Man Ray et une Portoricaine, celui-ci en train de raser le pubis de celle-là ; une autre version de la même situation, ou presque, met en scène Elsa von Freytag-Loringhoven se rasant le pubis. Ce qui reste de cet autre court métrage de Duchamp serait, selon une lettre de Man Ray à Tzara (8 juin 1921), un photogramme (devenu photo) d'Elsa ainsi rasée<sup>75</sup>.

En 1921 à Paris, Man Ray fait des photos de Duchamp travesti, chapeauté et maquillé. On comprend dès lors que *l'alter ego* féminin de Duchamp n'est pas seulement une façon de se donner une autre individualité, de sortir des barrières du genre ; c'est aussi une façon de sortir du carcan de la « personne », le transgenre amorçant une démarche *transego*. *Fountain* inaugure un art *queerisé*.

**Note d'André Gervais** - Duchamp en femme n'a pas été un personnage public, vu sur la rue ; tout, sur ce plan, a été fait privément, dans l'atelier de Man Ray, par exemple, et les photos que nous connaissons n'ont pas été publiées tout de suite après avoir été prises.

Elsa von Freytag-Loringhoven est une artiste protoDada, son style de vie est une remise en cause d'un milieu artistique qui fétichise les œuvres : nul besoin pour elle de réaliser un chef-d'œuvre ; ce qu'elle est, jour après jour, dessine le spectre infraculturel de la création et exerce une certaine influence sur la perception de l'art. Peut-être qu'elle a confié un objet à

Morton Schamberg pour qu'il l'achemine à New York et le fasse inscrire au Salon... Qu'importe, *The Little Review* proclame, en 1920 : « Paris a Dada depuis cinq ans, et nous avons Elsa von Freytag-Loringhoven depuis presque deux ans. Mais les grands esprits se rencontrent. » Grâce à la baronne excentrique de Greenwich, le spectre de l'action imaginative s'est étendu. Aujourd'hui encore, Elsa von Freytag-Loringhoven constitue ce vecteur extrême qui polarise nos gestes et attitudes, leur donnant quelques degrés de liberté<sup>76</sup>.

L'histoire de l'art, les discours critiques, les entretiens et témoignages ont tissé des fables sur l'origine des œuvres et leurs filiations. Aujourd'hui, on assiste à une tentative heureuse et nécessaire de réécrire cette histoire en donnant plus de place aux dadaïstes, ce qui conduit à excentrer et à *queeriser* la création avec la redécouverte de performeuses et de poètes féminines (Louise Norton, Elsa von Freytag-Loringhoven, Mina Loy, etc.). L'histoire de l'art se révèle la constitution d'un roman familial dans lequel les complémentarités sont bien établies (plein/vide, masculin/féminin, individu/société, etc.). L'histoire fait jouer un rôle d'origine à l'art, elle s'y rapporte et, tout à la fois, elle s'est efforcée pendant longtemps de chasser l'androgynie, l'ambivalence et la polymorphie pulsionnelle.

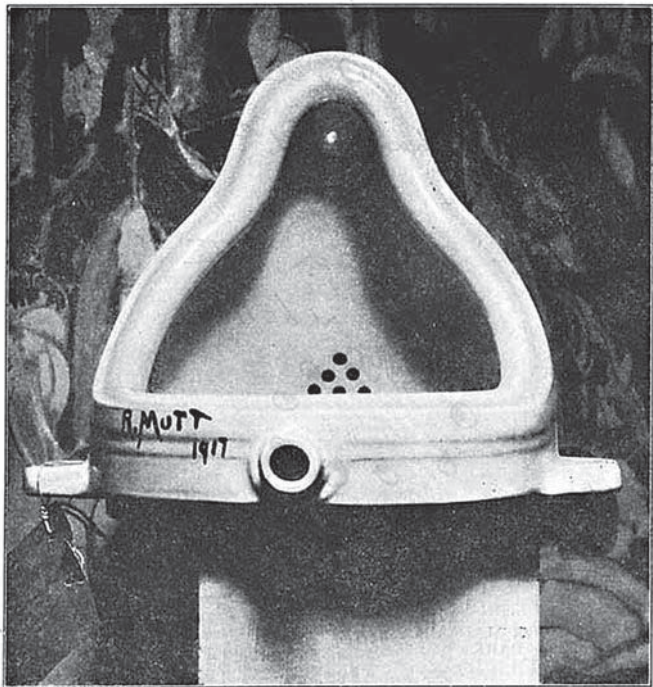
En 1921, les Arensberg quittent New York. Ils ont constitué la plus importante collection d'œuvres de Marcel Duchamp. On ne saurait sous-estimer le rôle de Walter Arensberg dans le scandale qui ébranle la Société des artistes indépendants. Grand mécène et directeur administratif de la Société, il est avant tout spécialiste de cryptographie (acrostiches et anagrammes) dans l'œuvre de Dante et de Shakespeare. Il publie en 1922 son étude sur ce dernier afin de soutenir que Francis Bacon est l'auteur véritable de nombreuses pièces du célèbre barde. Si Duchamp avait été son Shakespeare, il l'aurait aidé à écrire ses sonnets.

**1923** – Elsa von Freytag-Loringhoven peint un tableau intitulé *Forgotten Like This Parapluie Am I By You – Faithless Bernice !* On voit un pied chaussé quitter le cadre, pour représenter les personnes qui sont sorties de sa vie, ainsi qu'un urinoir avec une pipe sur le rebord, qui s'appuie sur un parapluie. Des historiens ont associé cette pipe à Duchamp. Il faut noter cependant que l'embouchure, qui apparaît dans la céramique



Fountain by R. Mutt

Photograph by Alfred Stieglitz



THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS

# THE BLIND MAN

## The Richard Mutt Case

*They say any artist paying six dollars may exhibit.*

*Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited.*

*What were the grounds for refusing Mr. Mutt's fountain:—*

- 1. Some contended it was immoral, vulgar.*
- 2. Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing.*

*Now Mr. Mutt's fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bath tub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumbers' show windows.*

*Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view—created a new thought for that object.*

*As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.*

### “Buddha of the Bathroom”

I suppose monkeys hated to lose their tail. Necessary, useful and an ornament, monkey imagination could not stretch to a tailless existence (and frankly, do you see the biological beauty of our loss of them?), yet now that we are used to it, we get on pretty well without them. But evolution is not pleasing to the monkey race; “there is a death in every change” and we monkeys do not love death as we should. We are like those philosophers whom Dante placed in his Inferno with their heads set the wrong way on their shoulders. We walk forward looking backward, each with more of his predecessors' personality than his own. Our eyes are not ours.

The ideas that our ancestors have joined together let no man put asunder! In *La Dissociation des Idées*, Remy de Gourmont, quietly analytic, shows how sacred is the marriage of ideas. At least one charm-

ing thing about our human institution is that although a man marry he can never be *only* a husband. Besides being a money-making device and the *one* man that *one* woman can sleep with in legal purity without sin he may even be as well some other woman's very personification of her abstract idea. Sin, while to his employees he is nothing but their “Boss,” to his children only their “Father,” and to himself certainly something more complex.

But with objects and ideas it is different. Recently we have had a chance to observe their meticulous monogomy.

When the jurors of *The Society of Independent Artists* fairly rushed to remove the bit of sculpture called the *Fountain* sent in by Richard Mutt, because the object was irrevocably associated in their atavistic minds with a certain natural function of a secretive sort. Yet to any “innocent” eye

lorsqu'on renverse l'urinoir, se nomme précisément *pipe* : Elsa von Freytag-Loringhoven a peint un urinoir renversé comme celui dont la photographie a circulé dans *The Blind Man*.

Cette peinture n'est peut-être pas une œuvre de premier plan, cependant elle nous donne un aperçu d'un monde onirique où les figures se chargent de significations, se relancent et se transforment, dans une amorce de narration. En fait, c'est le milieu artistique de New York, le cercle d'Arensberg, la coterie de Greenwich, la naissance de Dada aux États-Unis, qui constituent un tel « milieu » au sens fort, lorsque la réalité elle-même, celle où les protagonistes se rencontrent, devient une scène inconsciente où les objets et les événements semblent se répondre, s'articuler les uns aux autres, comme s'ils étaient soumis aux processus secondaires de condensation et de déplacement que l'on peut observer dans un théâtre mental. C'est dans un tel milieu que les œuvres se cristallisent ; c'est dans de tels moments qu'elles connaissent le bonheur du défi, déjà indépendantes et facétieuses.

Elsa von Freytag-Loringhoven aura été le « parapluie » – en français – sur lequel s'appuyer. Peut-être aussi une antenne, un paratonnerre. Elle peint un portrait de Duchamp où figure une roue de bicyclette. La référence à l'urinoir reste énigmatique. Est-ce que cet urinoir évoque Duchamp ? Elsa n'aura connu que la misère et la mendicité. Son quotidien est un combat pour la survie, tandis que Duchamp est accueilli et soutenu par les grandes fortunes de Manhattan. Néanmoins, elle se considère son égal : elle écrit que Duchamp « *came to this country – protected – carried by fame – to use his plumbing fixtures – mechanical comforts* ». Ce n'est pas nécessairement une référence à l'usage d'un urinoir dans son art, mais le fait qu'il a bénéficié de l'Amérique-plomberie, une image qui rappelle étrangement la sortie de Wood dans *The Blind Man*, n° 2. Elle ajoute : « *He merely amuses himself. But – I am he – not yet having attained his height – I have to fight*<sup>77</sup>. »

**1923** – Elsa von Freytag-Loringhoven retourne en Allemagne. Sa vie demeure un combat perpétuel : elle vend des journaux, subsiste de charité, est internée dans une clinique psychiatrique.

**1923** – Beatrice Wood rejoint la Theosophical Society à New York où elle rencontre Jiddu Krishnamurti. Elle suivra Krishnamurti en Californie où elle résidera jusqu'à sa mort, à 105 ans.

**1926** – Elsa von Freytag-Loringhoven crée une agence de mannequins à Paris. Les autorités d'immigration en exigent la fermeture.

**1927** – Mariage de Duchamp, à Paris en juin, avec Lydie Sarazin-Lavassor, héritière de 24 ans d'un constructeur automobile. Mort d'Elsa von Freytag-Loringhoven, 53 ans, intoxiquée au gaz de ville avec son chien Pinky, dans une misère abjecte, à Paris en décembre.

**1933** – Duchamp abandonne à contrecœur son ambition de devenir un champion professionnel d'échecs. Il entreprend de reconstruire sa carrière artistique en remballant ses premiers travaux dont il ne reste presque plus rien. Rassemblement des notes relatives au *Grand verre* dans la *Boîte verte*.

**1936** – Réparation du *Grand verre*. Des répliques des *ready-mades* « perdus » commencent à paraître. Duchamp engage un processus inverse à sa démarche antérieure..

Duchamp explique ne pas comprendre que l'on puisse trouver une valeur esthétique aux répliques que le public peut admirer en galerie, il préfère la beauté non rétinienne de la « matière grise ». Il voudrait que les échecs et les arts deviennent des processus inconscients, distants des sensations immédiates, et donc qu'ils constituent une quatrième dimension dont il tente de saisir les motifs et les schémas. La créativité est un passage de l'idée quadridimensionnelle inconsciente vers un motif ou un mouvement dans une dimension tridimensionnelle, afin d'établir un pont entre l'invisible et le visible dans la mémorialisation d'une forme pour des spectateurs et leur conscience étriquée. Il produit les *ready-mades* comme des schémas qui sauraient nous conduire vers des perspectives transsensorielles<sup>78</sup>.

**1937** – Djuna Barnes avait proposé à Elsa von Freytag-Loringhoven d'écrire ses mémoires, avec l'intention d'écrire par la suite une biogra-

phie de la baronne. Elsa faisait partie de ces personnages exacerbés par la vie qui peuplent l'univers littéraire de Barnes. T. S. Eliot, en préface à *Nightwood*, nous met en garde qu'il ne s'agit pas d'un groupe de marginaux – Eliot ne parle pas du groupe Dada, mais cela peut se lire comme tel – où les anormalités de tempérament deviennent visibles, alors que la plupart d'entre nous voudraient les dissimuler aux autres et à nous-même : « *It is the whole pattern that they form, rather than any individual constituent, that is the focus of interest. We come to know them through their effect on each other*<sup>79</sup>. »

**1941** – La première *Boîte-en-valise* est terminée. Chaque boîte contient 69 reproductions des principales œuvres de Duchamp, dont de nombreuses photographies, lithographies et répliques miniatures des *ready-mades*. Vingt-deux valises seront réalisées par Duchamp lui-même pour la vente ; il y en aura 320 en tout.

La *Valise* contient un modèle réduit de l'urinoir et une photographie anonyme – par Henri-Pierre Roché ? – qui représente l'atelier de Duchamp à New York (1917) où un urinoir apparaît, suspendu à un linteau : le « pendu femelle ». C'est une photographie composite, du moins une superposition de négatifs, alors que Duchamp apparaît de façon fantomatique dans l'image, évocation de l'artiste qui s'efface. On a constaté cette disparition d'une figure humaine ; on a moins noté que des objets sont incrustés dans l'image, ajoutés par superposition.

La similitude ne peut être établie entre les urinoirs à rebord de Mott et celui qui est pendu dans l'atelier sur la photo parue en 1941, le trait distinctif étant le motif (à 6 trous en triangle) formé par les orifices de drainage.

Sur cette photographie de l'atelier en 1917, et d'autres photographies qui seront exhibées dans les années soixante, les effets d'échelle, d'ombres projetées et d'angle d'incidence de la lumière font problème. Des objets ont été rajoutés sur les clichés insérés dans la *Valise* de 1941. Pour Duchamp, il s'agit moins de réécrire l'histoire que de créer une histoire de l'art comme un monde à part, aux enchaînements improbables, peuplé d'objets impossibles.

## XX – Fable du pendu femelle

L'urinoir était bien présent dans l'atelier en 1917, ou encore il y avait deux urinoirs différents puisque l'urinoir suspendu ne ressemble pas à celui photographié par Stieglitz : « *Two different urinals were represented in 1917*<sup>80</sup>. » Ou bien encore il n'y avait pas d'urinoir et il a été ajouté sur la photo. Selon Rhonda R. Shearer, en effet, les photos de l'atelier sont des photos composites, l'urinoir ayant été ajouté sur fond neutre par incrustation.

**Mars 1945** – Traduction du texte de Breton « Phare de la mariée » (1934) dans le magazine *View*, « The Lighthouse of the Bride », qui consacre Duchamp comme maître à penser du surréalisme et de Dada. Plusieurs articles dans ce numéro entérinent cette idée, dont un texte de Sidney Janis.

**1946** – Mort d'Alfred Stieglitz qui a photographié *Fountain*, l'œuvre originale, qui aurait peut-être contribué à la modification de la photo et qui aurait su ce qu'il était advenu de l'objet après l'avoir reçu dans sa galerie, le 291.

**1950** – Lors d'un séjour à Paris, le galeriste Sidney Janis prend l'initiative de constituer une réplique de *Fountain*. Il achète un urinoir dans un marché aux puces à Paris. Duchamp approuve ce choix et accepte de signer l'objet pour qu'il soit montré à New York dans le cadre de l'exposition *Challenge and Defy* (25 septembre-21 octobre 1950). Cette réplique y est accrochée à un mur, entre Delvaux, Magritte et Dali, dans sa position fonctionnelle, très bas, afin, dit Duchamp, que des enfants puissent l'utiliser. Cette réplique, dite « deuxième version », sera intégrée à la collection de Philadelphie.

Le commissaire Glyn Thompson fait remarquer que, pour Duchamp, signer la copie authentifie l'original perdu comme étant le sien, ce qui n'empêche pas que l'œuvre soit d'abord la création du milieu de l'art, correspondant aux attentes et aux constructions narratives de ce milieu<sup>81</sup>.

## XXI – Fable du marché aux puces

Quelles sont les chances de trouver, dans les années cinquante, aux puces à Paris, un urinoir qui s'apparente à un urinoir *vintage* américain de 1917 ? Il était neuf, comme l'original présenté aux Indépendants ? On attend toujours de voir ressurgir un exemplaire de la même série que celui que Stieglitz a photographié.

1958 – Publication des Penrose, Lionel le généticien et Roland l'artiste-historien : « Impossible Objects : A Special Type of Illusion », *British Journal of Psychology*, n° 49, p. 31-33. Ils auraient été influencés par Duchamp.

19 octobre 1961 – Duchamp, au MoMA, dit : « [P]resque tous les *ready-mades* existants aujourd'hui ne sont pas des originaux [...] »<sup>82</sup>.

10 novembre 1962 – « Je leur ai jeté le porte-bouteilles et l'urinoir à la tête comme une provocation<sup>83</sup>. »



Glyn Thompson et Julian Spalding, The Fringe 2015. Photo : Greg Macvean.

**6 décembre 1962** – Duchamp est interviewé par William Seitz : « Je ne vous le dirai pas assez, tout ce que je vous dis en ce moment est stupide et faux<sup>84</sup>. » Un avertissement pour toutes les interprétations de l'œuvre *a fortiori*, y compris par l'artiste lui-même, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de Duchamp.

**1963** – « Troisième version » de l'urinoir, retiré par Ulf Linde d'un restaurant de Stockholm et nettoyé pour la galerie Burén, avec l'autorisation de Duchamp.

**1964** – Après les copies Janis et Linde, Duchamp prend l'initiative de faire réaliser douze copies.

**1964** – Devant un auditoire, Duchamp déclare à Otto Hahn que l'urinoir était une provocation<sup>85</sup>. Ce discours est nouveau, la visée première du *ready-made* étant de dépasser l'objet pour aller vers l'idée, de dépasser l'œuvre signée pour aller vers un constat de la forme de vie qui est la nôtre et une nouvelle appréhension du réel. Avec cette déclaration, Duchamp prétend avoir posé un acte de défiance pour mesurer l'ouverture d'esprit de ses collaborateurs. Pour les amoureux de Dada et du détachement des premières avant-gardes, le maître zen commence à mettre ses *koans* à vil profit.

**1964** – Réplique issue d'un moulage, en faïence blanche recouverte de glaçure céramique et de peinture. Les dimensions sont de 63 x 48 x 35 centimètres. Elle comporte la signature « R. Mutt » et la date « 1917 » à la peinture noire. Elle comprend 17 exemplaires, certains ayant une plaque de cuivre fixée sous l'urinoir et portant cette inscription : « Marcel Duchamp 1964 Ex. / Rose / FONTAINE 1917 / Édition Galerie Schwarz, Milan ».

**1966** – Dernière œuvre de Duchamp, où l'on voit par deux petits trous dans une porte une femme allongée, nue, les cuisses écartées, qui tient un bec de gaz allumé dans la main gauche. Il n'y a pas de rapprochement avec Elsa von Freytag-Loringhoven, décédée par intoxication au gaz dans son appartement parisien.



**21 juin 1967** – Marcel Duchamp parle à Philippe Collin des *ready-mades*, à la galerie Claude Givaudan (Paris) : « [J]e vous assure que je ne pense pas du tout à mes *ready-mades*. Je n’y ai jamais pensé autant que maintenant, parce que pendant une période de trente ans personne n’en a parlé, ni moi non plus. Donc, c’était un peu oublié, et ça reparait maintenant. Et puis, dans cinq ou six ans, on n’en reparlera plus<sup>86</sup>. »

**1968** – Mort de Marcel Duchamp à Neuilly-sur-Seine. Il aurait peut-être préféré être, comme il l’a dit de Jean-Pierre Brisset, « un être vrai qui vécut pour être ensuite oublié »<sup>87</sup>.

**1980** – Découverte d’un tirage de la photo de Stieglitz. Épreuve découpée (il manque la partie inférieure), elle sera publiée en 1989.

**1982** – Découverte d’une lettre de Duchamp à sa sœur Suzanne, datée du 11 avril 1917, deux jours après le rejet. Missive publiée aux *Archives of American Art Journal*, Duchamp écrivait que « l’une de mes amies ~~sout~~ sous un pseudonyme masculin, Richard Mutt, a envoyé un urinoir en porcelaine comme sculpture ». La lettre était restée dans les boîtes avec tous les documents en vrac transmis au Smithsonian par les héritiers de Jean Crotti, décédé en 1958. William Camfield, d’abord ébranlé par cette découverte, maintient que Duchamp est l’auteur de *Fountain* et explique qu’il aurait menti à sa sœur.

**Note d’André Gervais** - En fait, il aurait dit en mots simples ce qui s’est passé, sans donner le nom de l’amie et en n’explicitant ni le contexte ni la stratégie.

**1987** – Alexina Duchamp expose à Philadelphie une photographie qui montre l’urinoir dans l’atelier de New York, semblable à celle de la photographie anonyme dans la *Valise* de 1941. Elle sera également analysée en 1999-2000 par le laboratoire ASRL, qui souligne encore une fois qu’il ne subsiste aucun des *ready-mades* originaux, qu’il n’existe que des photographies qui se révèlent des composites et que ces composites ont servi de base à la création de répliques.

**1<sup>er</sup> juillet 1989** – Décès de Louise Varèse, à Eugene, Oregon<sup>88</sup>. Elle n'a pas répondu aux demandes d'information de William Camfield.

**1989** – Le tirage tronqué de la photo de Stieglitz, découvert dans les années quatre-vingt, est publié par William Camfield. Il manque la partie inférieure, on ne voit ni la signature ni l'orifice de l'entrée d'eau. Hypothèse : la partie inférieure a été découpée pour être trafiquée<sup>89</sup>.

**1996** – L'exposition *Making Mischief : Dada Invades New York* est présentée au Whitney Museum of American Art, qui recrée partiellement l'intérieur de l'appartement des Arensberg. Le titre dit bien de l'artiste qu'il est fauteur de troubles et spécialiste des coups montés, qu'il joue des tours et sème la zizanie quand il n'est pas tout simplement espiègle et ironique.

**1999** – En novembre 1999, Sotheby's met à l'encan la copie n° 5 de l'urinoir, qui partira pour 1,6 million de dollars, soit 1 762 500 dollars avec les charges de la maison, acquise par téléphone anonyme. Il semble alors que « *Duchamp, eager to outrage the bourgeoisie, [...] stimulated those with little talent and a strong inclination to take a joke for what it never was – a model*<sup>90</sup>. » La blague est devenue un modèle : à ce même encan, Robert Gober présente des drains de baignoire ou d'évier, signés, intitulés, datés et numérotés. Ainsi, un drain de 1989, n° 2 / 8, s'est vendu pour 167 500 dollars.

**2000** – La divulgation de la lettre de Duchamp à sa sœur, « une de mes amies sœur », les analyses des photos par l'Arts and Science Research Lab, l'adresse de Louise Norton sur l'étiquette, laquelle Louise Norton serait « la jeune femme (probablement à l'instigation de Duchamp) » dont parle Stieglitz, le rapprochement de *Fountain* et de *God* de la baronne Elsa Freytag-Loringhoven, le personnage rafraîchissant de celle-ci et aussi le besoin d'un art contemporain essoufflé de retrouver ses origines pour se ressourcer, nous a conduits à faire de *Fountain* la fontaine de jouvence de la création, une garantie de la pérennité de l'art dans notre société. Les nouvelles préoccupations culturelles de notre époque, notre sensibilité récente envers les questions d'appropriation, le caractère énigmatique de

l'œuvre, toutes ces choses et d'autres encore nous conduisent à contester le récit officiel de l'origine de *Fountain* et à envisager de nouvelles fables. Certains sont motivés par une interrogation sur ce que sera dorénavant le rôle de l'artiste dans une culture surdéterminée par nos modes de consommation, déterminée par notre dépendance envers un « niveau de vie », d'autres ont le souci de réécrire une histoire de l'art qui ne serait qu'une litanie de *dead white males*. Le Musée d'art moderne de Stockholm, le Musée d'art moderne de San Francisco, le Tate Modern, le Musée des beaux-arts du Canada, le Musée national d'art moderne à Kyoto, le Musée d'art de l'Université d'Indiana à Bloomington et le Centre Pompidou sont invités à modifier le cartel de *Fontaine*. Celui-ci devrait indiquer : « Une réplique, appropriée par Marcel Duchamp (1887-1968), d'un original présenté à la Société des artistes indépendants de New York en avril 1917. » Dans les années vingt, les dadaïstes se sont vus spoliés de leurs idées par les surréalistes dirigés par Breton. Nous assistons aujourd'hui à une réhabilitation tardive de Dada. Est-ce pour reproduire le même jeu des attributions ? Sans comprendre le mouvement Dada lui-même et ses œuvres voyous ? Sans comprendre la dématérialisation de l'œuvre et de l'artiste lui-même ?

**2010** – Arturo Schwarz tente de vendre une copie non numérotée et non signée pour 2,5 millions de dollars. Selon Sarah Thornton, les urinoirs deviennent voyous. En fait, ils l'ont toujours été. Le marché de l'art est contaminé par ses objets : c'est le marché qui est devenu Dada<sup>91</sup>.

**Mai 2016** – Un urinoir de Robert Gober se vend à la Contemporary Art Auction de Christie's pour 1,4 million de dollars. La réalité a rattrapé la fiction. Et c'est encore Duchamp qui ricane dans les salles de vente de l'art.

**2017** – Pour le centenaire de *Fountain*, Saâdane Afif, lauréat du prix Marcel-Duchamp en 2009, présente à la Villa Sauber *The Fountain Archives*, un projet qu'il mène depuis une dizaine d'années, rassemblant plusieurs centaines d'ouvrages de toutes natures et en différentes langues, dans lesquels se trouve notamment une reproduction de l'urinoir. Il arrache l'image de l'urinoir, encadre celle-ci et catalogue l'ouvrage ainsi mutilé dans une bibliothèque qu'il expose avec les cadres. La bibliothèque

devient une représentation en négatif de l'urinoir et, finalement, une représentation de l'histoire de l'art du siècle, hantée par le fantôme de l'œuvre manquante.

Je remercie André Gervais, un des plus importants spécialistes actuels de l'œuvre de Marcel Duchamp, d'avoir bien voulu annoter cette chronologie. Je dois revendiquer les omissions et les erreurs factuelles qui auraient échappé à sa vigilance.

### Notes

- 1 Cf. Francis M. Naumann, *New York Dada, 1915-23*, Harry N. Abrams, 1994, p. 239, note 17.
- 2 Cf. Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Psychological Works of Sigmund Freud*, J. Strachey (trad.), The Hogarth Press, 1959, vol. IV, p. 293.
- 3 Cf. Herbert Molderings, *Duchamp traverse : essais, 1975-2012*, J. Torrent (trad.), Mamco, 2014, p. 26.
- 4 Marcel Duchamp, cité par William A. Camfield, « Marcel Duchamp's Fountain : Its History and Aesthetics in the Context of 1917 », dans Rudolf E. Kuenzli et al., *Marcel Duchamp : Artist of the Century*, MIT Press, 1996, p. 81.
- 5 *Id.*, *Duchamp du signe : écrits*, Flammarion, 1975, p. 37 ; cité dans Craig E. Adcock, *Marcel Duchamp's Notes from the Large Glass : An N-Dimensional Analysis*, UMI Research Press, 1981, p. 169.
- 6 Cf. Irene Gammel, *Baroness Elsa : Gender, Dada, and Everyday Modernity. A Cultural Biography*, MIT Press, 2002, 535 p.
- 7 Cf. Johann Jakob Bachofen, *Le droit maternel : recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique*, É. Barilier (trad.), L'Âge d'Homme, 1996, 1373 p.
- 8 Elsa von Freytag-Loringhoven, « Kindy », dans I. Gammel (dir.), *Body Sweats : The Uncensored Writings of Elsa von Freytag-Loringhoven*, MIT Press, 2011, p. 86.
- 9 M. Duchamp, cité dans John Higgs, *Stranger Than We Can Imagine : Making Sense of the Twentieth Century*, Weidenfeld & Nicolson, 2015, s. p.
- 10 Dame Rogue, « Philosophic Fashions », *Rogue*, vol. I, n°2, 1<sup>er</sup> avril 1915, p. 17.
- 11 « *If Louise Norton was the voice of the true post-Decadence of Rogue's early aesthetics, she was also its muse.* » (Deborah Longworth, « The Avant-Garde in the Village », *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. II, 2012, p. 479 ; cf. Mary Ann Caws, *Manifesto : A Century of Isms*, U. Nebraska Press, 2001, p. 611.)

- 12 Sur le mouvement protoDada à New York, voir Amelia Jones, *Irrational Modernism : A Neurasthenic History of New York Dada*, MIT Press, 2004, 336 p.
- 13 Martin Gayford, « Duchamp's Fountain : The Practical Joke That Launched an Artistic Revolution », *The Telegraph*, 6 février 2008.
- 14 Cf. C. E. Adcock, *op. cit.*, p. 48 et 129.
- 15 M. Duchamp, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 57-58 ; cité dans C. E. Adcock, *op. cit.*, p. 147.
- 16 Cf. Calvin Tomkins, *Duchamp : A biography*, Holt, 1996, p. 157.
- 17 Beatrice Wood, *I Shock Myself : The Autobiography of Beatrice Wood*, Chronicle Books, 1985, p. 225.
- 18 The Society of Independent Artists, *Catalogue of the First Annual Exhibition, 1917*, p. 11.
- 19 Cf. Kirk Varnedoe et Adam Gopnik, *High and Low : Modern Art and Popular Culture*, The Museum of Modern Art, 1990, p. 274-277. Selon ces auteurs, l'illustration du catalogue 1912 (n° 83) est celle qui montre l'urinoir choisi par Duchamp : « *Duchamp bought from a lesser source (the [drain] holes match perfectly with those in the flat-back Bedfordshire of the A. Y. MacDonald Company) and illegitimately ennobled the object with the classier brand-name [Mott] association.* » (p. 276-277.)
- 20 K. Varnedoe et A. Gopnik, *op. cit.*, p. 277.
- 21 Notre traduction. « *My intention was always to get away from myself [...].* » (M. Duchamp, cité dans Katharina Kuh, « Marcel Duchamp » [entretien], *The Artist's Voice : Talks with Seventeen Modern Artists*, Harper & Row, 1962, p. 92.)
- 22 *Id.*, cité dans Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Belfond, 1967, p. 98 ; rééd. M. Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Alia-Nuages, 2014, p. 61-62.
- 23 Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, P. Wotling (trad.), Flammarion, 2008, préf. de la 2<sup>e</sup> éd., p. 11, parag. 2.
- 24 Walter Arensberg, d'après un propos recueilli par Beatrice Wood, citée par W. Camfield, dans Didier Ottinger et Françoise Le Penven, *Marcel Duchamp : dans les collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne*, Centre Pompidou, 2001, p. 62.
- 25 Henri-Pierre Roché, *The Blind Man*, n° 1, 10 avril 1917, p. 6, parag. XXII.
- 26 William James Glackens, cité dans Thierry de Duve, *Résonances du readymade : Duchamp entre avant-garde et tradition*, Jacqueline Chambon, 2006, p. 73.
- 27 Cf. Ira Glackens, *William Glackens and the Ashcan Group : The Emergence of Realism in American Art*, Crown, 1957, p. 187-188.
- 28 M. Duchamp, *Entretien avec Pierre Cabanne*, *op. cit.*, p. 61.
- 29 *Id.*, cité dans R. E. Kuenzli et al., *op. cit.*, p. 71.
- 30 *Id.*, *Entretien avec Pierre Cabanne*, *op. cit.*, p. 62.

- 31 *Id.*, *Affectionately, Marcel : The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, F. M. Naumann et H. Obalk (réd.), Jill Taylor (trad.), Ludion Press, 2000, p. 47. La transcription de cette lettre par Hector Obalk dit que le mot, ou bout de mot, raturé est « sous », que Duchamp écrit à nouveau afin de continuer la phrase. Je ne souscris pas à cette lecture du manuscrit.
- 32 Charles Demuth, Bruce Kellner et Demuth Foundation, *Letters of Charles Demuth, American Artist, 1883-1935*, Temple University Press, 2000, p. 5.
- 33 *Ibid.*, p. 6.
- 34 « On se sent obligé de tout dire, – alors personne ne saura. Ne rien savoir, c'est en dire beaucoup. » (Notre traduction. C. Demuth, « For Richard Mutt », *The Blind Man*, n° 2, mai 1917, p. 6 ; [en ligne] [www.sdrc.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/06.htm](http://www.sdrc.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/06.htm).)
- 35 Cf. Sarah Greenough, *Modern Art and America : Alfred Stieglitz and His New York Galleries*, National Gallery of Art, 2000, p. 26-53.
- 36 Ludwig Wittgenstein, « Lettres à Paul Engelmann, Ludwig von Ficker, Bertrand Russell », *Sud*, « Hors série », 1986, p. 209.
- 37 M. Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, *op. cit.*, p. 62.
- 38 *Id.*, « Lettre à Michel Carrouges (6 février 1950) », *Affectionately, Marcel*, *op. cit.*, p. 287.
- 39 Cf. Rudi Blesh, *Modern Art USA*, Knopf, 1956, p. 79 ; M. Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, *op. cit.*, p. 62.
- 40 Katherine Dreier, [copies carbone d'une lettre adressée à Marcel Duchamp], Archives de la Société Anonyme, Yale University, 13 avril 1917.
- 41 Cf. Alfred Stieglitz, « Lettre », *The Blind Man*, n° 2, *op. cit.*, p. 15 ; [en ligne] [www.sdrc.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/15.htm](http://www.sdrc.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/15.htm).
- 42 Arturo Schwarz, *La mariée mise à nue chez Marcel Duchamp, même*, A.-M. Sauzean-Boeti (trad.), Bibli Opus, 1974, p. 194. Schwarz développe une problématique sur le caractère androgyne de l'artiste aux pages 110, 114-124, 190, 194 et 239.
- 43 Georgia O'Keeffe et A. Stieglitz, *My Faraway One : Selected Letters of Georgia O'Keeffe and Alfred Stieglitz. Volume 1, 1915-1933*, Yale University Press, 2011, p. 135.
- 44 Cf. C. Tomkins, *op. cit.*, p. 185. Pour l'œuvre de Wood, voir le catalogue du Salon à la lettre *W*, p. 111.
- 45 Se référer à la relecture de l'histoire de l'art que tentent des expositions comme *Dada autrement* du musée Haus Konstruktiv à Zurich (février 2016).
- 46 M. Duchamp, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 258.
- 47 Cf. W. A. Camfield, *op. cit.*, p. 84
- 48 Selon Marc Decimo, il y a un tirage de la photographie de Stieglitz, issu des archives de Roché, dans la Collection Duchamp à Villiers-sous-Grez. Cf. *Dada* [catalogue d'exposition], Beaubourg, 2005, p. 367.

- 49 Cf. Scarlett Reliquet et Philippe Reliquet, *Henri-Pierre Roché : l'enchanteur collectionneur*, Ramsay, 1999, p. 55.
- 50 Cf. Jennifer Gough-Cooper et Jacques Caumont, « Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 1887-1968 », dans *Marcel Duchamp* [catalogue de l'exposition au Palazzo Grassi, avril-juillet 1993], Bompiani, 1993, entrée du 19 avril 1917.
- 51 Cf. C. Tomkins, *op. cit.*, p. 186.
- 52 Cf. H.-P. Roché, « Victor » (1958), dans Danielle Régner-Bohler et Jean Clair (dir. et notes), *Catalogue de l'exposition Marcel Duchamp*, vol. IV, Centre Pompidou, 1977, p. 58-59.
- 53 Notre traduction. « Independents Get Unexpected Thrills », *The New York Sun*, 20 avril 1917, p. 6.
- 54 Cf. Rhonda R. Shearer, *Tout-fait*, vol. I, n° 3, 2000, p. 6 ; voir aussi l'encadré de Stephen Jay Gould, le compagnon de R. Shearer, sur la photo de l'atelier de Duchamp dans *The Blind Man*, n° 2 (*op. cit.*, p. 4).
- 55 Cf. *id.*, « Marcel Duchamp's Impossible Bed and Other 'Not' Readymade Objects : A Possible Route of Influence from Art to Science », *Art & Academe*, vol. X, n° 1, automne 1997, p. 26-62 ; [en ligne], [www.marcelduchamp.net/marcel-duchamp-impossible-bed](http://www.marcelduchamp.net/marcel-duchamp-impossible-bed) ; *id.*, Gregory Alvarez, Robert Slawinski et Vittorio Marchi, « Why the Hatrack Is and/or Is Not Readymade : With Interactive Software, Animation, and Videos for Readers to Explore », *Tout-fait : The Marcel Duchamp Studies Online Journal* [en ligne], Multimedia, 2000, vol. I, n° 3, p. 8, [www.toutfait.com/issues/issue\\_3/Multimedia/Shearer/Shearero8.html](http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Multimedia/Shearer/Shearero8.html).
- 56 M. Duchamp, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 37.
- 57 Notre traduction. « *I believe that the Stieglitz urinal is a photo composite made of varied parts taken from photographs of an actual Bedfordshire 3D urinal from different perspectives and at different scales.* » (R. R. Shearer, *Tout-fait*, *op. cit.*, p. 8.)
- 58 Cf. *Cartoons*, n° 12, août 1917, p. 178-179.
- 59 Notre traduction. « *odd bits of ironware, automobile tiles [...] ash cans, every conceivable horror, which to her tortured yet highly sensitive perception, became objects of formal beauty.[...] It had to me quite as much authenticity as, for instance, Brancusi's studio in Paris.* » (George Biddle, cité dans Julian Spalding et Glyn Thompson, « Did Marcel Duchamp Steal Elsa's Urinal ? », *The Art Newspaper*, n° 262, novembre 2014.)
- 60 Cf. James M. Harding, « Nude Descending Bleeker Street : Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven and Performing Gender in New York Dada », *Cutting Performances : Collage Events, Feminist Artists, and the American Avant-Garde*, University of Michigan Press, 2010, p. 35-66.
- 61 Pour lire les écrits rassemblés d'Elsa von Freytag-Loringhoven, voir I. Gammel (dir.),

*Body Sweats : The Uncensored Writings of Elsa von Freytag-Loringhoven*, MIT Press, 2011, 440 p.

- 62 Cf. H. Molderings, *op. cit.*, p. 267-271.
- 63 *Mercur de France*, t. CXXVII, n° 480, 16 juin 1918, p. 764.
- 64 Cf. Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, P. Caizergues et M. Décaudin (éd.), Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, 1872 p.
- 65 M. Duchamp, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 172.
- 66 Notre traduction. Paul Reys (dir.), *Zen Flesh, Zen Bones*, Pelican, 1975, p. 96 ; Isshū Miura et Ruth Fuller Sasaki, *The Zen Koan*, Harvest Book, 1965, p. 82.
- 67 Salomon ibn Gabirol, *Livre de la source de vie (Fons vitae)*, J. Schlanger (éd. et trad.), Aubier-Montaigne, 2<sup>e</sup> trait., 1970, sect. 7, p. 71.
- 68 Jean Clair, « Marcel Duchamp et le dernier tableau », dans Cécile Debray (dir.), *Duchamp : la peinture même*, Centre Pompidou, 2014, p. 284.
- 69 M. Duchamp, cité dans P. Cabanne, *op. cit.*, p. 73.
- 70 Francis Picabia, « New York, Paris, Zurich, Barcelone », 391, n° 8, février 1919, p. 8 ; repris dans *id.*, *Écrits critiques*, C. Boulbès (éd.), *Mémoire du livre*, 2005, p. 291.
- 71 Amelia Jones, « Street Haunting with/as the Baroness, c. 1919 New York », *Irrational Modernism : A Neurasthenic History of New York Dada*, F. Oyharcabal (trad.), MIT Press, 2004, p. 227.
- 72 Jesse J. Prinz, « Pilfered Pissoire ? A Response to the Allegation that Duchamp Stole the Famous Fountain » [en ligne], *Artbouillon*, 20 novembre 2014, [www.artbouillon.com/2014/11/pilfered-pissoire-response-to.html](http://www.artbouillon.com/2014/11/pilfered-pissoire-response-to.html).
- 73 Cf. *Id.*, *Beyond Human Nature : How Culture and Experience Shape the Human Mind*, Penguin-Norton, 2012, 416 p.
- 74 M. Duchamp, cité dans J. Gough Cooper et J. Caumont, *op. cit.* ; repris dans C. Tomkins, *op. cit.*, p. 226.
- 75 Cf. Lene Berg, *Shaving the Baroness* [vidéo remake], 2010, 7 m 30 s, [vimeopro.com/user18434138/leneberg/video/70619091](http://vimeopro.com/user18434138/leneberg/video/70619091).
- 76 Cf. Laurent Le Bon (dir.), *Dada* [catalogue de l'exposition au Centre Pompidou, 5 octobre 2005 au 9 janvier 2006], Centre Pompidou, 2005, p. 438-439.
- 77 E. von Freytag-Loringhoven, citée dans I. Gammel, *Baroness Elsa*, *op. cit.*, p. 227.
- 78 Cf. M. Duchamp, *The Writings of Marcel Duchamp*, M. Sanouillet et E. Peterson (éd.), DaCapo Press, 1973, p. 92 ; Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Harry N. Abrams, 1969, p. 68-69.
- 79 T. S. Eliot, « Introduction », dans Djuna Barnes, *Nightwood*, A New Direction Book, 1937, p. XV.



- 80 R. R. Shearer, *Tout-fait*, *op. cit.*, p. 6.
- 81 Cf. J. Spalding et G. Thompson, *op. cit.*
- 82 M. Duchamp, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 192.
- 83 *Id.*, [lettre à Hans Richter, 10 novembre 1962], cité dans Hans Richter, *Dada, Art and Anti-art*, La Connaissance, 1965, p. 196.
- 84 Notre traduction. « *I insist every word I am telling you now is stupid and wrong.* » (*Id.*, cité dans Seitz William, « What's Happened to Art ? : An Interview with Marcel Duchamp on the Present Consequences of New York's 1913 Armory Show », *Vogue*, n° 141, 15 février 1963, p. 113.)
- 85 Cf. *Id.*, « Entretien avec Otto Hahn », *L'Express*, 23 juillet 1964 ; repris dans *Étant donné Marcel Duchamp*, n° 3, 2<sup>e</sup> sem. 2001, p. 112-115.
- 86 *Id.*, cité dans Philippe Collin, À propos du *ready-made* [vidéo en ligne, entretien], ina.fr, 1967, [www.youtube.com/watch?v=imMthQLo\\_Y](http://www.youtube.com/watch?v=imMthQLo_Y) ; retranscrit dans *Id.* et P. Collin, *Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin*, Echoppe, 1998, p. 20.
- 87 *Id.*, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 173.
- 88 Cf. « Louise Varese Is Dead : Literary Translator, 98 », *The New York Times*, 16 août 1989 ; [en ligne] [www.nytimes.com/1989/08/16/obituaries/louise-varese-is-dead-literary-translator-98.html](http://www.nytimes.com/1989/08/16/obituaries/louise-varese-is-dead-literary-translator-98.html).
- 89 Cf. R. R. Shearer, *Tout-fait*, *op. cit.*, p. 6.
- 90 Souren Melikian et International Herald Tribune, « Outraging the Bourgeoisie, Part II », *The New York Times*, 20 novembre 1999 ; [en ligne] [www.nytimes.com/1999/11/20/style/outraging-the-bourgeoisie-part-ii.html](http://www.nytimes.com/1999/11/20/style/outraging-the-bourgeoisie-part-ii.html).
- 91 Cf. Sarah Thornton, « Rogue Urinals : Has the Art Market Gone Dada ? », *The Economist*, 24 mars 2010 ; [en ligne] [www.economist.com/node/15766467](http://www.economist.com/node/15766467).

Essayiste et poète, **Michaël La Chance** (Ph.D., Paris VIII, philosophie ; DEA, EHSS, sociologie) est professeur titulaire de théorie esthétique à l'Université du Québec à Chicoutimi. Chercheur CELAT, membre du comité de la revue *Inter art actuel*, il a récemment reçu un prix d'excellence de la critique 2015 décerné par la SODEP. Il a publié sept recueils de poésie et autant de proses : dont [*mytism*] *L'archè-originaire*, Triptyque 2009 (finaliste prix de poésie de l'Académie des lettres 2010) ; *Épisodes*, La Peuplade, 2014 (Prix Ringuet de l'Académie des lettres 2015) et *Crapaudines*, Triptyque, 2015 (Mention d'excellence des Écrivains francophones d'Amérique).

Michaël La Chance, 1952-  
Les fables de *Fountain*, 1917-2017  
Comprend des références bibliographiques

Assistance à l'édition : Geneviève Fortin  
Graphisme : Chantal Gaudreault  
Révision : Gina Bluteau

© Les Éditions Intervention  
Tous droits réservés. Imprimé au Québec.  
Dépôt légal (Québec et Canada) 3<sup>e</sup> trimestre 2017  
ISBN 978-2-924298-33-6

345, rue du Pont  
Québec (Québec) G1K 6M4 Canada  
[inter-lieu.org](http://inter-lieu.org)



Canada Council  
for the Arts

Conseil des arts  
du Canada





Cette chronologie comporte des entrées qui soutiennent différentes fables, lesquelles ne sont pas toujours compatibles. Dans cette généalogie plurielle de *Fountain*, j'ai tenté de prendre acte de la diversité des attentes, des désirs et des fantasmes qui caractérisent la réception de l'œuvre au cours du siècle, sans présupposer une vérité de celle-ci, une origine enfin divulguée, qu'elle soit proto-Dada, féministe, anarchiste ou androgyne. L'engouement récent pour Dada, la tendance à queeriser l'art, l'approche performative et rétrospective... tout cela signale la quête d'une pulsion origininaire de la création : multiple, ambivalente, transpersonnelle et, peut-être aussi, monstrueuse.

