

Dada, Pinoncelli, l'urinoir...

Gaëtan Bruel

Numéro 95, hiver 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45725ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bruel, G. (2007). Dada, Pinoncelli, l'urinoir.... *Inter*, (95), 24–28.



Dada, Pinoncelli, l'urinoir...

par Gaëtan Briel

« Quelle est la température de Dada ? Est-il mort ? » écrivait en 1920 l'artiste néerlandais Théo Van Doesburg au dadaïste Tristan Tzara. Aujourd'hui, alors que cette question continue de se poser, que répondre ? En effet, si Dada est officiellement mort en 1924, l'esprit dadaïste, prétendument réactivé par l'exposition *Dada* qui a eu lieu en janvier 2006 au Centre Pompidou, a le vent en poupe. « Dada est partout », proclament les journalistes qui n'hésitent pas à affirmer que « mode, design, gastronomie ou tourisme » sont aujourd'hui les enfants de Dada¹. À les entendre, porter un chapeau insolite, avoir dit « non » à la Constitution européenne, c'est déjà être dadaïste². Si l'on peut se réjouir de l'engouement suscité par Dada, il faut cependant s'interroger : cette interprétation de Dada, dilettante et mondaine, ne trahit-elle pas l'esprit originel de l'avant-garde dadaïste ? Qu'en est-il réellement de Dada aujourd'hui ? Dada est-il encore vivant ?

Mercredi 4 janvier 2006, Pierre Pinoncelli se rend à l'exposition *Dada* et s'en prend à une œuvre de Marcel Duchamp, *Fontaine*, cet urinoir sacré « œuvre d'art » par le maître dadaïste en 1917 : il inscrit sur l'urinoir les quatre lettres *DADA* avant de l'ébrécher à l'aide d'un marteau. Voilà pour le rappel des faits. Il ne s'agit pas pour nous de refaire le procès qui, étant donné la plainte du Centre Pompidou et du Ministère de la Culture, a condamné Pinoncelli ; l'objet de notre réflexion n'est pas de questionner la légalité, mais bien la légitimité artistique de l'intervention de Pinoncelli. Autrement dit, quelle valeur, du point de vue de l'histoire des arts, attribuer à son acte ?

Commencées dans les années soixante, les actions publiques de Pinoncelli sont nombreuses. En 1967, à New York, le visage peint du célèbre bleu « YKB », il perturbe le vernissage d'une exposition consacrée à Yves Klein. En 1969, à l'aide d'un pistolet à eau, il

asperge Malraux de peinture rouge (un « attentat culturel », selon Pinoncelli). La même année, à Paris, vêtu des bandelettes d'une momie, il déambule parmi les voitures sur le périphérique. En 1970, il entreprend de relier Pékin depuis Nice à bicyclette. En 1975, afin de protester contre le jumelage Nice – Le Cap (c'est encore l'époque de l'apartheid), il braque une banque et réclame dix francs. En 1993, il s'en prend une première fois à l'œuvre de Duchamp, *Fontaine*, alors exposée au Carré d'art de Nîmes : il la compisse, puis essaie de la briser à l'aide d'un marteau. En 1994, à Lyon, il rend hommage à Diogène en emménageant nu dans un tonneau. En 1996, Malraux encore : alors que le cercueil de l'écrivain est transféré au Panthéon, notre homme jette sur le couvercle une poignée de Carambars. En 2002, il se tranche un doigt en hommage à Ingrid Betancourt...

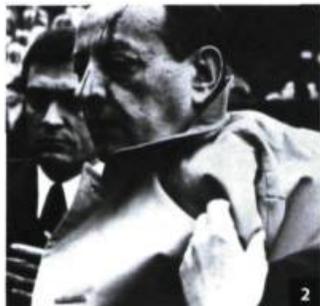
Performances, les actions publiques de Pinoncelli, à l'instar de celle de janvier 2006, sont essentiellement des happenings. La distinction, minime en apparence, a son importance puisqu'elle précise la nature de l'acte de Pinoncelli qui n'est donc ni poésie-action (performance dont le catalyseur est un texte poétique), ni Body Art (performance qui tend à éprouver le corps et ses limites)... Dans un texte de 1998, l'artiste définit le happening comme un « acte gratuit (on n'a rien à vendre)... acte éphémère et volatile dont il ne reste rien... seulement une ou deux taches sur le trottoir, quelques images dans les yeux des enfants et des chiens, et dix lignes dans le journal local »³. Voilà qui définit bien l'intervention de Pinoncelli au sein de l'exposition *Dada*.

Artiste, Pinoncelli est exactement un artiste comportemental, c'est-à-dire auteur de performances. À cet égard, son acte sur l'œuvre de Duchamp s'éclaire : à mille lieues de toute supercherie, il s'affirme comme le fruit d'une démarche artistique. Sa valeur artistique, s'il faut encore la préciser, est certaine, étant reconnue par l'histoire des arts qui le considère en tant que happening. Cependant, certaines critiques demeurent, qui demandent de quel droit un homme peut détruire une œuvre, fût-ce pour faire advenir son propre art. Par ailleurs, considérer l'acte de Pinoncelli comme un acte artistique, n'est-ce pas la porte ouverte à toutes les dérives ? Si Pinoncelli peut détruire une œuvre de Duchamp, dès lors, pourquoi ne pourrait-on pas, sous couvert de performances, ébrécher un marbre de Donatello ou détériorer une fresque de Piero della Francesca ? Levons ces dernières résistances.

En fait, le tort des critiques que nous venons d'évoquer est de considérer *Fontaine* comme n'importe quelle autre œuvre, de la mettre au même plan que des œuvres dites classiques, des œuvres du quattrocento par exemple ; autrement dit, leur tort est de réduire *Fontaine* au rang d'œuvre plastique, niant ainsi sa portée conceptuelle. Ici, il faut donc rappeler la démarche de Duchamp.

Souvenons-nous : en 1917, à New York, a lieu la première exposition de la Société américaine des artistes indépendants, qui veut présenter au public l'art contemporain sans aucune sélection (« *no jury, no prizes* »). Le principe est simple : tout un chacun peut, moyennant six dollars, devenir membre de ladite Société – autrement dit accéder au statut d'artiste et exposer deux de ses œuvres. Marcel Duchamp se trouve alors à New York où il est, selon le mot de Pierre-

- 1 *Urinoir Duchamp-Pinoncelli*, 1993.
- 2 À l'aide d'un pistolet à eau, il asperge Malraux de peinture rouge (un « attentat culturel », selon Pinoncelli), 1969.
- 3 *Meurtre rituel*, 1969.
- 4 À Lyon, Pinoncelli rend hommage à Diogène en emménageant nu dans un tonneau, 1994.



Henri Roché, « avec Napoléon et Sarah Bernhardt, le Français le plus connu » ; adulé par le gotha artistique new-yorkais qui s'est enthousiasmé pour son *Nu descendant un escalier* (1913), Duchamp est plébiscité pour intégrer la direction de la Société des artistes indépendants, celle-là même qui organise l'exposition « ouverte à tous » que nous venons d'évoquer. Duchamp, dont le *Nu descendant un escalier* a été refusé au Salon des indépendants de Paris en 1912, veut alors vérifier si tout envoi pour l'exposition est bien accepté. En avril 1917, il entre donc dans un magasin de sanitaires de Manhattan, y achète un urinoir en porcelaine blanche, qu'il envoie anonymement à la Société des artistes indépendants, après avoir titré « Fountain » et signé « R. Mutt » son envoi. Après de vives discussions au sein du comité directeur, il est décidé de refuser *Fountain* ; Duchamp démissionne alors, par principe, dit-il, puisque la Société n'a pas respecté son engagement ; peu de temps après l'identité de l'expéditeur de *Fountain* est révélée. Voilà pour les faits ! Analysons maintenant la démarche de Duchamp.

En quoi *Fountain* est-elle une œuvre d'art ? Au regard de la conception de l'art de l'époque, cet urinoir n'a rien d'une œuvre d'art, n'étant pas le fruit d'un savoir-faire propre à l'artiste. Avec *Fountain*, Duchamp révolutionne cette conception de l'art (qui veut que l'art soit encore lié à une technique – notons que *art* et *technique* ont la même étymologie). Ici, l'artiste n'est plus celui qui crée, mais celui qui choisit : Duchamp attribue à un objet usuel (un urinoir) déjà créé (traduction de « ready-made ») le statut d'œuvre d'art en l'intitulant et en le signant⁴. *Fountain* est une œuvre d'art parce que Duchamp veut qu'il en soit ainsi. Une telle démarche bouleverse la conception qu'on se faisait alors de l'art (rappelons-la : pour qu'il y ait art, il faut un consensus entre l'artiste et le public). Pour Duchamp, l'art est ce que décide celui qui se dit artiste ; autrement dit, peu importe le jugement des spécialistes, seul compte désormais l'arbitraire de l'artiste. Voilà la conception duchampienne de l'art. Comparons la démarche de Duchamp à celle de Pinoncelli. Lorsqu'il attribue une valeur artistique à son intervention sur *Fountain*, que fait Pinoncelli sinon imposer son arbitraire ? De même qu'en avril 1917 Duchamp avait ignoré le point de vue des spécialistes de l'art, de même en janvier 2006 Pinoncelli n'a pas attendu l'aval des conservateurs de Beaubourg pour dire : « Mon acte est artistique. » Pinoncelli est donc un artiste selon la conception duchampienne de l'art. Concluons le premier moment de notre réflexion en nous demandant comment, en définitive, considérer l'acte de Pinoncelli. Notre réponse est simple : si *Fountain* est reconnue en tant qu'œuvre artistique, étant exposée à Beaubourg, il faut de même reconnaître l'acte de Pinoncelli, ces deux démarches participant d'une même conception de l'art. En effet, si l'arbitraire de Duchamp est reconnu, pourquoi celui de Pinoncelli ne le serait-il pas ? Voilà qui nous permet de répondre aussi aux détracteurs de Pinoncelli : s'ils ne considèrent pas comme artistique son geste, le bon sens veut qu'ils ne reconnaissent pas, non plus, la démarche de Duchamp. Mais alors pourquoi s'indignent-ils ? Pinoncelli n'a abimé à leurs yeux qu'un simple urinoir...

Un hommage dada à dada

Si le happening de Pinoncelli est reconnu comme tel, c'est qu'il trouve, comme on vient de le voir, un écho dans l'œuvre qu'il visait – ne doutons pas qu'il en aurait été autrement si, par exemple, à la place de *Fountain*, le performeur s'en était pris à la *Naissance de Vénus* de Botticelli... Il faut donc se demander : dans quelle mesure le happening de Pinoncelli est-il Dada ?

Quatre-vingt-dix ans après son apparition, le 8 février 1916, à Zurich (où il est initié par le metteur en scène Hugo Ball et quelques autres jeunes artistes), l'esprit Dada paraît toujours présent en arts, ne serait-ce qu'à travers la performance de Pinoncelli que nous étudions ici, qui semble présenter les caractéristiques principales d'un acte dadaïste.

Il est vrai qu'en soi l'art performance, historiquement, est lié à l'aventure dadaïste. En effet, si le mot *performance* n'existe pas encore en ce début de ^{xx}e siècle, la pratique qu'il désigne fait ses premiers pas avec les futuristes et trouve bientôt en l'esprit Dada la possibilité de s'épanouir pleinement. Les performances mises en œuvre par les dadaïstes sont innombrables (il est d'ailleurs à déplorer que la performance ait été le parent pauvre de l'exposition *Dada*) ; l'article « Performance » du catalogue⁵ de l'exposition en évoque quelques-unes : « Le 23 juin 1916, à Zurich, Hugo Ball donne la première représentation publique de sa "poésie sans mots", et son expérience sur scène est si intense qu'il manque de s'évanouir. En avril de la même année, Arthur Cravan monte sur le ring à Barcelone pour affronter le champion de boxe Jack Johnson, qu'il avait défié – il n'est pourtant qu'un amateur. À Berlin, Johannes Baader interrompt l'office du Dom le 17 novembre 1918 pour dénoncer l'hypocrisie de l'assemblée et sa responsabilité dans la guerre qui vient de s'achever ; à la suite de cela, il est poursuivi en justice. Le 23 janvier 1920, à Paris, pendant la première matinée de *Littérature*, Tristan Tzara lit un article de journal comme s'il s'agissait d'un poème ; un peu plus tard, Francis Picabia exécute sur un tableau noir de grands dessins dont chaque trait est effacé avant qu'il ne dessine le suivant. Lors d'une conférence itinérante de Theo Van Doesburg aux Pays-Bas, en janvier et février 1923, Kurt Schwitters impressionne le public par sa capacité à pousser au moment opportun des cris d'animaux... »

Lorsque Pinoncelli entreprend d'intervenir sur *Fountain*, il veut – entre autres choses – mettre en œuvre le concept de « *ready-made* réciproque » imaginé par Duchamp (qui est, souvenons-nous, l'un des phares de ce qu'on aime appeler la galaxie Dada). Éclaircissons ce concept en évoquant la définition qu'en donne Duchamp : « *Ready-made* réciproque : Se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser⁶. » Il s'agit, on le comprend, d'inverser le processus du *ready-made* : faire d'une œuvre d'art un objet strictement usuel. C'est exactement ce que fait Pinoncelli qui, en s'en prenant à l'œuvre de Duchamp, en entamant son intégrité artistique, la renvoie à sa condition originelle d'urinoir. Pour quelles raisons Pinoncelli veut-il descendre *Fountain* de son piédestal artistique ? Ici,

l'erreur serait de croire que l'artiste n'apprécie pas Duchamp, qu'il se comporte en somme comme rêverait de le faire tout bon détracteur de *Fountain*. En réalité Pinoncelli – ainsi qu'il l'explique dans l'entretien qu'il nous a accordé – a une passion pour Duchamp. Ainsi, ce n'est pas pour annihiler la démarche duchampienne mais bien pour la continuer qu'il décide d'intervenir sur *Fountain*, complétant ainsi la « dialectique de l'œuvre » (l'expression est de Duchamp lui-même) qui pourrait se résumer ainsi : « urinoir *Fountain* urinoir ». On peut considérer que cet exemple de *ready-made* réciproque est plus pertinent encore que celui du Rembrandt devenant planche à repasser puisque ledit Rembrandt n'est pas à l'origine une planche à repasser (il n'y a donc pas exactement réciprocité). Quoi qu'il en soit, le happening de Pinoncelli, parce qu'il a pour finalité la mise en œuvre d'un *ready-made* réciproque (concept duchampien – donc lié à Dada), participe là encore de l'esprit des dadaïstes dits historiques.

La subversion ou Dada réincarné

Être subversif, voilà l'exemple même de l'attitude Dada qui n'a pas été reprise par ceux qui se réclament aujourd'hui d'un néodadaïsme. La subversion (qui est le fait de saper les valeurs en place) est première pour les dadaïstes : tout en Dada contient une part de subversion, seule à permettre une vraie mise en cause, de l'art tout d'abord, mais aussi de la société, de ses valeurs... *Fountain*, par exemple, n'a de valeur que subversive ; de même pour *Rose Sélavy*, ce double féminin que s'est inventé Marcel Duchamp. Ainsi la subversion apparaît comme l'essence même de l'esprit Dada, sa quintessence. Cette subversion, nous ne la retrouvons pas chez la plupart de ceux qui de nos jours se prétendent dadaïstes. C'est en tout cas ce que remarque le sociologue David Le Breton : « À l'époque, les dadaïstes provoquaient des émois et des réactions violentes. Ces artistes étaient empreints de révolte et n'ont pas toujours fait l'unanimité. Mais, aujourd'hui, les nouvelles formes du dadaïsme participent d'un certain conformisme. Elles épousent l'ambiance actuelle, ravissent les institutions, entrent au musée ou sont portées par des médias conventionnels comme la chaîne américaine MTV⁷. » On voit là combien ceux qui aujourd'hui s'accaparent Dada peuvent être éloignés des dadaïstes dits historiques – il y a là deux attitudes antagonistes. Comment se positionne, par rapport à ces deux attitudes, le happening de Pinoncelli ? Est-il réellement subversif ?

Oui, la performance de Pinoncelli fait preuve de subversion : une subversion puissante, rare aujourd'hui, puisque cette performance va à l'encontre des règles de l'art, tant du point de vue de l'artiste (qui doit respecter l'altérité artistique) que de celui du public (qui doit un respect *distant* à l'œuvre qu'il contemple), à l'encontre de l'institution (Beaubourg)... Pinoncelli n'hésite pas en effet à intégrer au cœur de son processus artistique *Fountain*, l'œuvre d'un autre, outrepassant ainsi les limites fixées par les lois relatives à la propriété intellectuelle. Mais le performeur ne se contente pas

d'associer *Fountain* à son acte : son acte vise *Fountain*, sa destruction en tant qu'œuvre d'art. C'est là, assurément, un geste iconoclaste. Par conséquent subversif. De plus, n'étant pas l'auteur de *Fountain*, Pinoncelli a vis-à-vis d'elle le statut de public (il est celui qui reçoit l'œuvre). Or, Pinoncelli transgresse là aussi les limites fixées au public par l'institution, en sortant du rapport distancié (« prière de ne pas toucher ») que requiert en général l'exposition d'une œuvre. La force de subversion du happening de Pinoncelli n'a pas échappé à la magistrature qui, lors du procès de Pinoncelli, lui a dit : « Vous n'êtes pas sans savoir que la vie en société exige un respect des règles et notamment le respect de la propriété publique. » Et Pinoncelli de lui répondre : « Mais l'esprit Dada, c'est l'irrespect. » On le voit, parce qu'il est foncièrement subversif (la subversion est cet irrespect évoqué ici par l'artiste), le happening de Pinoncelli ne saurait être associé aux conformismes d'aujourd'hui qui se réclament à tort de Dada. Cependant, parce qu'il est subversif, on peut légitimement le rapprocher des performances menées en leur temps par les dadaïstes. Aussi ne nous étonnons pas si le happening de Pinoncelli correspond exactement à la définition que le penseur Walter Benjamin donne de l'acte Dada : « Il s'agissait avant tout de satisfaire une exigence : provoquer l'outrage public. De spectacle attrayant pour l'œil ou de sonorité séduisante pour l'oreille, l'œuvre d'art, avec le dadaïsme, se fit projectile. Le récepteur en était frappé⁸. » Pinoncelli est Dada.

Précisément, comment positionner le happening de Pinoncelli devant le mouvement Dada ? C'est l'artiste lui-même qui nous donne la réponse : en s'en prenant à *Fountain*, il a voulu rendre hommage à Dada. Il n'en faut pas plus pour choquer ses détracteurs, qui ne comprennent pas que l'irrespect puisse constituer un hommage. Pourtant, c'est précisément là que Pinoncelli se révèle génial : l'hommage que l'artiste rend à Dada est d'autant plus admirable qu'il emprunte à Dada son esprit. Ainsi, le happening de Pinoncelli, qui vise la destruction de *Fountain* en tant qu'œuvre d'art, ne doit pas être compris comme une attitude de malveillance à l'égard de Duchamp mais bien comme un hommage rendu à Dada. Il faut bien insister sur la spécificité de cet hommage, qui le distingue de la multitude : ce qui fait sa valeur, sa pertinence, sa singularité, c'est bien son fondement subversif. Un hommage à Dada qui a l'esprit Dada, voilà donc ce qu'est exactement le happening de Pinoncelli.

Beaubourg, bourreau de *Fountain*

Un musée a deux missions : conserver et exposer des œuvres d'art. Intéressons-nous à son devoir de conservation : en quoi consiste-t-il ? Conserver, pour faire simple, c'est assurer l'intégrité des œuvres. Dans le cas d'une peinture, le *Jardin des délices* de Bosch par exemple, il s'agit de préserver la toile des siècles qui passent en altérant ses couleurs ; dans le cas de *Fountain*, la mission de conservation est différente puisque l'essence de cette œuvre n'est pas plastique mais conceptuelle. Il s'agit donc d'assurer l'intégrité du concept de *ready-made* dont *Fountain* n'est qu'une manifestation. Ici il faut rappeler

que *Fountain* a été perdue peu de temps après l'exposition de 1917 ; en 1964, afin de sauvegarder le concept d'urinoir érigé en œuvre d'art, Duchamp s'est procuré huit urinoirs identiques qui ont chacun été baptisés *Fountain*. Il n'y a pas de *Fountain 1*, ni de *Fountain 2*, ni de *Fountain 3*, ni de *Fountain 4*... simplement *Fountain*. C'est là la preuve que dans l'esprit de Duchamp la composante matérielle de l'œuvre (l'urinoir) est interchangeable – seul le concept est unique. Conserver *Fountain*, c'est donc préserver l'intégrité conceptuelle de l'œuvre, quitte à ce que ce soit au détriment de son intégrité matérielle (comme Duchamp l'a fait en 1964). C'est là ce que devrait faire le Musée national d'art moderne dont les collections donnent à voir *Fountain*. Or, le MNAM fait exactement l'inverse, à savoir qu'il entend conserver l'intégrité matérielle de *Fountain* au détriment de son intégrité conceptuelle.

Souvenons-nous qu'avant janvier 2006, Pinoncelli s'en était pris une première fois à *Fountain* – c'était en 1993, au Carré d'art de Nîmes, où l'œuvre avait été compissée puis endommagée déjà d'un coup de marteau. Après cet acte, Beaubourg s'était empressé de restaurer *Fountain* qui avait vite retrouvé son apparence originelle. Cette restauration nous interroge : n'est-elle pas en contradiction avec la démarche duchampienne ? Restaurer matériellement *Fountain*, c'est en effet la considérer comme une œuvre dont la valeur est avant tout plastique – autrement dit, c'est nier son concept. Que l'œuvre soit endommagée ou restaurée, cela revient au même : dans les deux cas, il n'y a plus de *ready-made*, *Fountain* ne correspondant plus à l'objet « sans passé, sans histoire, sans trace de lutte ni d'usure » (selon les mots de l'historien d'art Thierry de Duve) qu'il doit être pour être considéré comme « œuvre d'art ». C'est ainsi que Beaubourg a sauvé l'intégrité matérielle de *Fountain* au détriment de son concept, détruisant ainsi l'œuvre.

Beaubourg aurait pu, aurait dû faire à nouveau ce qu'avait fait Duchamp en 1964, à savoir remplacer l'urinoir endommagé par un autre identique, intact. Ainsi aurait été conservé le vœu de Duchamp : qu'un simple urinoir (sans histoire donc) devienne œuvre d'art. C'est là l'évidence. Cependant, Beaubourg a préféré restaurer l'urinoir. Pourquoi ? Quelles sont les raisons qui ont motivé sa démarche ?

Il est clair que, si Beaubourg avait opté pour la solution que nous venons d'énoncer, cela aurait entamé la cote de *Fountain*. En effet, il n'est pas certain que ceux qui font la valeur pécuniaire de l'art soient sensibles aux subtilités de la démarche duchampienne (n'oublions pas que la cote d'une œuvre dépend grandement de son unicité). Ainsi, si changer d'urinoir avait préservé la valeur artistique de *Fountain*, cela aurait en revanche entraîné une chute de sa cote. On peut donc supposer que le MNAM a cherché, par la restauration matérielle de l'œuvre, à pérenniser la valeur pécuniaire de *Fountain*. Cette supposition n'est pas sans fondement : en 1998, lors du procès qui jugeait le happening de 1993 au Carré d'art, en guise de dédommagement, Beaubourg avait réclamé et obtenu que Pinoncelli lui verse 60 % du prix estimé de *Fountain* (ce qui

revenait à avaliser la cote de l'œuvre). Pérenniser la valeur pécuniaire de *Fountain* : tout porte à croire que Beaubourg a réussi puisque, en 2006, à l'occasion du deuxième procès de Pinoncelli, l'œuvre a été évaluée à 2,8 millions d'euros. Faire de *Fountain* une histoire d'argent, c'est certainement ce qui déshonore le plus Duchamp, ce qui est le plus contraire à son esprit, à sa démarche car, ce qui fait la poésie de son geste, c'est qu'il n'en a pas fait une affaire de marchands.

Souvenons-nous de l'état des lieux de Dada aujourd'hui : il y a d'une part ceux qui honorent la mémoire de Dada, avec subversion et poésie, et d'autre part ceux qui se réclament de Dada mais qui sont pétris de conformisme. Il nous paraît que les conservateurs de Beaubourg font partie des seconds (aussi sont-ils incapables de reconnaître les premiers) : d'abord par leur incapacité, comme on l'a dit, à reconnaître le happening de Pinoncelli ; mais aussi par la façon dont eux-mêmes participent de ce dadaïsme mondain, celui-là même qui est en vogue aujourd'hui. En effet, il nous semble que l'exposition *Dada* (dont ils sont les commissaires, Laurent Le Bon en tête) ne saurait être réduite à une rétrospective sur Dada ni même à un hommage... Cette exposition ne s'est-elle pas en effet voulue, par certains aspects, dadaïste ? Pour s'en convaincre, il suffit d'en considérer le catalogue : avant même de l'ouvrir, on se rend compte que le code barre a été placé sur la cote du livre (ce qui n'est pas dans les usages) ; par ailleurs, et c'est là l'élément le plus probant, l'une des premières pages du catalogue donne à lire un texte de François-Henri Pinault, président-directeur général de PPR. Précisons que PPR est un immense conglomérat dont le chiffre d'affaires en 2005 a atteint les 18 milliards d'euros. Eh bien, « PPR soutient Dada ! », comme l'écrit François-Henri Pinault, après avoir récité un florilège de citations dadaïstes qui font peine dans la bouche d'un homme d'affaires : « Il n'y a d'indispensable que les choses inutiles », « Il faut remettre une fois par an son avenir en jeu » ou encore « Ceux qui parlent derrière moi, mon cul les contemple ». Il semble évident que ce texte se veut Dada – de même qu'il est évident qu'il ne l'est pas. En effet, où est la subversion ? François-Henri Pinault, au même titre que les conservateurs qui l'ont invité dans les pages du catalogue de l'exposition *Dada*, semble ne pas avoir compris que la subversion des dadaïstes vise avant tout l'argent en tant que valeur sur laquelle se fonde notre société. Notons que là encore les conservateurs de Beaubourg n'hésitent pas à associer l'argent (ici symbolisé par François-Henri Pinault) à Dada – de même qu'ils l'ont fait au sujet de la cote de *Fountain*. Une hérésie de plus, donc.

On le voit, Beaubourg est triplement coupable : d'avoir trahi Duchamp en restaurant matériellement son œuvre, d'avoir trahi Dada en l'associant à ce qu'il a toujours refusé (l'argent), d'être de mauvaise foi en niant la valeur artistique du happening de Pinoncelli. Il n'en fallait pas plus pour que Pinoncelli, en janvier 2006, se rende à l'exposition *Dada* pour rappeler à l'ordre l'institution dévoyée. Là est

la signification intime de ce happening qui a voulu sauver *Fountain*, Dada, ainsi que la première intervention de Pinoncelli sur l'œuvre de Duchamp, du naufrage dans lequel les entraînait Beaubourg. Un acte salubre, en somme. Il apparaît donc, finalement, que ce n'est pas Pinoncelli qui a ébréché Dada mais bien l'institution artistique, dont on vient d'éprouver les incroyables contradictions.

Espérons simplement que cette dernière saura bientôt reconnaître ses torts – en particulier en ce qui concerne le happening de Pinoncelli. Rien de bien compliqué : il suffirait d'ajouter à la notice de *Fountain* un paragraphe évoquant, même brièvement, les deux performances de Pinoncelli. En ne le faisant pas, Beaubourg ne s'expose-t-il pas à une troisième performance ? ■

Notes

- 1 Voir l'article paru dans *L'express* du 29 octobre 2005 « Soyez fous, soyez Dada ! »
- 2 Voir les articles parus dans *Libération* du 8 mai 2005 « Héritage » et « C'est l'heure de faire Dada ».
- 3 « J'irai pisser sur vos tombes », publié sur le site Internet des amis de Pinoncelli (<http://membres.lycos.fr/pinoncelli/manifeste.html>).
- 4 « Que Richard Mutt ait fabriqué cette fontaine avec ses propres mains, cela n'a aucune importance, il l'a choisie. Il a pris un article ordinaire de la vie, il l'a placé de manière à ce que sa signification d'usage disparaisse sous le nouveau titre et le nouveau point de vue, il a créé une pensée pour cet objet. » (Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975, rééd. 1994.)
- 5 Voir le catalogue de l'exposition *Dada*, sous la dir. de Laurent Le Bon, Centre Pompidou, 2005.
- 6 Marcel Duchamp, *op. cit.*
- 7 *L'Express*, 29 septembre 2005.
- 8 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 1935, rééd. 2003.

Quelques-uns des propos échangés avec Pinoncelli lors d'une conversation téléphonique, le 25 avril 2006

Tout d'abord, comment s'est déroulée votre performance ?

La performance a commencé quand j'ai débarqué sur la place. J'avais pris un billet de train aller-retour. Il faut être très conditionné. Le pire, sur la place, il y avait une queue de 400 personnes. Les policiers ne comprenaient pas comment j'avais pu faire la queue, payer mon billet, tranquillement. On fait ça un peu comme un attentat. Le pire, c'est qu'on ne sait pas si on pourra le faire. Mais j'en ai fait tellement... Là j'ai eu une chance, il n'y avait pas de gardien à côté. Notez que j'ai signé mon geste en inscrivant « Dada » sur l'urinoir. Je ne suis pas qu'un casseur. J'ai commencé par signer, avant de casser : j'ai donné un seul coup de marteau. Un coup de marteau symbolique : par ce geste, j'ai adjugé – geste de commissaire priseur – à la vie, à la provocation, comme Duchamp le voulait, contrairement à l'institution qui l'a trahi. Après je suis ressorti tranquillement. J'avais sur moi une lettre expliquant mon geste. C'est moi qui suis allé voir à la sortie le directeur de Beaubourg pour lui remettre cette lettre. J'y suis allé de moi-même. Le pire, ce ne sont pas les risques, mais la peur de ne pas réussir.

Pourquoi s'en prendre à Fountain ?

J'aurais été un vieux *réac'*, un classique... Si j'avais été contre Duchamp, les gens auraient peut-être compris. Cent ans après, le geste de Duchamp n'est toujours pas admis par tout le monde ; il choque toujours autant. Les gens auraient bien aimé que je sois contre Duchamp. J'ai voulu jouer avec son urinoir, terminer son œuvre. Car, inconsciemment ou pas, en exposant un urinoir il y a un appel à l'urine. J'ai terminé son œuvre en urinant dedans. C'est un hommage à Dada. C'est un geste Dada que j'ai fait. Pas fou mais irrévérencieux, irrespectueux. Pour beaucoup, la meilleure œuvre de l'exposition *Dada*, ça a été mon geste.

Pourquoi avoir « récidivé » ? Nîmes ne suffisait pas ?

À nouveau, l'urinoir était présenté sans aucune mention de ce qui s'était passé. Ils auraient pu mettre une note en expliquant mon action. Pour la *Piéta* de Michel Ange, il y a une mention qui précise qu'elle a été endommagée. C'était l'occasion de reprendre contact avec Dada, mais aussi l'occasion de protester contre Beaubourg qui a nié mon geste. Le problème, c'est qu'ils considèrent *Fountain* comme une œuvre normale, cotée. Or, là, il ne faut pas parler d'argent puisque seul le concept compte : aux expos de New York et de Washington ils vont exposer un autre urinoir. Il n'y a donc pas de prix, c'est juste le concept qui compte. Que la justice m'attaque, c'est une chose, j'assume pleinement, mais que l'institution artistique s'en prenne à moi, là je trouve ça scandaleux.

Alors, bientôt un troisième happening visant Fountain ?

On va déjà voir comment ça se passe avec le deuxième ! (rire) En principe, l'idée est belle, mais ce n'est pas pensable. Là, je dois 200 000 euros. On verra après. Mais dans l'esprit, il le faudrait. L'État ferait mieux d'aller vers un arrangement. Mais je fais attention : je suis poussé à une sorte de surenchère. Après, physiquement et mentalement, je ne suis plus. Mais là, je ne pouvais pas faire autrement. Moi, je me moque des performances mondaines, avec champagne et petits-fours. Pour moi, ce qui compte, ce sont les performances de rue.

Beaubourg s'est violemment opposé à vous. Qu'en pensez-vous ?

L'artiste tout seul, surtout celui qui fait des performances, ne gagne rien. Mon acte est absolument désintéressé : et je suis condamné à payer cher. Ce qu'on peut reprocher à Beaubourg, c'est que ses conservateurs ont réussi à faire une avant-garde institutionnelle. Ils ont accru la cassure entre *art contemporain* et *public*. L'art français par rapport à d'autres va dans le mur. Beaubourg est le temple de l'art contemporain (même si c'est davantage le Palais de Tokyo). Ils ont créé un art officiel. C'est incompréhensible : ils sont spécialistes de Dada et pourtant ils ne comprennent pas un acte Dada. Ils sont dans l'institution. Le problème, c'est qu'ils ont fait de l'urinoir le veau d'or de l'art moderne. Leur attitude est absurde, incompréhensible. On ne poursuit pas un artiste pour un acte Dada sur un objet Dada.

Vous avez été accusé d'avoir parasité la gloire de Duchamp. Que répondez-vous ?

C'est ridicule : la base de mon action, c'est l'urinoir, c'est le pipi, l'enfance... Il y a un jeu, ça n'a rien à voir avec une quelconque gloire. Je ne me suis pas attaqué à n'importe quoi. Si c'était juste pour la gloire, je ne l'aurais pas fait. C'est là un jugement sommaire et facile. Dans ce cas-là, tous ceux qui ont fait des choses un peu en marge, c'est pour la gloire. C'est incohérent.

Autre argument de vos détracteurs : si on laisse faire Pinoncelli, bientôt on pourra vandaliser absolument toutes les œuvres. Que répondez-vous ?

Je récuse la forte amende au nom de l'exemplarité, pour que ne fleurissent pas des attentats, des casseurs artistiques. Personne en fait ne s'en prend à des objets comme ça. Et puis, je ne m'en suis pas pris à n'importe quoi.



Un mot sur votre rencontre avec Duchamp ?

C'était en 1967 à New York. Il y avait Marcel Duchamp, je me suis présenté et je lui avais dit que j'allais intervenir sur son urinoir. Il m'a dit : « Bien sûr ! » Duchamp avait dit qu'il fallait placer son urinoir très bas pour que les petits enfants puissent l'utiliser. Duchamp, par ailleurs, avait fait un Grand Verre, la *Broyeuse de Chocolat*, cassé par hasard dans un accident de transport. Duchamp avait dit que cette œuvre était beaucoup mieux cassée – il aurait dit pareil pour l'urinoir. En somme, moi, j'ai été le hasard de l'urinoir. J'ai donc eu la bénédiction de Duchamp, qui s'est alors bien marré.

Avez-vous l'esprit Dada ?

(rire) Ça va de soi ! Oui. Bien sûr.

Qu'est-ce que l'esprit Dada ?

Ça n'a pas à s'expliquer. C'est une remise en question permanente. Esprit révolutionnaire, de contestation. Dada a fait son temps, ils ont arrêté. Je ne suis pas Dada, mais j'ai l'esprit Dada. C'est facile de dire que tout est Dada. La notion de subversion est centrale, mais pas par des mots, par des actes. C'est ça que les gens estiment dangereux. Si Beaubourg m'attaque, c'est qu'elle reconnaît le caractère subversif de mon geste. C'est déjà une victoire.

Finalement, Dada est-il encore vivant ?

Il est vivant par moi. C'est devenu un phénomène de mode. À côté de ça, le vrai est mort. Mais je crois qu'il perdure un peu à travers des actes comme les miens. Même si je dois me mettre en avant pour me donner en exemple. Un autre acte Dada : lorsque j'ai jeté des Malabars sur le cercueil de Malraux. Il fallait le faire ! ■