

Fountain. De la recherche à la petite histoire, vite

André Gervais

Number 127, Fall 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/86320ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gervais, A. (2017). *Fountain. De la recherche à la petite histoire, vite*. *Inter*, (127), 49-51.



FOUNTAIN DE LA RECHERCHE À LA PETITE HISTOIRE, VITE

► ANDRÉ GERVAIS

Si l'on peut parler en plutôt bonne connaissance de cause de *Fountain* aujourd'hui, en l'année du centenaire de cette œuvre, c'est parce qu'il y a au moins trois historiens de l'art qui, plus de soixante ans après sa création, se sont sérieusement penchés sur elle. Comme l'œuvre originale a disparu¹ et qu'il n'en reste qu'une photo reproduite peu après dans un petit magazine d'avant-garde, il a donc été absolument nécessaire de rassembler tous les documents restants, écrits et parlés, publiés et inédits, la concernant, certains devenus accessibles avec les années, afin d'être en mesure d'établir les faits et de constater que, pour certains de ces faits, il n'y a pas qu'une version, mais quelques, sinon plusieurs versions aux variantes peut-être à jamais irréductibles. Ces trois historiens de l'art sont : Francis Naumann (« The Big Show : The First Exhibition of the Society of Independent Artists », partie 1, *Artforum*, vol. 17, n° 6, février 1979, p. 34-39 ; « The Big Show : The First Exhibition of the Society of Independent Artists : The Critical Response »,

partie 2, *Artforum*, vol. 17, n° 8, avril 1979, p. 49-53) ; William A. Camfield (« Marcel Duchamp's *Fountain* : Its History and Aesthetics in the Context of 1917 », *Dada / Surrealism*, n° 16, 1987, p. 64-94 ; version fortement augmentée du précédent article, publiée sous forme de livre : *Marcel Duchamp : Fountain*, Houston Fine Art Press, coll. « The Menil », 1989, 183 p.) ; Thierry de Duve (« Étant donné le cas Richard Mutt », *Résonances du readymade : Duchamp entre avant-garde et tradition*, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 1989, p. 67-124).

Ces trois personnes étaient de « Marcel Duchamp : colloque du centenaire », un colloque bilingue qui se tenait en octobre 1987 au Nova Scotia College of Art and Design – dont c'était également le centenaire –, à Halifax, les deux dernières faisant leur communication² sur *Fountain*, Camfield en condensant son article et De Duve en dépliant sa démonstration théorique sur cette œuvre emblématique. Relus aujourd'hui, le livre de Camfield et le long chapitre du livre de De Duve sont remarquables de clarté.

► Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917, replica 1964, Tate Gallery, Londres. Photo : Chantal Gaudreault.

La petite histoire, en son amorce, est simple. Marcel Duchamp, qui vit à New York depuis juin 1915, est l'un des membres fondateurs de la Society of Independent Artists (SIA), incorporée dans cette ville le 5 décembre 1916³. Il s'agit de prolonger le grand succès de l'*Armory Show* (New York, 17 février-15 mars 1913) où *Nu descendant un escalier*⁴ (1912), toile d'un inconnu nommé Marcel Duchamp, a été le point de mire, tout en se donnant, par l'intermédiaire de Duchamp justement, les mêmes paramètres que la Société des artistes indépendants (Paris, 1884). Technicalités : formulaire à remplir, cotisation initiale (1 \$), cotisation annuelle (5 \$), participation à l'exposition l'année de l'adhésion. Légitimation : « Ni récompense ni jury » là, « No jury, no prizes » ici⁵.

Les choses suivent leur cours et, le 13 mars 1917, une importante réunion des directeurs, probablement la dernière avant que tout se mette en branle, a lieu chez Louise et Walter Arensberg. Duchamp vit alors dans une chambre-atelier, un étage au-dessus de leur appartement, au 33 West 67th Street. C'est vraisemblablement à la suite de cette réunion et avant le 28 mars, date de tombée pour figurer au catalogue de la première exposition (10 avril-6 mai) de la SIA au Grand Central Palace que, dans une conversation avec Walter Arensberg et Joseph Stella, Marcel Duchamp a l'idée de faire un test. Cela dit, on ne sait rien de ce que ce dernier a vraiment fait : ont-ils, ensemble ou séparément, consulté un ou des catalogues, visité un ou des magasins ? Cela a-t-il duré un ou quelques jours ? Selon les catalogues actuellement disponibles, « [w]e are licensed to speculate that Duchamp bought from a lesser source (the [drain] holes match perfectly with those in the flat-back Bedfordshire of the A. Y. MacDonalld Company) and illegitimately ennobled the object with the classier brand-name [Mott] association »⁶.

L'urinoir (*urinal*) ainsi acheté devient *Fountain*, *ready-made* signé R. Mutt⁷. Compte tenu de ce qui va bientôt se passer, cet envoi ne sera pas inscrit au catalogue. Rien n'empêche qu'à la théorie du *ready-made*, élaborée dans des notes non datées mais qu'on peut présumer avoir été rédigées fin 1915 ou début 1916 étant donné la lettre de Marcel à sa sœur Suzanne (« 15 janvier [1916] environ ») dans laquelle le mot *ready-made* apparaît pour la première fois, soit ajoutée telle possibilité, celle, par exemple, de faire un test sur la notion de goût.

Le titre, *Fountain*, n'étant pas inscrit sur l'œuvre, d'où vient-il ? Il vient, pour nous, regardeurs-lecteurs, du bref écrit anonyme « The Richard Mutt Case » (*The Blind man*, n° 2, 5 mai 1917, p. 5) qui parle de « Mr. Mutt's fountain », tout simplement⁸. Il vient également de l'article qui suit (p. 5-6), « "Buddha of the Bathroom" », signé Louise Norton⁹, qui mentionne « the bit of sculpture called the Fountain sent in by Richard Mutt ». Quant au parergon de la photo qui, dans le petit magazine, précède ces deux écrits (p. 4), il pose l'équivalence entre (en haut à gauche) « *Fountain by R. Mutt* », (en haut à droite) « *Photograph by Alfred Stieglitz* » et (en bas au centre) « THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS ».

Dans « The Richard Mutt Case », pour l'objet en jeu, on ne donne pas le nom spécifique *urinal*, mais seulement des noms génériques, *piece of plumbing* et *fixture*. Et il n'y a pas vraiment de différence entre *pissoirière*, « urinoir public » (*Grand Robert de la langue française*), et *urinoir*, « (public) urinal » (*Robert & Collins*), urinoir et *pissoirière* désignant autant le petit édifice sur la voie publique que, c'est ici le cas, l'appareil sanitaire (*sanitary appliance*) lui-même.

Le lien entre *Fountain* ou, pire, *Fontaine* et *ready-made* ne doit évidemment pas être fait à l'époque, afin d'éviter toute possibilité d'attribution à Duchamp, un peintre français, le peintre du *Nu descendant un escalier*. Cela n'empêche nullement, bien sûr, que les mots pour le dire, le construire en français, en anglais et en allemand, soient déjà là¹⁰.

L'enjeu est le suivant : comme dans les statuts de la Society le mot *artist* n'est pas défini et comme il suffit de faire ce qu'il y a à faire sur le plan technique pour avoir le droit d'exposer, un urinoir, par exemple, qui remplit ces conditions minimales devrait sans difficulté aucune être exposé. Une *Fountain* sans eau – un urinoir sans urine – comme une *Roue de bicyclette* (1913) sans pneu, un *Porte-bouteilles* (1914) sans bouteilles, un ... *Pliant... de voyage* (1916) – une housse de machine à écrire – sans machine à écrire... Mais ces trois *ready-mades* sont alors inconnus, sauf *Roue de bicyclette* dont Duchamp a fait à New York en 1915 une réplique et que quelques-uns de ses intimes, dont Katherine Dreier qui commence alors à le connaître, ont pu voir dans son atelier.

On ne vérifie pas si telle personne qui dit être l'auteure de telle œuvre se présente sous son nom ou un pseudonyme, habite bien à telle adresse et est bien celle qui apporte l'œuvre là où il se doit – quand cette dernière n'arrive pas par un autre moyen.

Duchamp est élu directeur du comité d'accrochage le 6 avril et décide que la lettre tirée au sort (*R*) sera l'initiale du nom de famille des artistes dont les œuvres seront accrochées d'abord¹¹. C'est le lendemain, 7 avril, que la question de *Fountain*, l'une des 2125 œuvres envoyées par 1235 artistes, se pose. On présume que quelques directeurs se promènent dans ce qui doit avoir une allure de chantier pour voir comment ça va, régler ceci et cela, prêter main-forte ça et là... On ignore ce qui s'est passé pour que George Bellows, à moins que ce ne soit Rockwell Kent, et Walter Arensberg « accrochent » sur une œuvre, accrochage auquel assiste Beatrice Wood. Cette discussion fera en sorte que le 9 avril, jour du prévernissage, une dizaine de directeurs ayant pu être réunis en catastrophe, un vote sera pris. C'est « non » à la majorité : Duchamp et Arensberg démissionnent sur le coup.

C'est précisément sur ce coup, fait de la collision entre ce qu'il faut bien appeler un jury – qui a dit « non » – et un urinoir, que cela se construit, arrimé par une charnière : d'un côté, *je* ; de l'autre, *nous*. Le *je*, c'est R. Mutt, dont on ne saura pendant quelques jours si c'est un homme ou une femme. Le *nous*, ce sont celles et ceux qui « savent » – et dont les noms sont fournis par la recherche : d'une part, Walter Arensberg, Joseph Stella, Charles Demuth, Man Ray, Henri-Pierre Roché, John Covert et Morton Schamberg, tous – sauf Roché – membres fondateurs de la SIA ; d'autre part, Louise Arensberg, Beatrice Wood, Louise Norton et Aileen Dresser.

Pour tous ces gens, *Fountain* est une œuvre d'art. Ce sont les gens de la *Fountain*. Il existe, dans la fable *Le Statuaire*¹² et *la statue de Jupiter* de La Fontaine, un vers qui a ici une résonance particulière : « Sera-t-il Dieu, table ou cuvette ? » Contexte du poème : le bloc de marbre sera-t-il statue de marbre, table de marbre ou fontaine de marbre ? Contexte du *ready-made* : sera-t-il dieu (« Buddha of the Bathroom »), présentoir (sur lequel est posé le *ready-made* dans la photo d'Alfred Stieglitz, prise entre le 14 et le 18 avril¹³) ou *Fountain* de porcelaine ?

L'œuvre n'a pas été exposée au Grand Central Palace mais, accompagnée de la photo, à 291, la galerie d'Alfred Stieglitz, d'après une lettre (19 avril) de ce dernier à Henry McBride, le critique d'art du *New York Sun*. Sans résultat journalistique. C'est après cette exposition – dont on ignore la durée¹⁴ – que l'œuvre disparaît.

Parmi les exposants, le catalogue me dit qu'il y a également eu, au moins, Constantin Brancusi, Georges Braque, Robert Delaunay, André Derain, Raoul Dufy, Albert Gleizes, Juan Gris, Henri Matisse, Jean Metzinger, Francis Picabia, Pablo Picasso, Paul Signac¹⁵, Jacques Villon et Maurice de Vlaminck, tous Français ou travaillant en France, tous connus ou bien connus.

Il y aura eu, dans l'œuvre de Marcel Duchamp, deux rendez-vous secrets : le premier a été un enjeu théorique avec *Fountain* (1917) et

le second, une surprise posthume (dévoilée en juillet 1969, neuf mois après le décès de l'artiste) avec Étant donné : 1° *la chute d'eau*, 2° *le gaz d'éclairage* (1946-1966)¹⁶.

Dans le second cas, il s'agit d'un artiste célèbre et plutôt discret, dont la reconnaissance fait que sa célébrité suit son cours, si je puis dire, sans que la critique doive faire quelque enquête pour le joindre. De 58 ans à 79 ans, il fait en parallèle à ses activités courantes d'homme et d'artiste une œuvre de longue haleine que plusieurs de ses amis proches ne soupçonnent même pas. Certes, il a des complices, directement impliqués au début et à la fin.

La chose ne sera pas ébruitée.

Au début, ce sont des femmes – essentiellement Maria Martins qui est sa compagne depuis 1943 et Alexina Sattler, sa compagne depuis 1951 et son épouse depuis 1954 –, des femmes aimées qui serviront à composer le corps nu. À la fin, ce sont des hommes – William Copley, mécène, qu'il connaît depuis 1947 ou 1948 et qui sera, de l'atelier au musée, le « passeur » de l'œuvre, et Paul Matisse, fils d'Alexina, ingénieur, qui sera l'« installateur » de l'œuvre au musée –, des hommes d'action¹⁷.

Dans le premier cas, il faudra 70 ans pour qu'on ait une bonne idée de ce qui s'est vraiment passé de mars à mai 1917. Dans le second, il faudra 40 ans pour qu'un gros livre (447 pages, grand format) rassemble études (dont certaines techniques) et documents de première main¹⁸.

P.-S. Et si un roman comme *La jalousie* (1957) et un récit comme *Pseudo* (1976) indiquaient, chacun à leur manière, la façon de traiter dans le cadre, disons, d'une fiction dense et brève cette matière rassemblée par la recherche autour de l'enjeu esthétique qu'a été l'apparition d'un urinoir sur la scène artistique new-yorkaise en 1917 ? Ces deux œuvres remarquables sont, respectivement, d'Alain Robbe-Grillet et d'Émile Ajar. ◀

Notes

- Je dis « disparu », je pourrais dire « perdu » et « détruit » ; en fait, on n'en sait rien.
- Elles sont publiées dans le livre de Thierry de Duve (dir.), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp* (The MIT Press et Nova Scotia College of Art and Design, 1991, 488 p.).
- La liste des membres fondateurs est donnée dans le *Catalogue of the First Annual Exhibition*, dès la page de titre : il y en a 21, dont 3 femmes (Katherine Dreier, Regina Farrelly, Mary Rogers). Une note du chapitre de Thierry de Duve (*op. cit.*, p. 123-124) précise que, au moment de la fondation de la Society en 1916, il y en avait 17, auxquels il faut ajouter 3 artistes français (Albert Gleizes, Francis Picabia, Jacques Villon). Une note du livre de William Camfield (*op. cit.*, p. 18-19) précise que, dans le livre de Clark Marlor *The Society of Independent Artists : The Exhibition Record, 1917-1944* (1984), il y en avait 23, auxquels il faut ajouter les mêmes 3 artistes français. Cela donne soit 20, soit 24, soit 26 membres. Autre flottement (voir la note 1).
- Cette toile est maintenant nommée *Nu descendant un escalier*, n° 2.
- Cf. T. de Duve, *Résonances du readymade*, *op. cit.*, p. 101-102.
- Kirk Varnedoe et Adam Gopnik, *High & Low : Modern Art and Popular Culture*, The Museum of Modern Art, 1990, p. 276-277. Le rapport entre *low* (« lesser ») et *high* (« ennobled ») est ici posé à l'emblème du M : MacDonald (A. Y. MacDonald) avec Mott (J. L. Mott Iron Works), puis Mott avec Mutt (*Mutt and Jeff*, la bande dessinée alors bien connue) et autres harmoniques en anglais et en français, au moins, alors illisibles, bien sûr. Voir aussi la note 102 du même chapitre, à la page 423 : « *In an [...] homage to the various styles of shop-window display in Paris, [Fernand] Léger recognized that the "aesthetic of the isolated object" was basically a style of the chic shops around the Champs-Élysées, and that the old style of crowding in as many objects as possible still obtained in the popular quarters. (In this regard, Duchamp's isolation of the urinal could be seen as giving an 8th-arrondissement treatment to a 17th-arrondissement object.) See "La Rue : Objets, spectacles" (1928), in Fonctions de la peinture [1965], pp. 68-69.* »

- Richard Mutt : *Bedfordshire* (dont l'anagramme partielle est *rishord*) avec Richard, autre harmonique.
- De la même manière, le « grand verre » que Duchamp a commencé à faire sur deux plaques de verre achetées peu après son arrivée à New York en 1915 et dont il parle dans une lettre à Jean Crotti et Suzanne Duchamp (« 20 Oct. [1920] environ ») deviendra bien plus tard, au début des années cinquante, le *Grand verre*, titre alternatif de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*.
- Louise McCutcheon, épouse (depuis 1911), puis épouse séparée (depuis 1916) d'Allen Norton, est non seulement la compagne de Duchamp durant cette « affaire », mais son *alter ego* : voir et entendre les *ot* et *r* de Norton, les *ut* et *M* de McCutcheon. Pour une proposition sur son rôle et sur la mise en scène générale (avec déjà une chronologie précise), voir mon article de 1988, repris sous le titre « *La Fountain et la Tulip... Sur et autour d'un titre peut-être apocryphe* », dans *C'est : Marcel Duchamp dans « la fantaisie de l'histoire »* (Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 2000, 364 p.).
- Selon l'analyse de l'ensemble de l'œuvre, les plus anciens aphorismes de Duchamp – la plupart sont construits sur des jeux de mots – remontant à 1919, il ne faut pas oublier que, dès la première version du titre (*La mariée mise à nu par les célibataires*, 1912) de ce qui deviendra le *Grand verre*, la dissémination des lettres de son prénom (*mar* et *cel*) peut déjà être lue, même si cela prendra plus de 50 ans avant qu'on s'en rende compte.
- Le premier nom en *R* est celui de Will Ran, un inconnu, comme la très grande majorité des exposants. Le sixième est celui de Man Ray, l'un des directeurs de la Society.
- Dans ce poème, les mots *statuaire*, *ouvrier*, *sculpteur*, *poète*, *dieu(x)* et *idole*, à l'instar de *Jupiter*, *Pygmalion* et *Vénus*, ont une majuscule. Dans deux lettres à sa sœur Suzanne qui habite Paris, Marcel, de New York, fait le lien entre tel objet industriel et le *ready-made* : « un porte[-]bouteilles [...] comme une sculpture toute faite » (« 15 janvier [1916] environ ») et « une pissotière en porcelaine comme sculpture » (« 11 avril [1917] »). Beatrice Wood présente ainsi l'objet de la discussion du 7 avril 1917 : « *The entry they [Bellows ou Kent et Arensberg] were discussing was perched high on a wooden pedestal : a beautiful, white enamel oval form gleaming triumphantly on a black stand.* » (Beatrice Wood, *I Shock Myself : The Autobiography of Beatrice Wood*, L. Smith (réd.), Dillingham Press, 1985, p. 29-30 ; W. Camfield, *op. cit.*, p. 25.) Un socle en bois peint ou teint en noir et un urinoir blanc signé et daté à la peinture noire. Dans la photo prise par Stieglitz, ce n'est certainement pas le même socle – on ignore, en effet, ce qu'il advient du socle original à la suite de cette discussion – et il n'est manifestement pas noir.
- Le 14 avril : Beatrice Wood note le 13 avril 1917 dans son journal qu'elle est allée avec Duchamp pour « *see Stieglitz about "Fountain"* » ; le 18 avril : Alfred Stieglitz écrit le 19 avril à Henry McBride, le critique d'art, qu'il a « *at the request of Roché, Covert, Miss Wood, Duchamp & Co., photographed the rejected "Fountain". You may find the photograph of some use – It will amuse you to see it. – The "Fountain" is here too.* » (W. Camfield, *op. cit.*, p. 33-34.)
- Une lettre à sa compagne datée du 25 avril 1917 résume ce qui s'est passé à l'exposition. Cf. Sarah Greenough (dir.), Georgia O'Keeffe et Alfred Stieglitz, *My Faraway One : Selected Letters of Georgia O'Keeffe and Alfred Stieglitz. Vol. 1, 1915-1933*, Yale University Press, 2011, p. 135.
- Membre fondateur (en 1884) de la Société des artistes indépendants, il en a aussi été le président (1909-1934).
- Dévoilement accompagné de ceci : Anne d'Harnoncourt et Walter Hopps, « Étant donné : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage : Reflections on a New Work by Marcel Duchamp », *The Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. LXIV, n° 299-300, avril-septembre 1969 ; augmenté d'une postface en 1973 (à l'occasion de la rétrospective *Marcel Duchamp*, 22 septembre-11 novembre 1973) ; réimprimé en 1987 (à l'occasion de la publication du manuel d'instructions de l'œuvre et de l'exposition *Apropos of Marcel Duchamp, 1887/1987*, 1^{er} octobre 1987-3 janvier 1988).
- Cf. mon article « *Détails d'Étant donné...* » paru dans *Les cahiers du Musée national d'art moderne* (n° 75, printemps 2001, p. 82-97).
- Michael Taylor *et al.*, *Marcel Duchamp : Étant donné*, Philadelphia Museum of Art et Yale University Press, 2009, 447 p.

Né à Montréal en 1947, **André Gervais** a publié depuis 1974 des recueils de poèmes, depuis 1984 des recueils d'essais (sur Marcel Duchamp et Gérard Godin, mais aussi sur la poésie et la chanson québécoises) et a préparé depuis 1991 l'édition d'une quinzaine de livres (poésie, récit et nouvelles, chansons, écrits et parlés divers) de ces deux mêmes auteurs, mais aussi de Gilbert Langevin, d'Émile Nelligan, de Pierre Létourneau, de Luc Lacourcière et de Louky Bersianik. En tout : plus de 25 livres. Il a aussi enseigné au Département de lettres de l'Université du Québec à Rimouski (1984-2007) et a codirigé la revue *Tangence* (1999-2007)