

L'attentat culturel est un jeu d'enfant

Entretien avec Pierre Pinoncelli

En 1967, vous décidez d'abandonner la peinture pour vous consacrer à la performance : qu'est-ce qui a motivé votre choix ?

Tout d'un coup, je me suis lassé de ce plaisir esthétique pris à peindre des choses : il m'est apparu insuffisant de continuer à faire des petites taches de couleur sur des toiles, alors que d'autres faisaient des taches de sang sur des murs ; j'étais écœuré que mes rouges soient toujours du vermillon et jamais du sang... Je voulais accomplir des actes. Mais je ne cherchais pas pour autant à faire un acte politique, j'ai simplement cherché d'autres formes d'expression plus brutales, plus branchées sur la vie. C'est aussi lié à mon séjour à New York, en 1967, et à ma découverte de Fluxus, Kaprow, des happenings.

À quoi ressemblait la scène artistique en France en 1967 ? Le public français était-il déjà un peu familiarisé avec la performance ?

Non, pas du tout, cette forme était complètement ignorée, méprisée, considérée comme un acte de folie. Il ne faut pas oublier qu'en réponse à mon attentat artistique contre Malraux¹, on m'a contraint à passer un examen psychiatrique. On n'était pourtant plus à l'époque de Van Gogh... C'était comme si la seule explication possible de mon acte reposait sur l'excuse de la folie.

En regardant la liste très longue de vos performances, on a l'impression que la plupart ont une dimension politique, qu'elles doivent délivrer un message tourné contre l'institution, le pouvoir, l'autorité.

Je n'ai jamais fait de la politique à titre de militant, mais à un moment donné on en fait malgré soit, car la politique touche à toute forme de pouvoir. En ce qui me concerne, je relierais cette attitude à mon enfance, à mon opposition aux curés qui me brimaient dans les collèges religieux. J'ai conscience qu'affirmer ceci conduit à relativiser la portée de la performance, mais je la vois avant tout comme l'enfance qui continue, je me donne le droit d'agir comme un enfant, mais d'une façon adulte : je fais des performances comme des coups pendables, comme des chahuts de collégiens... Mais je revendique aussi le fait qu'il y ait toujours, derrière chacune de mes performances, une idée, un concept, que je ne fais jamais ça simplement « pour la gloire ».



Départ de la randonnée Nice-Pékin à bicyclette, 1970.

Y a-t-il d'autres performances dans lesquelles vous vous reconnaissez ?

Il y a en effet certaines figures qui m'inspirent. Le type qui est allé dans un musée avec une bombe verte et qui a dessiné le sigle du dollar sur le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch, c'est un geste fabuleux ! Ça équivaut à l'*Urinoir*, comme négation du côté fétichiste de l'œuvre. C'est un geste qui m'a laissé pantois d'admiration, j'aurais adoré le faire !

Il y a aussi cette performance très drôle d'un Américain qui avale une sorte de produit de couleur, et qui va vomir sur les toiles de maîtres dans les musées. Il vomit à la demande et en couleurs ! Et ça part très bien, ça ne fait aucun dégât ! Ce sont tous des gestes un peu extrêmes, et contre l'institution.

J'aime, aussi, Journiac faisant du boudin humain avec son propre sang, Beuys enfermé avec son coyote à New York, et les gestes de rue, en chien enragé, d'Oleg Kulik... nu, à quatre pattes, gueule bavarde et avec une chaîne de fer autour du cou, essayant de mordre les passants.

Parmi toutes vos performances, quelles sont celles qui pour vous comptent le plus ?

Dans les performances assez drôles que j'ai pu faire, il y a le Père Noël qui cassait ses jouets à Nice : une première mondiale, un Père Noël qui casse des jouets ! La foule m'aurait lynché : ça se comprenait à la limite, faire de la peine aux enfants le jour de Noël ! Il y a un côté bête et méchant dans « Le Père Noël est une ordure », je ne le referais pas.

Dans le même ordre d'idées, au festival Sigma V, à Bordeaux, j'ai fait une performance qui s'intitulait « À bas le pain » : j'avais dit que j'allais faire un happening contre Dieu qui avait chassé l'homme du Paradis Terrestre en lui disant « tu gagneras ton pain à la sueur de ton front ». J'ai voulu faire un acte contre le pain quotidien, et je l'ai remplacé par un pain magique, un pain coloré comestible. Toujours mégalo, j'ai dit : « Je suis Jésus, j'ai refait le miracle de la multiplication des pains ! ». Et j'ai un souvenir émerveillé de tous les gens qui partaient avec leur pain de couleur sous le bras, ou qui se battaient pour en avoir un bout.

À la quatrième *Biennale* de Lyon, j'ai enlevé mes chaussures et, comme un enfant, je me suis couché sur le lit de *Red Room* de Louise Bourgeois. Les types de la sécurité ont commencé à me matraquer avec une rage terrible. J'avais fait irruption dans le sacré, dans la chambre secrète des parents, gardée par des vigiles, où les enfants n'ont pas le droit d'aller. J'ai fait alors une fausse crise d'épilepsie, je me suis mis à baver, j'ai arqué mon corps. Et puis, comme je trouvais que ça avait assez duré, j'ai



« Diogène S.D.F. », rue de la République, Lyon, 1994.



fait comme si je me réveillais d'un rêve étrange, je me suis levé en disant : « je suis guéri, tout va bien... ». J'ai lu après que Louise Bourgeois avait fait une sculpture sur l'épilepsie.

Dans ce type de performances, on n'a pas à se préoccuper de la fin, car on sait que la police ou les vigiles vont intervenir. Pour la performance de *Diogène* en revanche, où j'étais nu dans un tonneau, rue de la République à Lyon, ça a duré presque trois heures. Les flics étaient là, mais ils ne m'arrêtaient pas, ils disaient aux gens un peu choqués : « vous voyez bien qu'il y a des tas de photographes, c'est une pub ! ». J'ai dû dire à mes amis d'appeler eux-mêmes la police. Et cinq minutes après, les flics sont arrivés, et le chef s'est mis à quatre pattes pour passer la tête dans le tonneau, et m'a demandé comment je m'appelais. « Diogène », j'ai répondu. « Domicile ? – Ce tonneau. – Profession ? – Philosophe SDF. – Où sont vos habits ? – Mes habits, c'est ma peau. – Allez au poste, Monsieur Diogène... il est interdit en France d'être nu dans la rue, même dans un tonneau ».

Et puis il y eut aussi la performance en hommage au Comte de Monte-Christo, plus physique : je m'étais enfermé dans un sac avec vingt kilos de pierres, et balancé dans la mer, au large de Nice, les mains attachées dans le dos, avec un couteau. J'étais accompagné par une vedette, avec des plongeurs. Je m'étais entraîné auparavant dans une piscine.

La performance, aussi, où j'ai jeté des carambars sur le cercueil de Malraux au Panthéon, gardé par Anubis, le dieu des morts égyptien, *L'homme qui marche* de Giacometti, et deux gardes républicains... une poignée d'enfance pour le long voyage vers l'éternité...

Et la performance en Camargue, où j'ai perdu l'oreille droite contre un taureau de combat, en hommage à Van Gogh...

Et celle où, déguisé en guérillero mexicain, j'ai braqué le siège de la Société Générale, à Nice, avec un canon scié, en protestation contre le jumelage Nice - Le Cap, au temps de l'Apartheid.

Et la performance sur la tombe de Duchamp, au cimetière Monumental de Rouen... là où j'ai créé Rose Sélamore pour donner une compagne de jeux à Rose Sélavy, si.





« La momie vivante », festival Sigma 5, Bordeaux, 1969.

Par quel type d'expression cherchez-vous à atteindre le public ? Vos performances ont-elles pour but, comme c'est le cas chez Artaud, d'atteindre une forme de partage immédiatement sensible, instinctif, qui passerait par le corps ?

Je n'attends rien de particulier du public. Bien sûr, j'adore Artaud, je soutiens foncièrement Artaud contre les psychiatres ! À sa suite, d'ailleurs, j'ai accompli en 1954 le rite du Peyolt – l'herbe hallucinogène – dans la Sierra Madre, au Mexique, chez les Indiens Tarahumaras, où il avait séjourné en septembre 1936.

Sartre avait repris cette idée : si on veut un théâtre réel, il faut des actes réels. Mais c'est par la transgression du réel que l'art se donne, on ne peut donc pas en rester au corps, à l'expression brute, à l'organique. Mes performances sont de deux sortes : il y a celles qui obéissent à une démarche conceptuelle, comme celle faite avec *l'Urinoir* de Duchamp, et celles qui relèvent de la notion de spectacle, où je rentre en communication avec d'autres forces, plus instinctives, dans une forme de poésie visuelle qui se détache du réel pour aller vers des zones peut-être inconnues. Mais dans tous les cas, la part de fiction est fondamentale. En Colombie, je n'ai pas fait que me couper le doigt, j'étais déguisé en homme noir, j'ai lancé une colombe pour la paix, je suis devenu tout blanc, et puis multicolore... et j'ai fini en homme-loup sanguinolent, hurlant à la mort des FARC, dans une ambiance de corrida, avec plusieurs femmes évanouies à cause du sang partout, olé !

Il existe une troisième sorte de performance, en fait, sans doute la plus importante : l'action violente et délictuelle qui se termine par arrestation, garde-à-vue, inculpation, procès, condamnation, prison avec sursis, suivi judiciaire, amendes, etc... Toute la sauce de ce qu'ils appellent la « Justice », quoi.

Peut-on dire que certaines performances sont réussies, tandis que d'autres échouent ?

Que la performance soit ratée ou réussie, c'est le public qui en décide. Pour ma part, une performance ratée, c'est une performance qu'on ne peut mener à terme. Dans une de mes performances, je voulais tuer un cochon et le brûler dans la rue, et les passants se sont regroupés et se sont mis à crier « sauvons le cochon ! », alors qu'on tue des milliers de cochons chaque jour dans les abattoirs ! J'ai été arrêté et je n'ai pas pu faire ma performance, ils avaient sauvé le cochon, alors qu'ils laissent tuer sans rien dire des milliers d'hommes innocents dans le monde. Être hué ou applaudi, ce n'est pas cela qui compte : sur le moment, l'enjeu est d'accomplir la performance. Quand on part pour casser l'urinoir de Duchamp, on se conditionne, on emmagasine une certaine énergie, et ne pas pouvoir le faire aurait été terriblement frustrant. Je crois beaucoup au conditionnement. J'ai souvent peur la veille, mais jamais sur le moment.

Une autre façon de rater la performance, ce serait de passer inaperçu. Il faut créer l'événement en faisant irruption dans un domaine non artistique, qui est la rue, l'espace public. Les réactions suscitées par la performance, qu'elles soient violentes ou approbatives, font partie de la performance ; elles viennent ainsi révéler une certaine sensibilité ambiante. Mais la performance n'est pas faite pour choquer, ce n'est pas son but.

Contrairement à la plupart des artistes performers, qui sont invités par des musées ou des galeries, vos performances ont toujours eu lieu dans la rue, en dehors des circuits institutionnels.

Elles sont minutieusement préparées à l'avance, mais le jour même, je me rends en territoire inconnu. Je ne choisis pas mon public, il est celui que je rencontre au moment de l'action. J'aime beaucoup l'idée que ces gens, qui ne demandent rien à personne, qui ne connaissent parfois rien à l'art, se retrouvent soudainement en contact avec une certaine forme d'art, par le hasard de la performance. Dans la performance publique, on fraye avec le hasard, cher à Duchamp... et aussi avec le temps, la chance, les animaux, les SDF, les rutabagas, l'éternité, et la maréchaussée... Mes meilleurs fans sont, d'ailleurs, les enfants, les clochards et les chiens.

Qu'est-ce que l'institution ne supporte pas en vous ?

Pour commencer, je n'appartiens à aucun mouvement, je ne fais pas partie de Fluxus, ni de l'art corporel, bien que j'en aie fait ! Je ne rentre pas non plus dans les lois du marché, car je ne cherche pas à gagner de l'argent avec mes performances de rue. Certains, comme Edelman², m'ont parfois accusé de parasitisme de gloire, comme si j'étais une tique qui se branchait sur le vivant, qui pompait son sang et qui vivait de la vie des autres ! C'est horrible de dire cela ! Je n'ai jamais eu l'idée de profiter de la gloire des autres... De plus, cela ne me rapporte absolument rien, c'est même l'inverse, car les procès me coûtent souvent très cher ! L'autre raison évidente de l'hostilité des institutions à mon égard est que la plupart de mes actions sont tournées directement contre l'autorité, comme l'attentat contre Malraux, ou l'action sur l'urinoir, qui n'attaque pas Duchamp, mais l'institution muséale qui cherche à tout prix à sacraliser cet objet. En réponse à mes actions, l'arme la plus puissante de l'institution a toujours été le silence. Je ne suis pas invité aux expositions, rarement mentionné dans les catalogues, et tout est fait pour effacer ce que j'ai fait sur l'*Urinoir*.

Regardez mon acte contre Malraux, il avait fait la une des médias du monde entier, à l'époque... personne n'en a parlé, depuis... mon action ne figure sur aucune biographie officielle. J'ai été le seul, pourtant, à faire entrer Malraux, de son vivant, dans son Musée Imaginaire. Malraux été mon premier urinoir, en fait (ah ! ah !), et j'ai toujours en mémoire la une du *Canard Enchaîné* : « Malraux a été ravalé, c'est bien son tour, il a ainsi retrouvé le rouge de sa jeunesse et de la Guerre d'Espagne », je lui avais rendu la vie, en somme... comme j'avais restitué sa vie à l'*Urinoir* de Duchamp.

Cet oubli volontaire des institutions soulève une vraie question, liée à la problématique générale de la performance, qui est celle de la trace et du document. Comment réussissez-vous malgré tout à intégrer le cours de l'histoire ?

Internet a été pour moi un réel contre-pouvoir. Grâce aux textes et aux vidéos qui circulent, j'ai acquis une visibilité nouvelle auprès du public, qui peut désormais me connaître autrement qu'à travers l'image réductrice de « celui qui a brisé l'*Urinoir* de Duchamp ». En ce qui concerne les photos, je ne cherche

pas à mettre en scène les documents visuels qui viendront témoigner de la performance, comme pouvait le faire par exemple Gina Pane. Les photos issues des performances sont toutes des photos prises par la presse, souvent présente sur les lieux, soit en raison du caractère officiel de l'événement, comme lors de l'inauguration du musée Chagall par Malraux, soit parce que j'avais moi-même averti les journalistes qu'il y aurait une performance ce jour-là. Aucune photo en revanche n'a été prise lors de mon action sur *l'Urinoir*. Au Carré d'art de Nîmes, j'avais pourtant prévenu une journaliste de l'AFP, mais ça a mal tourné : quand je lui ai dit que mon action consisterait à briser *l'Urinoir*, elle s'est tout de suite indignée, et a décrété qu'elle ne voulait pas être complice d'un acte de vandalisme. Je me suis donc retrouvé seul, décidé tout de même à le faire, même si aucune photo ne serait prise.



À Beaubourg, vous aviez envoyé une lettre à Laurent Le Bon pour prévenir qu'il allait se passer quelque chose autour de *l'Urinoir*.

Oui, je l'avais prévenu par courrier six mois avant, et ce qui est incroyable, c'est que malgré cela, j'ai pu faire ce que j'avais prévu sans rencontrer aucun obstacle ! C'est absolument fou, c'est même une faute grave, de ne pas avoir pris plus de protection. Je suis passé une première fois sous le portique de sécurité avec un beau Colt mexicain, mon arme fétiche du temps de l'aventure et de l'errance, en Amérique du Sud, dans les années 1950, sans que l'on me repère : j'avais prévu au départ d'appuyer le revolver contre la temps de l'urinoir, comme s'il s'agissait d'un homme que je prenais en otage, et de hurler « amenez-moi le directeur ! ». J'ai finalement reculé : faire couler de la cervelle d'urinoir à Beaubourg, ce n'est pas très joli, et je ne voulais pas effrayer les enfants. Je suis quand même revenu le 4 janvier 2006, en passant à nouveau le portique, avec un marteau cette fois-ci, pour donner un coup sur *l'Urinoir*. Je savais très bien que, pour ce genre d'action qui paraît irréalisable, il y a toujours une seconde dans la journée où l'objet se trouve sans surveillance et où l'on peut tenter sa chance. À Nîmes, c'était encore plus fort, car je voulais d'abord uriner dans la *Fontaine* de Duchamp, et casser et uriner, ça ne demande pas la même préparation ! Le geste de casser est aisé : en soi, casser, ce n'est rien, ça prend une seconde. Pour uriner en revanche, j'ai dû avant cela tester plusieurs eaux minérales, savoir laquelle était la plus diurétique, et combien de temps il fallait boire avant. Donc j'ai uriné, j'ai donné un coup de marteau, puis j'ai déposé le marteau sur

une armoire de Beuys, à côté de laquelle il y avait un pot avec de l'urine ! Je savais que c'était le coup de marteau qui allait vraiment marquer le franchissement de la ligne jaune. Certains, comme Nathalie Heinich, estiment en effet que je n'aurais pas dû casser *l'Urinoir* : uriner suffisait, j'inversais ainsi le processus du ready-made, l'objet industriel devenu œuvre d'art redevenait pissotière, c'est ce que Duchamp nommait un ready-made réciproque, quand il imaginait utiliser une toile de Rembrandt comme table de repassage. Le directeur du Carré d'Art de Nîmes, Joël Chouzenoux, quant à lui, a prétendu que je n'avais pas uriné, mais que je m'étais servi d'un flacon rempli de thé... vous vous rendez compte, la mauvaise foi de ces institutionnels ? Donc, oui, il fallait briser *l'Urinoir*, pour que l'acte ne puisse pas être effacé, comme on nettoie une simple trace...

Vous n'avez pas signé votre acte ?

Non, je ne l'ai pas signé. À Beaubourg en revanche, j'ai écrit « Dada » sur *l'Urinoir* : cela non plus n'était pas évident, car ça prend du temps ! Ensuite je l'ai brisé. L'alarme a sonné, tout le monde s'est affolé, on courait dans tous les sens, et moi je restais seul dans un coin, tranquille. Puis, je suis allé me livrer et



ils ont appelé la police qui m'a sorti de Beaubourg, menotté les mains dans le dos comme un malfrat ! C'est quand même incroyable : ils savaient bien qui j'étais. J'ai passé quarante-huit heures au poste, on a prélevé mon ADN. C'est drôle, car j'avais pris un billet aller-retour Avignon-Paris pour la journée, j'estimais que je devais rentrer, alors que je savais bien que je n'allais pas rentrer tout de suite. Ça me rappelle cette histoire du condamné à mort qui, au moment où on l'appelle pour l'exécution, corne la page du livre qu'il est en train de lire, comme s'il allait pouvoir continuer le lendemain... C'est beau, l'espoir, dans le cœur d'un homme, non ?

Comment s'est passé le jugement ?

La première fois, à Nîmes, la procédure a été très longue. Ils ont commencé par hypothéquer mon mas. Puis l'État a retiré sa plainte contre moi, et a subrogé Axa, qui assurait *l'Urinoir*. Du coup l'affaire est passée en civil, je me retrouvais non plus face à l'État, mais face à une compagnie d'assurance, ce qui réduisait l'affaire à une simple histoire de gros sous. Mon avocat était effondré. Moi, au contraire,

j'ai profité de cette situation inédite pour écrire une lettre au directeur d'Axa, Claude Bébéar, expliquant, sur un mode enjoué, que j'allais faire un scandale, que j'allais partir en guerre contre Axa, etc. Deux semaines plus tard ils retirèrent leur plainte, et je m'en suis sorti sans payer un sous. La deuxième fois, Beaubourg a réclamé 450 000 euros, puis 250 000, et au final j'ai dû payer 14 352 euros pour un urinoir qui dans le commerce en vaut quatre-vingts. J'avais d'ailleurs fait parvenir, par huissier, un urinoir neuf à Beaubourg, en expliquant que, pour quatre-vingts euros, je refaisais le geste de Duchamp, lorsqu'il avait acheté un urinoir dix dollars à l'entreprise Mott, en 1917, à New York. À Beaubourg, ils étaient sidérés, complètement scandalisés qu'on puisse proposer de remplacer ainsi, par un objet à quatre-vingts euros, une pièce qu'ils estiment valoir trois millions d'euros ! Ils sont complètement fétichistes, en fait, ces demeures !

Pourquoi avoir réitéré ce geste : briser l'*Urinoir* ? Pourquoi finalement l'avoir fait deux fois ?

J'ai recommencé parce que l'urinoir continuait d'être exposé comme s'il ne s'était rien passé, sans que rien de ma première performance ne soit signalé : toute trace, matérielle mais aussi mémorielle, avait été effacée. Alors que mon geste fait irrémédiablement partie de l'histoire de l'*Urinoir* ! Ça ne peut plus être un « objet sans mémoire » comme le dit Thierry de Duve, il porte en lui une histoire. Beaubourg a été déontologiquement fautif, car un grand musée doit tenir tout le monde au courant de la vie de l'œuvre ; ils privent les visiteurs de tout un débat qui fait partie de l'*Urinoir*, de l'institution Beaubourg, et donc de l'histoire de l'art. Et puis bien évidemment, il y avait aussi le côté provocation : celui d'accomplir un geste vraiment dans l'esprit Dada au sein d'une exposition Dada, financée par François Pinault, dans une des plus grandes institutions de l'art moderne. Beaucoup de personnes ont d'ailleurs trouvé la meilleure œuvre Dada de l'exposition était mon geste sur l'Urinoir de Duchamp. Ce qui a énervé la direction plus que tout, c'est mon explication concernant la valeur ajoutée que mon geste apportait à l'*Urinoir* : cassé, il devient unique, absolument distinct des sept autres répliques, et vaut donc beaucoup plus cher selon les lois de l'art, absolument non concernées par la loi, pénale ou civile : un original a une valeur bien supérieure à un multiple.

Une réponse vraiment courageuse, et intelligente, surtout, de la part de Beaubourg, aurait consisté à conserver l'*Urinoir* tel quel. Cela posait en effet des questions inédites sur le statut de l'œuvre d'art : une œuvre à deux auteurs, dont l'un s'inclut dans l'œuvre déjà existante de l'autre ; une œuvre à double signature, où la part de chacun reste cependant distincte, l'objet de Duchamp en 1917, ma performance en 2007. C'est là que ça devient vraiment passionnant, et c'est ce qui fait qu'on en parle quand même, que cette performance n'est pas enterrée dans les poubelles de l'histoire comme une sorte d'acte un peu délirant, comme par exemple le baiser de Sam Rindy sur la toile blanche de Cy Twombly en juillet 2007, à la collection Lambert en Avignon. Un joli geste, pourtant... qui a fait verdier Eric Mézil. J'ai tagué la façade de l'Hôtel de Caumont, d'ailleurs, peu de temps après, en protestation de son attaque contre mon geste au Centre Georges Pompidou (kiss and kill, Mézil, yeah !).

Pour revenir au geste proprement dit : en 2006, vous avez d'abord signé et ensuite brisé ?

Oui, comme l'artiste qui signe avant de faire sa toile. L'ordre tient simplement à des raisons pratiques, pas esthétiques. En principe, j'aurais dû briser et ensuite signer, mais je voulais être sûr d'avoir le temps de signer, donc j'ai commencé par la signature.

Concrètement, c'est un petit coup, un seul coup ?

C'est un seul coup, un coup franc. Un beau coup ! Bien dégagé sur les bords. Un coup normal, mais assez net, ça troue quand même l'*Urinoir* !

Le fait d'avoir brisé l'*Urinoir* a un statut un peu à part dans vos performances : ce qui importe ici, autant que l'action, ce sont ses répercussions, qui doivent modifier l'histoire de l'*Urinoir*. C'est justement parce qu'on ne l'a assez pris en compte la première fois que vous avez recommencé ?

Je suis en recherche de reconnaissance, vous voulez dire ?

En tout cas, briser l'*Urinoir* modifie le statut de la performance : dans vos actions précédentes, les traces laissées sont les photographies des journalistes, qui valent simplement comme des témoignages, des indices de ce qui a eu lieu. Tandis que là, la performance produit un effet, qui n'est pas une simple trace, mais qui est une nouvelle œuvre.

Oui, c'est vrai, le statut de cette performance est différent, parce que je suis rentré dans l'histoire de l'*Urinoir*, et je trouve ça fabuleux, ça m'étonne encore aujourd'hui. Mais l'*Urinoir* a été réparé à nouveau, et là est le véritable scandale ! C'est presque un appel à un troisième acte ! Réparer l'*Urinoir*, c'est faire comme s'il ne s'était rien passé. Beaubourg se ridiculise en faisant cela, car tout le monde connaît l'histoire. En agissant ainsi, ils le rendent inerte, ils le momifient. Ils le traitent comme une statue classique, alors qu'au départ, c'était pour Duchamp une forme de canular, une façon de tester le jury du Salon de 1917. Moi, en touchant à l'*Urinoir*, je poursuis l'œuvre de Duchamp, je lui restitue son statut de véritable *work in progress*. Je fais revivre Duchamp. Et en un sens, je suis plus duchampien que Duchamp, car je ramène son geste à l'esprit dada de 1917, avant les répliques qu'il a lui-même faites et la consécration de ces objets par les musées.

Ces objets ont une histoire : l'*Urinoir* surgit en 1917, puis tombe dans d'oubli, avant de ressurgir dans les années 1950... On a l'impression que les objets de Duchamp sont faits pour être en mouvement, un peu comme dans une partie d'échecs : il faut sans cesse réactiver l'échiquier.

Le jeu initié par Duchamp ne peut se conclure sur un échec et mat. L'institution est là pour momifier les choses, leur donner un statut définitif, mais un statut définitif, c'est la mort. Ça les rend d'ailleurs complètement fous de voir que la vie peut continuer, malgré eux, car il ne faudrait pas que les momies se remettent à vivre ! J'ai toujours dit que Duchamp aurait été content de ce que j'avais fait avec son *Urinoir*, car il a toujours été pour la vie, lui. C'est pour ça que l'institution a du mal à le tuer complètement. Je l'avais, d'ailleurs, rencontré à

New-York, en janvier 1967, au vernissage Segal chez Sydney Janis, quelques jours après mon fameux (yeah !) hommage à Yves Klein, au Jewish Museum, « L'homme-bleu Y.K.B. »³, devant Rotraut Klein-Moquay et trois mille New-Yorkais stupéfaits. Je lui avais dit qu'un jour, je ferais certainement une action avec son *Urinoir*... avec son petit rire cynique, il m'avait donné sa bénédiction sans hésiter.

Lorsque que Duchamp accepte la réplique de l'*Urinoir* en huit exemplaires, beaucoup d'artistes ont été surpris, et contrariés aussi par cette décision, vue comme une trahison du geste initial.

Oui, ça a énervé beaucoup de monde, parce que ça allait à l'encontre de ses positions initiales, de même qu'*Étant donné*, caché au public pendant vingt ans, et qui est une œuvre ô combien rétinienne ! Mais aussi « l'ancêtre » de toutes les installations actuelles.

Ce qui est importe pour vous dans ce coup de marteau, c'est autant le geste que ses répercussions juridiques et théoriques. En un sens, on pourrait dire que le procès fait partie de la performance, comme un prolongement « après coup ». Mais vous dites avoir été déçu par la forme expéditive du procès.

Oui, le procès fait partie de l'acte. En 2006, le Centre Pompidou, s'étant immédiatement constitué partie civile, m'a tout de suite demandé les 15% de la valeur de l'*Urinoir*, estimé à trois millions, ce qui fait automatiquement 450 000 euros. La juge ne connaissait absolument rien à l'histoire, ni à l'art, et elle a été surprise d'apprendre que j'avais fait toutes ces performances au cours de ma vie, et que je n'avais pas de casier judiciaire ! Elle me voyait donc comme un malfaiteur. Ils n'ont pas voulu y voir un acte artistique, la performance a été réduite au simple fait de « casser », et jugée comme une dépréciation de l'objet. Un simple acte de « vandale », en somme...

Ils ont donc voulu empêcher que le débat sur la nature artistique de l'acte s'instaure.

Ils l'ont refusé dès le début. Ils auraient très bien pu s'engager sur ce terrain, entamer une discussion sur le fond, ça aurait été courageux et intéressant ! Seuls les journalistes ont un



peu abordé ensuite ces questions de fond, qui rejoignaient d'autres procès célèbres, comme celui de Spoerri, qui avait délégué à un enfant la réalisation de l'un de ses Tableau-piège : on a refusé le statut d'œuvre d'art à cet objet, sous prétexte qu'il n'avait pas été fait par Spoerri, même s'il avait lui-même donné les indications pour le faire.

Le jugement a été ensuite revu en appel, mais le débat n'a toujours pas porté sur le fond. Mes avocats, Maîtres Ambroise et Emmanuel Arnaud, ont avancé un argument irréfutable, qui m'a sauvé financièrement : Beaubourg n'était pas en droit de me poursuivre pour bris de l'*Urinoir*, parce que le musée n'était pas propriétaire de l'*Urinoir*, c'est l'État qui en est propriétaire. Seul l'État était apte à me poursuivre sur une moins-value de l'objet, et me réclamer les 450 000 euros. Par contre, le Centre Pompidou pouvait me réclamer le coût de la réparation, ce qu'ils ont fait. J'ai donc gagné contre le Centre Pompidou sur la moins-value de l'*Urinoir*. Mais on n'est pas rentrés dans les considérations concernant l'éventuelle plus-value apportée à l'objet par mon geste, qui le rend unique, totalement différent des sept autres *Urinoirs*.

Il y a eu un très bon article dans *Libération*⁴, disant qu'on allait enfin voir si un acte de destruction pouvait donner une plus-value à une œuvre, et, à travers cela, questionner la valeur de l'art contemporain. Mais dans le cadre du procès, on n'a jamais pris en compte ce que j'ai toujours réclamé : le statut d'une œuvre à double auteur, et la plus-value sur l'œuvre, du fait que j'en avais fait une pièce unique. N'importe où ailleurs, en Angleterre ou aux Etats-Unis, ce point aurait été débattu. Cette affaire judiciaire rappelait quand même beaucoup le fameux procès Brancusi, à propos de *L'Oiseau dans l'espace*, stoppé à la frontière par un douanier qui prend la sculpture pour un bout de ferraille. Au procès de Brancusi, ils avaient fait comparaître plusieurs artistes classiques, plutôt nuls, qui avaient tous dit : « ce n'est pas de l'art, c'est de la ferraille ». Dans mon cas également, toute la question – qui n'a donc pas été abordée lors du procès – était de savoir si mon acte était de l'art ou pas. J'ai reçu le soutien de ceux qui pensaient à tort que j'étais contre Duchamp, et qui applaudissaient mon geste : « Bravo ! Il a cassé l'*Urinoir* ! » « Un urinoir n'est pas de l'art ! » « Un urinoir dans un musée, on se moque de nous... et avec notre argent, en plus ! » etc...etc...

Quand vous dites que ça crée une plus-value, vous inscrivez votre geste dans une conception finalement assez classique de l'œuvre, unique parce que singulière, non répétable, non reproductible en série. Est-ce une manière de répondre à ce que vous dénoncez comme la sacralisation institutionnelle de l'*Urinoir* et de son auteur, qui produit de la valeur simplement par le nom de l'artiste ?

Mon geste prouve que le débat sur l'unicité de l'œuvre n'est pas mort. La question soulevée par l'exposition de l'*Urinoir* n'est pas une question dépassée, au motif qu'elle renvoie à 1917. Pour la plupart, l'*Urinoir* pose toujours autant de problèmes, les gens ne comprennent pas qu'on puisse mettre un urinoir dans un musée.

Ce qui définit une œuvre d'art dans la loi française, c'est toujours le fait que l'œuvre soit le produit des mains de l'artiste. Donc, selon le code Napoléon, l'*Urinoir* n'est pas une œuvre d'art. Mon geste réactive

ces questions-là. C'est par là qu'on fait revivre Duchamp, et non en refaisant ce qu'il a fait. Multiplier les ready-made n'a aucun sens, après lui, et tous les sous-Duchamp qui prolifèrent aujourd'hui peuvent aller se rhabiller, olé !

Ce qui est contradictoire dans la démarche de Beaubourg, c'est de vouloir sanctionner sévèrement en espérant que la hauteur de la sanction annule tout risque de propagation d'actes de vandalisme. Alors que c'est au contraire la mise en valeur de la singularité de cette démarche qui permettrait d'annuler la propagation.

Oui, et il faudrait aussi replacer cette performance dans le parcours de l'artiste. Pour moi, ce n'est qu'une performance de plus par rapport à toutes celles que j'ai faites. Toujours est-il qu'ils ont tout fait pour neutraliser par avance tout le questionnement artistique que mon acte ouvrait. J'étais en garde-à-vue, et ils s'interrogeaient déjà pour savoir comment effacer le geste. Le côté technique avait déjà pris le pas sur le reste, sur l'esprit du geste, surtout.

Est-ce que vous seriez d'accord pour dire que ce genre d'action relève d'un rituel de profanation, au sens religieux du terme ?

Oui, effectivement, on pourrait dire que le couple profanation / hommage remplace ici le couple destruction / création. C'est une profanation, bien sûr, dans la mesure où cet objet a été sacralisé par l'institution. Didier Ottinger a refusé l'idée amusante que je lui proposais : Duchamp, en choisissant un urinoir, devait s'attendre à ce que quelqu'un urine dedans, un jour. L'urine faisait partie de l'œuvre avant l'œuvre. À l'exposition de Philadelphie³, Duchamp voulait que l'*Urinoir* soit posé très bas, « pour que les petits enfants puissent l'utiliser ». J'ai dit que ce jour-là, à Nîmes, j'avais été l'un de ces petits enfants. Il y a un autre argument que j'aime à rappeler, et qui énerve tout le monde : lorsque l'œuvre majeure de Duchamp, *Le Grand verre*, s'est partiellement cassée dans un accident de transport, Duchamp a dit qu'il ne fallait pas le réparer, « qu'il était beaucoup mieux ainsi ». Je pense qu'il aurait dit la même chose à propos de l'*Urinoir* : « il est beaucoup mieux cassé ». J'ai été le hasard de l'*Urinoir*, en fait... ce hasard que Duchamp vénérât.

Cette dimension religieuse apparaît souvent dans vos performances, qui sont fondées sur la souffrance, le fait de donner votre corps. Est-ce que vous voyez une continuité entre cet acte de profanation qu'est la brisure de l'*Urinoir*, et le fait de donner votre doigt pour Ingrid Betancourt, ou de vous brûler le visage au fer rouge...

Ça peut être une idée intéressante : que j'aie obligé l'*Urinoir* à donner de son sang immatériel pour la cause de l'art moderne. L'*Urinoir* a désormais des souvenirs d'ancien combattant ; qu'il le veuille ou non, il a versé son sang pour la cause de l'art moderne. Il a été blessé, guéri. Même s'il demeure une idole, un fétiche sacré pour l'institution (le « Veau d'Or » de l'art moderne, comme je l'ai surnommé), l'*Urinoir* a effectivement été un martyr de l'art contemporain. C'est une idée superbe que de le mettre sur le même plan qu'un être humain ayant éprouvé une douleur physique, alors qu'il représentait quelque chose d'intouchable, sans mémoire, sans goût, sans passé...

Ma mutilation sacrificielle – si on n’en a jamais parlé en France, bien sûr – avait fait la une de tous les médias du pays. J’ai vraiment été un héros en Colombie, si... et mon acte a même eu l’honneur d’un éditorial dans *El Tiempo*, le premier quotidien du pays, l’équivalent du *Monde*. Mais le sang – disait déjà Ernest Renan – n’a jamais rien prouvé... et surtout pas la légitimité de la cause des martyrs. Il reste l’art, heureusement... oui, le « vieil art » (hi ! hi !) ... éternel et fluctuant... nouveau, passéiste, fringant, rétrograde, visionnaire, grotesque, académique, anémique, corporel, animiste, conceptuel, pompier, incendiaire, classique, aérodynamique, nouille, etc. etc. Alors, je peux dire (sans passer pour un débile, Bill) que je suis le seul artiste au monde – vivant ou mort – à avoir une (petite) partie de son corps exposée dans un grand musée international (La Tertulia, à Cali, en Colombie), à l’intérieur d’un bocal de formol, comme un ready-made organique, hurra !

Propos recueillis par Sarah Troche et Lambert Dousson

1 En 1969, Pinoncelli jette de la peinture rouge au visage d’André Malraux, venu inaugurer le Musée Chagall à Nice.

2 Bernard Edelman, « De l’urinoir comme un des beaux-arts : de la signature de Duchamp au geste de Pinoncelli », rubrique « Chroniques » du *Dalloz*, 10 février 2000. Bernard Edelman est avocat, spécialiste de la propriété artistique et du droit d’auteur.

3 Pinoncelli, le visage peint en bleu Y.K.B., a rendu un hommage silencieux à Yves Klein, lors de sa rétrospective au Jewish Museum en 1967.

4 « À pisser de rire », *Libération*, samedi 25 novembre 2006, par Edouard Launet.

5 Suite à la donation Arensberg, la quasi-totalité de l’œuvre de Duchamp est présentée au Museum of Art de Philadelphie en 1954.

