

ALAIN SÉGUY-DUCLOT

Définir l'art



Définir l'art

DU MÊME AUTEUR

Le Parménide de Platon ou le jeu des hypothèses, Paris, Belin, 1998.

Penser la vie : enquête philosophique, Paris, Ellipses, 2004.

Dialogue sur le Théétète de Platon, Paris, Belin, 2008.

Culture et civilisation, Paris, les Éd. du Cerf, 2010.

Recherches sur le langage, Paris, J. Vrin, 2011.

La réalité physique, Paris, Hermann, 2013.

Éthique, Paris, G. Olms, 2014.

Platon : l'invention de la philosophie, Paris, Belin, 2014.

Descartes. Une crise de la raison, Paris, Belin, 2017.

Alain Séguy-Duclot

DÉFINIR L'ART

Belin:

Couverture

Conception graphique : Rampazzo & Associés.

Iconographie : © Leemage/Gusman.

Le code de la propriété intellectuelle n'autorise que «les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective» [article L. 122-5]; il autorise également les courtes citations effectuées dans un but d'exemple ou d'illustration. En revanche «toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite» [article L. 122-4]. La loi 95-4 du 3 janvier 1994 a confié au C.F.C. (Centre français de l'exploitation du droit de copie, 20, rue des Grands Augustins, 75006 Paris), l'exclusivité de la gestion du droit de reprographie. Toute photocopie d'oeuvres protégées, exécutée sans son accord préalable, constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

© Éditions Odile Jacob, 1998 pour la première édition

© Éditions Belin / Humensis, 2017

170 bis, boulevard du Montparnasse, 75680 Paris cedex 14

ISBN 978-2-410-01177-7

AVANT-PROPOS

Le point de départ naturel de toute philosophie de l'art semble être la description des œuvres du grand art. C'est Heidegger méditant la peinture de Van Gogh, ou Merleau-Ponty, celle de Cézanne. Allant droit à l'essentiel, ils s'inscrivent d'emblée dans l'évidence du grand art: «Dans le grand art, et c'est du grand art seulement dont il est question ici»¹. On peut toutefois juger trop rapide une telle démarche. En effet, l'art du xx^e siècle n'a cessé de remettre en cause non seulement la notion de grand art, mais la frontière même entre l'art et le non-art, notamment à travers l'exemple de la peinture dont Kasimir Malevitch thématissait le dépassement nécessaire dès le début des années 1920. Interroger la légitimité de telles remises en cause apparaît désormais comme le préalable indispensable à toute théorie de l'art.

Ces remises en cause sont lourdes de conséquences: s'il n'y a pas de frontière objective pensable entre l'art et le grand art, les critères d'évaluation des œuvres semblent irréductiblement subjectifs. Dès lors, on ne voit plus quelle légitimité pourrait avoir le travail des critiques d'art ou celui des

conservateurs de musée. Pourquoi sauver telle œuvre plutôt que telle autre si tout jugement évaluatif est subjectif? Bien plus, s'il n'y a pas de frontière objective pensable entre l'art et le non-art, n'est-ce pas la notion même de musée, qui sépare physiquement les œuvres d'art du monde extérieur afin de les conserver, qui perd sa raison d'être? Accepter ces deux remises en cause devrait donc conduire à brûler les musées, comme le recommandait le même Malevitch en 1919 dans «Du musée»².

Un tel projet nihiliste n'a – fort heureusement – pas été exécuté, ni par pusillanimité, ni par inertie : les conservateurs, et les critiques, ont fidèlement et avec raison poursuivi leur mission tout au long du *XX^e* siècle, même s'ils n'ont pas eu pleinement conscience de la légitimité de leur action. La destruction des Bouddhas de Bâmiyân en 2001 ou, plus récemment, l'attaque en 2015 des collections du musée de Mossoul viennent nous rappeler la fragilité de l'art face à la violence du réel, et la rareté des grandes œuvres. Plus que jamais³, il est crucial de repenser la distinction entre l'art et le grand art, entre l'art et le non-art, donc d'entreprendre un travail définitionnel.

Insistons sur le fait que produire une définition est un geste théorique relatif. Il convient de sortir de l'opposition trompeuse entre la théorie absolue et essentialiste du travail définitionnel chez Platon, et le rejet sceptique de toute possibilité de définition. Les notions de définissabilité absolue et d'indéfinissabilité absolue fonctionnent en miroir. Croire à la définissabilité absolue, c'est croire au savoir absolu qui est une illusion. Mais dénoncer cette illusion au nom d'une indéfinissabilité absolue, c'est penser qu'aucune forme de savoir n'est possible si le savoir

absolu n'existe pas et donc continuer à croire au savoir absolu, cette fois sur un mode négatif.

Dénoncer authentiquement l'illusion du savoir absolu, c'est admettre que tout savoir est relatif: il est toujours possible de produire une définition, mais sur un mode relatif, et il y a donc toujours plusieurs définitions possibles. Penser une telle relativité et une telle pluralité ne conduit pas pour autant à l'affirmation nihiliste que toutes les définitions se valent, bien au contraire. Il en va d'un concept comme d'un outil: sa valeur se mesure pragmatiquement à sa solidité, à sa maniabilité et à son efficacité.

POUR ENTRER
DANS LA RÉFLEXION

PERTE DES ÉVIDENCES

L'ART COMME IMITATION

Imaginons que je sois assis dans une salle déserte du musée du Louvre. Je regarde une œuvre d'art, par exemple la tenture des *Chasses de Maximilien*. Le calme et la paix qui règnent en ces lieux contrastant avec l'agitation du monde extérieur, je me persuade aisément que l'art est une chose rare, qui doit être préservée de l'usure du temps et de la violence des hommes. Gagné par l'évidence du grand art, je m'appête à méditer sur le sens de cette expérience, lorsqu'une question se présente à mon esprit : sur quoi appuyer une telle évidence ? Existe-t-il des critères du grand art ? Mon premier réflexe est de partir de l'œuvre que je contemple pour formuler une réponse.

Où donc trouver de tels critères ? Dans une caractéristique matérielle de l'œuvre ? Certainement pas. On pourrait très bien imaginer qu'à partir du bois et du métal dont est composée cette chaise sur laquelle je suis assis, un artiste comme Picasso puisse faire une œuvre d'art, et qu'inversement le tissu des tapisseries ait été utilisé pour réaliser un objet dépourvu de toute valeur artistique.

Peut-être est-ce alors la forme qui est en jeu, plutôt que la matière ? Ici, une différence me

frappe avec force. La tenture se compose de douze tapisseries, représentant chacune un mois de l'année. Par exemple, la tapisserie intitulée *Septembre* représente une scène de chasse au cerf. Sa forme est mimétique. Elle tend à être l'image la plus fidèle possible d'un modèle naturel de sorte qu'une reconnaissance puisse avoir lieu : voici des hommes à cheval, des chiens, un étang, un cerf. Ici, nous ne pouvons qu'admirer la maîtrise technique de l'artiste, qui a pu préserver un monde disparu depuis des siècles, conférant à l'instantanéité de son apparence une sorte d'éternité. Alors que cette chaise n'imité absolument rien. Je ne vois dans sa forme que la simple présentation de son concept. C'est une chaise et rien de plus, à savoir un siège muni d'un dossier et sans bras. Dépourvue de tout contenu représentatif, elle n'a donc pas valeur d'œuvre d'art.

Cette définition de l'art par l'imitation est-elle satisfaisante ? Ses lacunes sont évidentes. D'une part, cette ressemblance, à l'aune de laquelle nous prétendons juger la qualité de la représentation, reste liée à un système conventionnel variable selon les époques et les cultures. D'autre part, même en admettant une supériorité de la perspective centrale, une photographie pourrait parvenir à une représentation beaucoup plus précise que cette tapisserie. La maîtrise technique dans l'art de la représentation mimétique, que nous admirons chez le dessinateur, est surpassée par une simple machine. Or, si la photographie est effectivement un art, toute photographie n'est pas nécessairement de l'art.

L'ART COMME REPRÉSENTATION DU BEAU

Si ce n'est pas la fonction d'imitation qui fonde le statut d'œuvre d'art de cette tapisserie, c'est peut-être le contenu de cette imitation. Cette tapisserie me plaît parce qu'elle représente non pas un objet naturel quelconque (réel ou fictif: peu importe) mais un beau paysage, qui me fait rêver. Et le spectacle de cette nature idyllique suffit à me ravir.

Selon cette nouvelle hypothèse, c'est dans la beauté de l'objet de la représentation que réside la valeur artistique de l'œuvre. L'artiste est l'homme inspiré qui nous fait découvrir la beauté présente dans le monde. L'œuvre est ainsi le lieu d'une révélation authentique, qui ouvre sur la perfection du sensible, son harmonie intérieure, laquelle manifestement fait signe vers un fondement de cette perfection et de cette harmonie, qui ne peut être que surnaturel. Cette toile est une œuvre d'art car elle nous guide vers le divin. Et l'artiste est lui-même un être divin, que l'on pourra penser sur le modèle du prophète inspiré. Alors que cette chaise ne renvoie à rien d'autre qu'à la pesanteur et à la matérialité. Tout ce qu'elle peut signifier, c'est la lourdeur de notre corps, la fatigue qui l'habite, et au bout du compte, la mort qui nous menace.

Mais là encore, n'est-ce pas trop simple? Si cette solution était vraie, cela voudrait dire que la fatigue, la pesanteur ou la mort ne pourraient pas faire l'objet d'une représentation artistique. Ou encore, que l'art devrait éviter toute dimension tragique – ce qui est évidemment absurde. Le spectacle de la matérialité, de la fatigue, de la pesanteur, de la mort, de la décomposition, en un mot de la laideur, a toujours été l'une des sources les plus importantes de l'activité

artistique. Pour s'en convaincre, il suffit de contempler *Les Souliers* de Vincent Van Gogh ou de lire *Une charogne*, de Charles Baudelaire, un poème du recueil *Les Fleurs du mal*. Même les dimensions obscène et scatologique ont leur place dans l'art – songeons ainsi à Lautréamont, Rimbaud, Artaud.

L'INDIVIDUALITÉ QUASI PERSONNELLE DE L'ŒUVRE D'ART

Il nous faut donc renoncer à distinguer cette chaise et cette tapisserie à l'aide de l'opposition classique entre la matière et la forme. Mais peut-être est-ce précisément la volonté d'appréhender la tapisserie à travers une telle opposition qui nous empêche de comprendre en quoi elle est une œuvre d'art.

Car si je pense un objet comme la présence d'une forme dans une matière, je le saisis immédiatement comme l'expression singulière d'un terme universel. Et de fait, cette chaise n'est qu'une chaise standard, reproduisant exactement le même modèle que les autres chaises de la même série. Alors que, dans le cas de la tapisserie, on n'a pas affaire à un produit standard. Ce qui semble fonder son appartenance à la classe des œuvres d'art, c'est son unicité.

Pourquoi, si un incendie éclatait brusquement au musée du Louvre, et si nous n'avions la possibilité de ne sauver qu'un objet et un seul, choisirions-nous tous cette tapisserie de préférence à cette chaise? Parce que si cette chaise est parfaitement commune, cette tapisserie est unique. D'où l'usage des métaphores organicistes pour penser les œuvres d'art : on dit qu'elles sont vivantes ; on dit même qu'elles ont une âme ou une personnalité. Et par là, on veut

signifier cette individualité non reproductible de l'œuvre d'art qui lui confère une singularité absolue.

Reconnaître un objet comme une œuvre d'art, c'est ainsi lui donner le sens d'une altérité authentique, par là même indéchiffrable, absolument infinie et irréductible à mon désir de possession. On peut comparer l'œuvre d'art à un regard. La contempler m'introduit dans une relation réflexive infinie. Dans cette relation intersubjective d'un nouveau mode, je parviens à me saisir dans mon essence de sujet qui est d'être un regard pour un autre regard, en faisant l'économie de toute violence. À travers la reconnaissance collective de l'œuvre, la constitution d'une harmonie intersubjective semble enfin possible.

Allons plus loin. La compréhension du sens fondamentalement éthique de mon rapport à l'œuvre d'art me permet de me dégager d'un rapport de possession à l'objet, ou d'usage. Je ne vais plus le saisir du point de vue de la finalité externe mais le considérer comme une fin en lui-même. À quoi sert une œuvre d'art? À rien, et c'est précisément dans son inutilité relative que je découvre sa valeur absolue. Nous pouvons distinguer dès lors l'œuvre d'art inutile et non reproductible à la fois de l'ouvrage artisanal, utile et reproductible manuellement, et du produit industriel, utile et reproductible mécaniquement. Dans la reproduction, il y a une perte de l'individualité absolue, et une retombée dans l'ordre du relatif, de l'utilité, de la possession, et donc de la violence faite à l'objet.

Mais encore une fois, une telle analyse peut-elle nous satisfaire? L'exemple que nous avons choisi devrait nous inciter à une certaine prudence.

Considérons en effet le mode de fabrication d'une tapisserie. L'opération se fait en deux temps: un

peintre¹ crée un dessin préalable que l'on appelle un carton, il l'envoie ensuite à un lissier. Ce dernier s'en sert comme canevas. Puis, selon une technique spécifique, il va réaliser à la main la tapisserie. À partir d'un même carton, il est donc possible de tirer plusieurs éditions d'une même tapisserie. Si l'œuvre d'art se définissait par son unicité, elle devrait correspondre au carton. Or c'est la tapisserie qui est exposée et non le carton. L'intention créatrice de l'artiste a pour fin la tapisserie. C'est pourquoi dans son travail, il adapte sa technique picturale au mode spécifique de représentation d'une tapisserie. Le carton est certes généralement conservé, mais sa destruction éventuelle signifie non la destruction de l'œuvre, mais l'impossibilité d'une réédition authentique. Ainsi c'est la tapisserie, c'est-à-dire un simple produit artisanal, reproductible, qui est l'œuvre d'art. Nous rencontrons le même dispositif avec une gravure ou avec une sculpture par moulage. Ce sont les gravures et les statues que l'on expose, pas les plaques de cuivre, les planches de bois ou encore les moules.

On me rétorquera peut-être que cette tenture est un modèle unique. Mais en fait, il est probable que d'autres éditions en ont été faites. Ce sont les hasards de l'histoire qui en ont fait un exemplaire unique. Nous ne pouvons pas faire dépendre son appartenance à la classe des œuvres d'art du caractère aléatoire de son unicité. À ce compte-là, dans l'hypothèse où toutes les chaises de cette série seraient détruites, sauf celle-ci, nous devrions en conclure qu'elle deviendrait du même coup une œuvre d'art. Une solution pourrait être de dire que la différence réside dans le mode de reproduction. S'il est manuel, on pourrait considérer qu'on a affaire à une œuvre

d'art, et s'il est mécanique, que ce n'est pas une œuvre d'art.

Mais là encore l'objection est immédiate. Si c'était ainsi, cela aurait impliqué que l'invention de l'imprimerie au XV^e siècle aurait altéré sinon tué le caractère artistique de la littérature. Ce qui n'a guère de sens. Le caractère artisanal, voire artistique de la reproduction n'est pas en jeu ici. Nous n'avons nul besoin d'avoir affaire à une riche édition remplie d'enluminures pour saisir la valeur artistique d'une œuvre littéraire du Moyen Âge. Le fait que le livre en lui-même soit un objet d'art n'a rien à voir avec la valeur artistique de son contenu. Il faut donc en conclure que, pas plus que pour la tapisserie, la gravure, ou la sculpture par moulage, l'original en littérature n'importe vraiment. Il n'est certes pas dépourvu de valeur, mais il peut être perdu depuis longtemps sans que l'œuvre littéraire, si elle a été imprimée, soit considérée comme détruite. Le caractère artisanal ou mécanique de la reproduction étant désormais reconnu comme secondaire, l'essence artistique de l'œuvre nous semble plus énigmatique que jamais.

L'ART COMME SOURCE D'ÉMOTIONS ESTHÉTIQUES

Si ce n'est ni la matérialité de l'objet, ni sa forme, ni son unicité qui l'établissent, qu'est-ce qui peut bien fonder l'appartenance de cette tenture à la classe des œuvres d'art ?

Apparemment, aucune détermination objective. Au bout du compte, je me dis que c'est le fait d'éprouver une émotion esthétique subjective devant cette tapisserie, qui me conduit à estimer que c'est

une œuvre d'art. À quoi correspond cette émotion esthétique? Il serait périlleux de prétendre la définir avec précision. Elle peut prendre des formes multiples et contraires, de joie ou de tristesse. L'horreur, le dégoût en font partie. Mais d'une façon générale, on pourrait la caractériser par une attraction pour l'objet perçu. Je suis envoûté par l'objet en sorte de l'isoler du reste du monde et de le considérer en lui-même et pour lui-même.

Que l'objet soit reproductible ou non est en fin de compte inessentiel. Je peux n'avoir affaire qu'à une simple reproduction dont l'original a disparu, le problème est que je puisse l'appréhender dans son identité à lui-même. Dès lors, loin de passer par-dessus son apparence sensible pour aller immédiatement à sa fonction et m'en servir, c'est sa matérialité même, les rapports entre les couleurs, les oppositions des différents matériaux entre eux, qui vont attirer mon regard et susciter mon émotion. Les déterminations sensibles de l'objet deviennent la fin propre de ma perception. Par là, je retire l'objet de sa finalité externe, de son utilité. L'œuvre d'art peut ainsi être définie comme un objet qui n'est plus inscrit dans la sphère de l'utile en tant qu'il provoque une émotion esthétique chez le spectateur.

L'œuvre d'art n'accède ainsi véritablement à l'existence que face à un spectateur qui la contemple. Sans ce regard, elle retombe dans l'anonymat d'un simple objet au milieu des autres. Son existence en tant qu'œuvre d'art n'est alors que virtuelle. De fait, nous savons parfaitement que nous pourrions très bien manquer la dimension esthétique d'une œuvre. Il nous suffirait d'être inattentifs, ou d'avoir un goût insuffisamment formé, pour ne voir rien d'autre dans une tapisserie qu'un morceau de tissu permettant

d'adoucir le contact de la main avec la pierre froide du mur. Auquel cas, nous l'abandonnerions à sa simple valeur d'usage. Elle ne serait plus alors vraiment une œuvre d'art, à l'image de cette chaise sur laquelle je suis assis.

LA CRÉATION ARTISTIQUE COMME JUGEMENT

Mais voilà maintenant que je me lève et que je considère cette chaise en tournant le dos à la tapisserie. Ne puis-je opérer une conversion de mon regard sur elle ?

Faisons abstraction de la présence de l'universel en elle. Libérons-la de son utilité, afin de la saisir dans une perception nouvelle, qui serait seulement attentive au libre jeu de ses formes, de ses couleurs. Je n'ai plus affaire à une chaise particulière, pas plus qu'au concept de chaise en général, mais à une chose retournée à elle-même. Je peux alors être attentif à la courbure de l'assise, à la forme des pieds, à la peinture écaillée, à l'usure du bois... Dans cette usure, je peux saisir la répétition des mêmes gestes, l'ennui, la joie, la tristesse peut-être de ceux qui en ont usé. Progressivement, je découvre en elle une signification nouvelle, qui n'est pas son concept et qui va susciter un travail d'interprétation. À travers cette chaise, ce qui surgit, c'est tout un monde, disparu et pourtant présent. Je revois maintenant mon propre passé lorsque, étudiant, je hantais les mêmes salles en quête de la beauté, voici des années.

Comme n'importe quel objet industriel, artisanal ou naturel, cette chaise peut donc parfaitement susciter une émotion authentiquement esthétique. Devient-elle une œuvre d'art pour autant ? À la

réflexion, il me semble que non. Car à la différence de cette tapisserie, elle n'a pas été fabriquée *pour* provoquer de telles expériences. Lorsque nous faisons face à une œuvre d'art, nous sommes confrontés à un objet qui a déjà été délivré de l'usage par l'artiste afin de susciter une émotion esthétique chez le spectateur.

Imaginons toutefois qu'un artiste entre dans la salle où je me trouve, s'empare de cette chaise, la soulève et la dépose délicatement sur un piédestal. Manifestement, par cette seule opération, il libère la chaise de son usage, car personne n'aurait alors l'idée d'y grimper pour s'asseoir. Il pourrait y arriver par d'autres procédés de mise en scène : en traçant un cercle de craie autour de la chaise, en l'illuminant à l'aide d'un projecteur, en présentant son reflet dans un miroir, voire en en produisant une image photographique ou picturale. Peut-on considérer qu'un de ces processus est supérieur à un autre ? Examinons l'exemple de la peinture. En quoi la représentation picturale de la chaise jouirait-elle d'un quelconque privilège ? Nous avons vu que la qualité de l'imitation et la maîtrise technique ne sont pas des éléments qui doivent entrer en compte dans la définition de l'œuvre d'art. Du reste, quelle image plus ressemblante donner de l'objet que la présentation de l'objet lui-même ? Le peintre aura beau faire, il ne pourra égaler la chose même. La chaise sur un piédestal doit être considérée comme une sculpture, la sculpture parfaite de la chaise.

Bien plus, même le piédestal est au fond inutile. Le processus de libération peut être réduit à la simple affirmation suivante : « C'est de l'art. » Il suffit à l'artiste de prononcer cette formule véritablement magique pour retirer cette chaise de son

usage et provoquer une émotion esthétique, de joie ou peut-être de colère, chez les spectateurs. Ceux-ci pourront éventuellement refuser de reconnaître la validité de cette affirmation, de même que l'on peut ne pas saisir cette tapisserie comme œuvre d'art. Ils pourront chercher quand même à s'y asseoir dessus. Mais par là, ils ne révéleront que leur ignorance de la vérité de l'art. Du reste, si on les interrogeait, il est vraisemblable que leur définition de l'art apparaîtrait entachée par l'un des préjugés dont nous venons de montrer les insuffisances.

Pour qu'il y ait œuvre d'art, il faut donc simplement un objet quelconque et deux personnes qui se font face : premièrement, l'artiste, qui a pour fonction de libérer l'objet de l'usage en affirmant « c'est de l'art ». Deuxièmement, le spectateur, qui va opérer une conversion de son regard sur l'objet. L'identité de ce dernier est parfaitement indifférente. Même un objet naturel peut être compris comme relevant de l'art, à condition qu'il ait été préalablement libéré de tout usage par un artiste. Il ne peut être question de conférer une dignité spéciale à une classe spécifique d'objets.

REMISE EN CAUSE DE LA FRONTIÈRE ENTRE ART ET NON-ART

Soudain, je me souviens que je n'ai pas payé mon entrée au Louvre pour contempler cette chaise mais la tapisserie qui couvre le mur derrière mon dos. Je me retourne donc vers elle et me surprends à la considérer, elle aussi, avec un regard entièrement différent.

Est-elle véritablement en mesure d'ouvrir sur un monde plus riche que cette chaise, une fois que

celle-ci a été libérée de l'usage? Je n'en suis plus si sûr. S'appuyer sur la beauté de la représentation du paysage, sur sa noblesse, c'est précisément invoquer un idéal aristocratique périmé au nom duquel des millions de gens ont vécu dans la servitude. À la beauté ne faut-il pas préférer la laideur? Combien cette vision idyllique d'un monde merveilleux est plate et artificielle en comparaison des terribles peintures du dernier Goya! Ne peut-on découvrir dans sa beauté une dénégation scandaleuse de la souffrance animale, celle d'un malheureux cerf que l'on chasse? Finalement, qu'ai-je besoin de m'attarder plus longtemps devant ce témoignage désuet d'une époque heureusement révolue? Je rêve d'un art démocratique où chaque chose, chaque individu aurait droit à l'admiration universelle, à son quart d'heure wharolien.

En découvrant que cette tapisserie n'a pas plus de droit que cette chaise au statut d'œuvre d'art, voici que monte en moi une sorte de ressentiment contre elle. J'en viendrais presque à regretter que la tenture des *Chasses de Maximilien* ait été sauvée de la destruction lors de la Révolution française²! Cette œuvre n'est finalement que l'expression d'une tromperie. On a prétendu sélectionner des objets spécifiques en leur conférant à eux et à eux seuls, le titre d'œuvres d'art. Mais ce droit était indu. C'est donc en fonction d'une conception falsifiée, inauthentique de l'art, privilégiant le beau, le noble, la maîtrise technique, qu'ils ont été sélectionnés, placés sur un piédestal et offerts à l'admiration universelle. On pourrait toutefois accepter le fait historique de cette tromperie. Une époque qui n'avait pas atteint l'essence de l'art ne pouvait pas ne pas se tromper et donc tromper ses contemporains. Mais, encore de nos jours, on nous

présente ces mêmes objets comme étant des œuvres d'art admirables. Par là même, insidieusement, on véhicule toujours ces valeurs antidémocratiques et techniques dans lesquelles les artistes d'avant-garde ont pu voir la cause des horreurs du xx^e siècle.

Où cette tromperie est-elle à l'œuvre? Dans les musées, où des œuvres d'art dûment intronisées sont présentées à l'édification dominicale des foules désœuvrées. Là, tout est hiérarchisé. On sait qu'il faut admirer Jules Romain (Giulo Romano), mais plus encore Véronèse et plus encore le divin Raphaël. On sait où et quand s'extasier, dans quelle proportion, avec quelles épithètes. Tout est défini par la convention. Le jugement personnel doit s'humilier devant des objets sacralisés. On n'a que le droit de payer, d'admirer sans toucher, de suivre un parcours banalisé où un guide répète à l'infini les mêmes remarques, et de repartir. Si vous n'aimez pas Raphaël, vous n'êtes qu'un béotien. Comment ne pas mépriser les musées? Ce sont finalement des lieux aussi improbables que le fameux monde des essences intelligibles de Platon, où s'exerce la violence spirituelle la plus arbitraire, celle qui prétend énoncer définitivement l'appartenance de certains objets à l'art, selon des idéaux dépassés et dangereux. La paix qui y règne est celle des tombeaux.

Contre les préjugés de la tradition, tirons jusqu'au bout les conséquences révolutionnaires de notre réflexion. Si tout peut devenir de l'art, toute œuvre d'art devrait inversement pouvoir redevenir un objet quelconque. Les frontières entre art et non-art devraient donc être systématiquement abolies afin que naisse un monde meilleur où tout homme serait artiste, où le rêve coïnciderait enfin avec la réalité.

UN PARADOXE ARTISTIQUE**LE GESTE RÉVOLUTIONNAIRE DE DUCHAMP**

Considérons l'exemple de Marcel Duchamp. C'était un peintre. Il a vu l'emprise de la technique sur le monde. Il a vu l'injustice et l'oppression s'abriter derrière de nobles idéaux. Il a vu cette épouvantable boucherie que fut la Première Guerre mondiale. À la violence et à la haine, il a choisi d'opposer la subversion et la dérision : introduire dans un musée un objet industriel de série, un urinoir, une pelle à neige, un porte-bouteilles, en affirmant qu'il s'agit d'une œuvre d'art.

Plus je pense à ce geste et plus il me semble résumer l'ensemble de ma réflexion jusqu'à présent. Par ce geste, Marcel Duchamp dénonce la compréhension de l'œuvre d'art comme imitation et l'admiration pour l'habileté technique de l'artiste. Quelle copie est plus ressemblante au modèle que le modèle lui-même ? Il suffit donc de le présenter dans une opération dépourvue de toute dimension technique pour dépasser l'œuvre des plus grands artistes mimétiques, les Vinci et les Dürer.

Par ce geste, il nie la prétendue soumission de l'art à un idéal du goût. Ce qui est banal, vulgaire, voire dégoûtant, a également sa place dans l'art.

La vieille distinction entre l'art et le grand art est renversée à jamais. Les critiques doivent renoncer à leurs prétentions normatives. Les œuvres n'ont pas à être jugées. Contentons-nous de les contempler avec recueillement en les délivrant de l'usage, afin de laisser advenir l'infinité du monde sur lequel elles ouvrent.

Par ce geste, il dénonce le mythe tenace d'une unicité absolue de l'œuvre d'art. On ne pourrait alors rendre compte des gravures, des sculptures par moulage, des tapisseries, des livres, des partitions, des disques, des photographies, des films. L'art se reproduit et il se vend, n'en déplaise aux belles âmes.

Par ce geste encore, il nous révèle l'importance décisive du spectateur dans l'avènement de l'œuvre d'art. Comme il aimait à le rappeler : « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux. » Si la création est réductible au jugement « c'est de l'art », l'artiste ne diffère guère d'un simple regardeur. Il n'intervient que pour libérer l'objet afin de transformer les utilisateurs en d'authentiques regardeurs, et donc en artistes à part entière.

Par ce geste enfin, il dévoile l'absurdité du musée, le caractère contestable de son opération de sacralisation. Ces institutions ne font que nous tromper, elles ne sont que des véhicules idéologiques qu'il faut dénoncer. Lorsque tous les musées seront remplis de ready-mades, l'art aura enfin rejoint la réalité et les musées pourront disparaître.

Comment ne pas reconnaître que les ready-mades de Marcel Duchamp comptent parmi les œuvres majeures de notre temps ? Les critiques d'art ne s'y sont du reste pas trompés. Pas un livre d'histoire de l'art du XX^e siècle qui ne s'y attarde longuement. De fait, tous les mouvements dits d'*avant-garde*

Art et symbole	147
7. Le symbole	149
<i>Type et concept, 149 • Idée, symbole, 154 • Signe et symbole, 156 • Extension de la fonction symbolique, 157</i>	
8. L'art décoratif	161
<i>Objet esthétique et objet symbolique, 161 • L'identité idéale de l'objet esthétique, 164 • Objet esthétique et objet parfait, 168 • Construction rhétorique de l'objet artistique, 171 • L'art décoratif, 173 • La mode, 175</i>	
9. L'art iconique	179
<i>Les deux modes d'imitation, 179 • La symbolique iconique, 182 • La fonction de la pose, 184 • La technique iconique, 186 • Métaphore, métonymie et antiphrase, 187</i>	
10. Le façonnement iconique	191
<i>L'iconicité artistique, 191 • Art figuratif et art iconique, 193 • Iconicité et interprétation critique, 194 • L'intéressement iconique, 197 • Iconicité et mémoire, 199 • Les œuvres-monde, 201</i>	
L'inspiration artistique	203
11. Art et progrès	205
<i>La non-linéarité de l'histoire de l'art, 205 • L'absence de règles, 206 • Critique d'Aristote, 208 • La liberté de l'artiste, 209 • L'infinité du chef-d'œuvre, 211 • La question de la maîtrise, 212</i>	
12. L'art, entre sujet et objet	213
<i>La désobjectivation de l'objet esthétique, 213 • La désobjectivation esthétique, 214 • La désobjectivation créatrice, 217 • Deux objections, 218 • Maîtrise technique et iconicité, 219 • La désobjectivation dans l'art iconique interprétatif, 220</i>	

13. Création et inconscient	223
<i>Contenu latent et contenu manifeste, 223 • Difficulté du modèle freudien, 225 • La symbolique des rêves, 226 • La rhétorique des rêves, 228 • La résistance, 230 • Création et rêve, 232 • L'art et le jeu, 233 • La non-maîtrise dans la technique iconique, 234</i>	
Postface : trois exemples	232
<i>Un vélo, 237 • La Roue de bicyclette de Duchamp, 238 • La Tête de taureau de Picasso, 241</i>	
Notes	247
Bibliographie succincte	271
Index des noms	275
Index des notions	279