

ETC



## Ralentir : théoricien! Thierry de Duve

Sylvain Campeau

Number 11, Spring–Summer 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36278ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Campeau, S. (1990). Ralentir : théoricien! Thierry de Duve. *ETC*, (11), 24–28.

## Ralentir : théoricien! Thierry de Duve



Marcel Duchamp en Rose Sélavy, photographié par Man Ray à New York, 1920-21.

24

**T**hierry de Duve, professeur d'histoire de l'art moderne et contemporain et d'esthétique à l'Université d'Ottawa et directeur de programme au Collège international de philosophie, vient tout juste de publier *Résonances du readymade*, sous-titré Duchamp entre avant-garde et tradition<sup>1</sup>, et *Au nom de l'art*. Pour une archéologie de la modernité<sup>2</sup>. Où, pour s'assurer de prendre une position absolument neutre à l'égard de la modernité artistique, il choisit de s'imaginer... anthropologue martien! Ces deux livres abordent le problème du statut de l'histoire de l'art par le biais des problèmes particuliers posés par la reconnaissance des œuvres de Marcel Duchamp. Ils poursuivent ainsi une interrogation commencée dans *Nominalisme pictural*, Marcel Duchamp, la peinture et la modernité<sup>3</sup>, et, bien que dans une moindre part, dans *Essais datés I* (1974-1986)<sup>4</sup>.

**Sylvain Campeau:** Dans *Au nom de l'art*, le sociologue définit l'art comme suit: «L'art est ce que nous nommons art». Mais, pour en arriver là, vous passez en revue les différentes positions du savoir qu'on peut occuper par rapport à l'art et les différents énoncés qui peuvent, par conséquent, en résulter.

**Thierry de Duve:** C'est que la question «Qu'est-ce que l'art?» ne tombe pas du ciel. C'est une question moderne. Mais je préfère laisser le lecteur s'engager dans

les jeux de rôle par lesquels je suis moi-même passé. Je fais semblant de prendre cette question comme si elle était une question ontologique, et donc valable pour toujours, puisque, si on est dans l'ontologie, on a affaire à la permanence de l'être, et non au changement. Or, un artiste de la renaissance, ou un historien de l'art — mais ça n'existait pas alors! — ne se serait jamais posé la question: «Qu'est-ce que l'art?»

Alors comment prendre cette question avec le plus de distance possible? J'ai donc imaginé que le lecteur pourrait être cet anthropologue de la planète Mars qui rencontre le mot «art» sur la planète Terre et constate qu'il sert à nommer des choses extrêmement diverses. Sa définition ne peut donc être que cette définition empirique: «l'art, c'est tout ce que les humains nomment art». Là-dessus, notre anthropologue devient historien de l'art. Il adopte le préjugé typique d'un historien de l'art qui présume que l'art de tous les temps a quelque chose en commun, alors que les styles changent. Et, fort de cela, le philosophe, un peu plus sceptique, se dit: «Mais s'il y a quelque chose qui reste stable alors que tout change, c'est donc qu'il y a une essence de l'art». Il devient alors comme un logicien qui s'interroge sur le concept d'art et sur les conditions nécessaires et suffisantes pour que quelque chose, n'importe quoi, soit de l'art. Mais nous ne venons pas de la planète Mars! Nous venons de la planète Terre. Par ce simple fait, au lieu d'être un anthropologue ou un ethnologue qui visite une société extérieure à la sienne, vous devenez sociologue et vous faites le même travail, sauf que c'est votre société que vous décrivez. À ce moment-là, la définition de l'ethnologue martien, «l'art, c'est tout ce que les hommes nomment art», devient «l'art, c'est tout ce que nous nommons art».

Dès lors se pose le problème du consensus. Selon le pays, la langue que l'on parle, d'après la classe sociale, le sexe, l'éducation, etc, les avis sur l'art diffèrent. Nous nous battons donc pour la signification du mot «art»! Et si vous vous intéressez précisément à cette lutte de tendances et d'influences qui anime l'histoire de l'art et qui fait qu'il y a des artistes qui rompent avec la tradition et le passé pour engendrer un art nouveau, à ce moment-là, vous ne vous intéressez plus au patrimoine, comme l'historien de l'art, mais bien à l'avant-garde. Vous devenez ce que j'ai appelé un «historien de l'avant-garde», c'est-à-dire quelqu'un qui écrit l'histoire de l'art à venir, ou en devenir, et non de l'art du passé. Et de même que l'historien de l'art, en s'interrogeant sur sa discipline, devenait philosophe et se posait la question de savoir quelle était la définition du concept d'art, de même vous devenez maintenant sémiologue dans la mesure où l'art, le mot «art», n'est plus que le signe — et non pas concept — d'un consensus impossible. (La sémiologie récente, à partir de Kristeva, Derrida et même Barthes déjà, a mis très fort l'accent justement sur la signifiante comme plurisi-

gnification, comme éparpillement, dissémination du sens et non pas comme sens unique, monologique.) Donc, il y a là si vous voulez, une autre *épistémè*, mais aussi une autre morale de l'art, qui se dessinent dans le second cycle que je fais parcourir au lecteur dans ce premier chapitre. Mais là, il y a un problème aussi; c'est celui que la génération des historiens de l'avant-garde et critiques de la culture, comme Adorno et ceux qui l'ont suivi, a rencontré: celui de constater que les avant-gardes, dans leur volonté de détruire pour ouvrir à un avenir meilleur, ont, en fait, été récupérées sous le même label que l'art du passé avec lequel elles prétendaient rompre. Au cri de révolte de Marinetti: «Il faut brûler les musées!», a répondu le fait que l'art de Marinetti, des futuristes comme des dadaïstes, est au musée. Devant cette récupération, comment la fonction à la fois critique, antagoniste et utopique de l'art peut-elle encore se maintenir? On est bien forcé de constater que les promesses utopiques de la modernité n'ont pas été accomplies. D'où un certain état de désespérance. Devant cette menace de désespérance, j'invite le lecteur à repartir à zéro, c'est-à-dire à repartir de lui-même et à dire non pas: «l'art, c'est tout ce que les hommes nomment art», ni, non plus: «l'art, c'est tout ce que nous nommons art», mais tout simplement: «l'art, c'est tout ce que je nomme art».

**S. C.:** *Cette conclusion à laquelle vous en arrivez, après être passé à travers toute une épistémè, c'est aussi la conclusion attendue d'un débat entre le moderne et le postmoderne. J'ai trouvé très troublant que vous partiez de la définition de Lyotard à l'effet qu'à l'orée du moderne existerait déjà le postmoderne et que vous trouviez le moyen d'en prendre l'énoncé à l'envers comme à l'endroit. De cette affirmation découlent deux possibilités; soit que l'on perçoive le postmoderne comme préliminaire obligé; soit qu'il apparaisse en position de rétrocession permanente. Vous semblez prendre ces deux positions à la suite.*

**T. de D.:** La question du postmoderne se présente de deux façons: selon que l'on est cet amateur dont je viens de parler ou selon que l'on est l'historien archéologue, ce qui est la dernière des positions que je fais prendre au lecteur dans le premier chapitre de *Au nom de l'art*, mais qui était la mienne en tant qu'auteur depuis le début du livre. Et le paradoxe est que, en position d'historien archéologue, posant cette question de l'art que j'ai dit être une question moderne, à laquelle je ne réponds pas, mais que je replace dans sa perspective, je ne suis plus moderne. Ça c'est, pour l'archéologue au sens de Michel Foucault, une première définition du postmoderne.

Mais il y a une autre définition du postmoderne: celle qui vaut pour l'amateur, le critique et l'historien de l'art, tels que je les conçois. Si vous, en tant qu'amateur d'art, jugez de quelque chose, vous pouvez avoir n'importe quel critère. Ce que vous aimez, vous

le baptisez du nom d'art. Ensuite, si vous rendez public vos jugements sur l'art, vous devenez un critique d'art, c'est-à-dire quelqu'un qui est jugé sur ses jugements. Le critique d'art peut bien expliquer son jugement, tenter de l'interpréter, offrir une interprétation à caractère plus ou moins théorique, il n'arrivera jamais à justifier entièrement son jugement parce que celui-ci est d'ordre sentimental, pas du tout d'ordre cognitif. Quant à l'historien de l'art, pour moi, il ne se distingue pas du tout d'un critique d'art, sauf qu'il est un peu plus lent. C'est-à-dire qu'il a besoin, pour juger, de s'appuyer sur la jurisprudence des jugements d'autrui, de tous ceux qui ont jugé avant lui. Tenez, prenez quelqu'un comme moi qui fais aujourd'hui un travail sur les années 60. Je dois me baser sur toutes les critiques qui ont déjà été faites. Ou prenez un historien de l'art qui travaille sur la renaissance et qui s'appuie sur une jurisprudence beaucoup plus longue. Mais je ne vois pas comment un historien de l'art peut faire de l'histoire sans rejurer les œuvres auxquelles il a affaire. Sinon il ne fait pas de l'histoire de l'art; il fait une sorte d'histoire de la culture, de l'iconographie ou de l'iconologie. Cependant, beaucoup d'historiens d'art cachent leur jugement de valeur et je trouve ça répréhensible. Je trouve qu'il faudrait qu'on les avoue. D'autant plus qu'il suffit de lire en parallèle deux livres d'histoire de l'art sur la même période pour voir combien ils sont truffés de jugements de valeur.

Que vous soyez simple amateur, c'est-à-dire que vous gardiez vos sentiments et vos jugements sur l'art pour vous, que vous soyez critique d'art et que vous les publiiez, ou que vous soyez historien de l'art et que vous les publiiez avec un certain retard, c'est la même chose. Nous sommes dans la même famille de fonctionnement. Et cette famille de fonctionnement est au fond celle qui, irrémédiablement, fait de vous un être moderne. Et non postmoderne! Parce que l'idée que chacun peut juger, en art, à partir de son sentiment, est précisément l'idée moderne de l'art. C'est celle qui apparaît avec Batteux et d'autres, aux XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles. C'est au fond, peut-être, l'idée romantique ou préromantique de l'artiste. Et je crois que tant que nous sommes des amateurs d'art, cette idée est toujours vivante.

**S. C.:** *Et que serait une position postmoderne du jugement des œuvres?*

**T. de D.:** Intenable! Si, en tant qu'amateur, critique ou historien dans le sens que je viens de définir, vous dites d'une œuvre: «Elle n'est plus moderne, elle est postmoderne»; alors l'ironie veut que votre jugement soit précisément moderne, et même *moderniste* dans le pire sens du terme. Parce que je fais une très grande distinction entre la modernité comme période et le modernisme comme idéologie. Celui-ci a offert certaines justifications de l'avant-garde qui, avec le recul, sont de moins en moins nécessaires ou au contraire nous

coincident dans un *double bind* particulièrement pathétique. Exemple de ces justifications: une œuvre est bonne parce qu'elle rompt avec le passé. Voilà une justification typiquement avant-gardiste. Mais si cette œuvre a réellement rompu avec le passé, alors avec quelles critères puis-je savoir si elle est bonne, sur quelle base de comparaison? Je ne puis la comparer qu'à son propre avenir, c'est-à-dire à des promesses de ruptures encore inaccomplies, à la fuite en avant dans le non-art. D'où évidemment la désillusion des avant-gardistes à tout crin qui n'en finissent pas de rêver à la mort de l'art. C'est un premier cas.

L'autre (mais c'est souvent le même, vu rétrospectivement) serait celui d'une œuvre récupérée, mise au musée, dont on se rend compte aujourd'hui qu'elle n'a pas rompu avec son passé: il y a une continuité qui permet de reconstituer les liens qui vont de Manet à Cézanne, de Cézanne à Picasso, de Picasso à l'abstraction et ainsi de suite... Dans ce cas-là aussi, la désillusion s'exprime. L'œuvre n'a pas accompli les promesses de rupture de la modernité. Si donc vous valorisez une œuvre en disant: «Elle est postmoderne.», vous faites un jugement typiquement moderne puisque vous insistez sur la rupture. Vous êtes dans un *double bind* circulaire. Le jugement postmoderne, tel que le mot *postmodernisme* le fait circuler dans la critique d'art actuellement, est beaucoup plus un symptôme de ce qui a mal tourné avec la modernité qu'une réelle affirmation d'une culture différente.

S. C.: *Ça reste pris dans le même moule, finalement...*

T. de D.: Ça reste pris dans le moule du moderne par dénégation. Alors que l'archéologue, que le lecteur devient — du moins, je l'espère —, au bout de mon premier chapitre, lui, très ironiquement, peut dire: «Oui! La postmodernité, c'est simplement le lieu d'où je parle, le lieu dans le temps d'où je parle». Parce que, par un autre aspect, le mot «postmoderne» est réel; c'est un performatif. L'histoire ne se découpe pas en tranches d'elle-même, ce sont les noms qu'on lui donne qui la découpent en tranches. Que je sache, les gens du Moyen-Age ne qualifiaient pas eux-mêmes *moyen-âgeux*. Donc à partir du moment où vous dites: «La modernité est finie; j'invente un nouveau nom pour décrire la période contemporaine», vous avez saucissonné l'histoire et vous avez, par performatif, créé la postmodernité. Pour l'archéologue, encore une fois, ce performatif n'est qu'un symptôme du *double bind* dans lequel le critique se trouve dès qu'il emploie le mot «postmoderne». Mais ce symptôme est très intéressant parce qu'il dit effectivement que nous devons avoir quitté la modernité, puisque le mot «postmodernité» existe. C'est seulement dans la position de l'archéologue, quand vous vous êtes coiffé de la casquette de quelqu'un qui observe l'état de sa société en étant absolument froid, que vous pouvez parler du postmoderne.

S. C.: *Dans vos recherches, Duchamp est un peu*

*l'angle d'approche permettant d'aborder ce double bind de la modernité qui existe au sein de la logique moderniste...*

T. de D.: Si tout mon travail depuis dix ans tourne autour du *readymade* de Marcel Duchamp, c'est pour une raison très simple. À partir du *readymade*, tout, n'importe quoi, pouvait être de l'art. Il fallait donc se poser la question: «Qu'est-ce que ça signifie?» Beaucoup de théoriciens se sont posé la question en se demandant ce qu'il advenait du concept d'art quand tout et n'importe quoi peut être de l'art. Y a-t-il encore des conditions nécessaires et suffisantes pour que quelque chose puisse être nommé art? Le moraliste se poserait une autre question qui est: «Est-ce que cela a encore un sens de continuer à faire de l'art si tout et n'importe quoi peut être nommé art?» Moi, j'ai couplé ces deux questions.

S. C.: *Et vous avez été à la recherche de ces conditions nécessaires et suffisantes, de ces nouvelles conventions qui permettent au terme d'art de n'être pas caduc...*

T. de D.: Non, il n'y a pas de conventions. Logiquement, vous devez admettre que si on peut faire de l'art avec tout et n'importe quoi, c'est qu'il n'y a plus de conventions. Qu'est-ce que ça veut dire, une convention? Ça veut dire, dans la conception traditionnelle de l'art, une règle du savoir-faire, une règle technique, comme celle voulant qu'on utilise des pigments appliqués avec un pinceau sur un support pour représenter quelque chose en perspective. Voilà un certain nombre de règles minimales pour la peinture à une certaine époque. Mais le mot «convention» a un autre sens, celui, précisément, du consensus parmi certaines catégories de gens qui s'accordent sur les règles de la peinture. Tant que règne une autorité qui définit les règles d'un art en particulier et qui règle aussi l'accès à la profession, on a une culture relativement stable dans laquelle la question des conventions est réglée par l'obéissance et la connaissance des règles. Et donc, on peut identifier un tableau en disant: «C'est une surface encadrée, accrochée au mur avec de la peinture appliquée au pinceau et représentant quelque chose en perspective.» Ensuite vient le jugement esthétique qui dit: «C'est un bon ou un mauvais tableau». Mais la phrase «Ceci est un tableau» relève de l'identification banale, de la même façon que la phrase «Ceci est une table». Tout le monde sait ce que c'est qu'une table! La modernité commence quand le jugement esthétique, au lieu de s'exercer à l'intérieur de conventions stables, porte sur les conventions elles-mêmes. C'est ça le modernisme! C'est-à-dire que l'artiste teste les limites de la peinture en enlevant, par exemple, une convention. L'exemple parfait, c'est la naissance de l'abstraction. On enlève la convention de la figuration et on se demande si ce qui reste est encore de la peinture. Mais tester la convention, c'est aussi tester le consensus des professionnels, de ceux qui règlent l'accès à la profession. Cependant — et c'est pour ça qu'il y a tous ces problèmes dans la



Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917. Sidney Janis Gallery, New York

modernité — comme plus personne n'est en mesure de barrer l'accès à la profession, tester une convention de la peinture, c'est aussi tester le consensus de tout le monde et de n'importe qui! S'il y a eu tous ces doutes, toutes ces remises en cause des conventions, tous ces tests du consensus, c'est parce que, depuis la période des Lumières, l'art doit pouvoir s'adresser à n'importe qui. Donc, à la limite, être fait par n'importe qui! Grâce aux salons, l'art ne repose plus sur un rapport privé de commanditaire à l'artiste, mais atterrit sur un marché public. Et les moyens techniques d'accès à la profession sont sur le marché eux-aussi. C'est pour ça que je me suis concentré sur le tube de couleur. La tradition n'est désormais plus transmise du maître à l'élève par une voie privilégiée. N'importe qui peut essayer d'être peintre et tenter sa chance en achetant une boîte de couleurs chez le marchand de fournitures artistiques. À partir de ce moment-là, on peut dire qu'il n'y a, en effet, plus de barrières à ce qui est de la peinture. Tout peut être peinture à condition d'être jugé telle par le grand public. Le génie de Duchamp est d'avoir généralisé ce questionnement sur les conventions de la peinture, qui reste un art spécifique, à l'art en général.

**S. C.:** Avec l'aide du readymade, tout particulièrement...

**T. de D.:** Exactement! Prenons le cas Richard Mutt. Une société d'artistes se crée à New York dans les années 10. N'importe qui peut faire partie de cette société à condition de payer six dollars de cotisation. Rien ne prouve, en dehors de cela, que vous êtes artiste.

N'importe qui peut participer à la première exposition de cette société, prévue pour avril 1917. Cette société s'appelle *Society of Independent Artists*. Cela veut dire que personne n'a nommé artistes les membres qui en font partie; ils se sont eux-mêmes proclamés artistes. Et tous ont le droit d'exposer puisqu'il n'y a, selon la devise de la société ni jury ni prix. Marcel Duchamp fait partie de la société et il se trouve qu'il est déjà reconnu comme peintre. On attend de lui qu'il fournisse un tableau à l'exposition. Au lieu de cela, il leur envoie une pissotière! Plutôt que de leur envoyer un objet qui respecte encore un certain nombre de conventions de la peinture — comme le *Nu descendant un escalier* qui déjà mettait à mal un grand nombre de conventions de la peinture, y compris les conventions de l'avant-garde de son temps —, il se montre encore plus extravagant et il leur offre un objet — un urinoir — qui, en aucun cas, ne pouvait être de la peinture ni même de la sculpture! Il force donc les organisateurs de l'exposition à dire, non pas: «Ceci est un tableau» et ensuite: «C'est un bon tableau», mais à dire vraiment et d'un seul coup: «Ceci est de l'art» ou bien: «Ceci n'est pas de l'art». Et on sait quelle fut la réponse des organisateurs de l'exposition, comme on sait aussi quelle est la réponse de la postérité. Jusqu'à nouvel ordre, l'urinoir de Duchamp est de l'art.

**S. C.:** Jusqu'à nouvel ordre?!

**T. de D.:** Oui. Parce que je suis frappé par l'inconscience des gens qui peuvent admettre que, sous prétexte que l'urinoir de Duchamp est au musée, c'est de l'art

une fois pour toutes. Comme si le déclin d'une civilisation, ça n'existait pas. Je trouve ça d'une parfaite inconscience. Je suis beaucoup plus proche de gens conservateurs comme Jean Clair, qui au moins ont le courage de poser une question comme: «Croyez-vous que dans 300 ans les gens pourront sérieusement dire que cette pissotière est de l'art, de la même manière qu'on dit que la Chapelle Sixtine est de l'art?» Contrairement à Jean Clair, cependant, je ne suis pas conservateur. Je ne pense pas qu'on puisse revenir à un art aux conventions sûres. Je crois au contraire que, si condition postmoderne il y a, c'est une condition moderne qui la détermine — qui était déjà là du temps de Duchamp et même du temps de Courbet —, marquée par le fait que les conventions sont désormais dissoutes et que tout le monde et n'importe qui peut juger de l'art. C'est avec cette culture-là qu'il faut fonctionner. Et par conséquent, comme l'urinoir de Duchamp est une pièce maîtresse de l'héritage des avant-gardes, je trouve que nous avons non seulement le droit mais le devoir de réévaluer si cette pissotière est de l'art ou non. C'est ça ma position dans le débat d'aujourd'hui. Je trouve qu'il ne faut pas prendre pour argent comptant le fait que cette pissotière se trouve au musée. Il faut dire ou bien: «Ce n'est pas de l'art, ça!», ou bien au contraire: «C'est de l'art!» Mais il faut prendre parti. Et en prenant parti pour la pissotière de Duchamp, vous prenez également parti pour toutes les avant-gardes qui font partie de notre héritage et qu'il ne s'agit pas de trahir par un retour éclectique au passé, comme ça se passe très souvent aujourd'hui sous le nom de transavant-garde ou de postmodernisme.

**S. C.:** *Et, pour reprendre la question de Jean Clair, qu'est-ce qu'on dira de la pissotière de Duchamp dans 300 ans?*

**T. de D.:** Cette pissotière sera peut-être au musée si chaque génération de conservateurs de musée décide que ça vaut la peine de la conserver. Sinon, ce ne sera pas la première fois qu'on verra quelque chose être jeté aux oubliettes de l'histoire.

**S. C.:** *Mais comment peut-on exprimer un goût à l'égard du readymade alors qu'à l'origine, il a été choisi par l'artiste dans une indifférence du goût?*

**T. de D.:** Le jugement «Ceci est de l'art», que je tiens pour être un jugement esthétique, n'est pas un jugement de goût. C'est très énigmatique à comprendre. Je ne suis même pas sûr du tout de le comprendre, sauf par référence à Emmanuel Kant. Ça s'explique à la fois philosophiquement et historiquement. D'une part, philosophiquement, on peut dire que le jugement esthétique traditionnel s'exprimait par la phrase: «Ceci est beau». Quand ça s'appliquait à l'art, il y avait toujours le sous-entendu que c'était beau en tant que musique, peinture ou littérature. Pour des raisons que je tente d'expliquer dans différents chapitres de mes deux livres, la phrase: «Ceci est beau» s'est vu remplacer par la phrase: «Ceci est de l'art». Le mot «art» n'est pas

synonyme du mot «beau», mais il prend sa place. Il s'agit, et c'est ce que j'ai fait dans le deuxième chapitre de *Au nom de l'art*, de relire la troisième critique de Kant<sup>5</sup> en remplaçant le mot «beau» par le mot «art» et de revoir les paradoxes de ce qu'il appelait l'*antinomie du goût*. La solution que Kant donne à l'antinomie du goût est la solution que Duchamp donne à l'antinomie de l'art. D'autre part, en tant qu'historien, on peut réexaminer la question du goût à travers la question des conventions, c'est-à-dire, cette fois, à travers la question des attentes. Duchamp disait: «Le goût, c'est une habitude». Et une habitude, c'est ma prédisposition à m'attendre à ce que l'expérience que je vais avoir soit du même ordre que mon expérience antérieure. Or, les différentes ruptures que les avant-gardes ont opérées depuis un siècle et demi ont toujours été perçues comme des ruptures de goût, justement parce qu'elles rompaient avec les attentes. Elles ont même été jusqu'à provoquer le sentiment qui est absolument antagoniste au goût et dont Kant disait qu'il était le seul sentiment incompatible avec le jugement esthétique: le dégoût. En bon historien, je constate simplement, en me penchant sur le passé, qu'un très grand nombre de chefs-d'œuvre de la modernité, dans tous les domaines, ont été accueillis par un cri d'indignation: «Ce n'est pas de l'art car c'est dégoûtant». Je suis donc bien obligé de constater en tant qu'historien, dans le jugement: «Ceci est de l'art», le dégoût a eu une part aussi importante que le goût. Ce constat engendre, à son tour, des conséquences théoriques importantes que je n'ai même pas encore effleurées dans mes bouquins. Je les réserve pour plus tard. Comme par exemple, le soi-disant désintéressement du jugement de goût chez Kant. Car le jugement de dégoût ne peut en aucun cas être un jugement désintéressé.

À cause de ce retour à Kant, il y a certaines personnes qui me reprochent de revenir à une conception romantique et traditionnelle de l'art comme goût. Mais ce n'est pas vrai. Et, pour le prouver, j'ai conservé quelques cartes dans ma manche.

Entrevue réalisée par Sylvain Campeau  
en décembre 1989

#### NOTES

1. Éditions Jacqueline Chambon, collection «Rayon Art», Nîmes, 1989, 302 p. (Voir notre compte rendu dans *ETC Montréal*, n° 10)
2. Éditions de Minuit, collection «Critique», Paris, 1989, 145 p
3. Éditions de Minuit, collection «Critique», Paris, 1984, 292 p
4. Éditions de la Différence, collection «Essais», Paris, 1987, 342 p
5. Il s'agit de la *Critique de la faculté de juger*