Document generated on 07/13/2025 4:11 a.m.

Horizons philosophiques

Quand est-ce qu'une pissotière n'est pas une pissotière? Ou, comment reconnaître une oeuvre d'art?

Marilyn Randall

Volume 3, Number 2, Spring 1993

Paysages esthétiques

URI: https://id.erudit.org/iderudit/800922ar
DOI: https://doi.org/10.7202/800922ar

See table of contents

Publisher(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (print)
1920-2954 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Randall, M. (1993). Quand est-ce qu'une pissotière n'est pas une pissotière? Ou, comment reconnaître une oeuvre d'art? *Horizons philosophiques*, *3*(2), 61–75. https://doi.org/10.7202/800922ar

Tous droits réservés © Collège Édouard-Montpetit, 1993

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

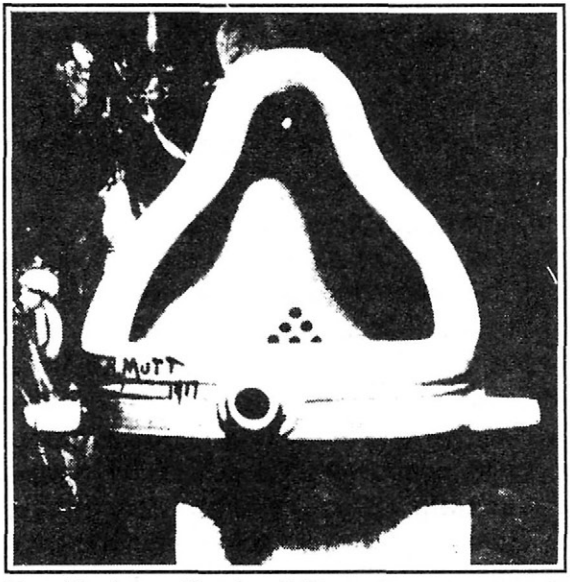
Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Quand est-ce qu'une pissotière n'est pas une pissotière? Ou, comment reconnaître une oeuvre d'art?

No man can embrace true art until he has explored and cast out false art.

William Blake



Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917

La réponse à la première question est facile : une pissotière n'est pas une pissotière quand c'est une oeuvre d'art. C'est la réponse à la deuxième qui est problématique : si, devant une pissotière, on doit reconnaître une oeuvre d'art. Deux problèmes se posent : premièrement, comment distinguer entre les

pissotières qui sont des oeuvres d'art et celles, potentiellement identiques et certainement nombreuses, qui ne le sont pas; et, deuxièmement, comment reconnaître des oeuvres d'art qui n'ont rien en commun avec des pissotières? Posée de cette façon, la question peut avoir l'air dérisoire, voire banale, et pourtant, je l'entends comme une interrogation sincère et littérale. Si la *Joconde*, celle qui n'a pas de moustache, et *Fontaine*, la pissotière de Duchamp, sont le même genre d'objets, soit des oeuvres d'art, la question de savoir ce qu'ils ont en commun reste, pour moi, entière.

Une réponse possible serait, à l'instar des poststructuralistes dans le domaine littéraire, de refuser la notion d'oeuvre d'art en prétendant qu'elle ne correspond à aucun phénomène positif. Et pourtant, cette réponse semble insuffisante devant le fait que des objets aussi dissemblables que la *Joconde* et *Fontaine* continuent non seulement d'exister, mais de remplir tant les musées que la catégorie d'art qui perdure malgré les nombreux attentats qui lui ont été faits.

En vertu alors de quelle «ressemblance» ces deux objets on ne peut plus hétéroclites seraient-ils également classifiables d'oeuvres d'art? Ma réponse serait de dire que les deux ont en commun d'être exposés dans des musées, réponse non sans problème dans le cas de Duchamp, comme on le verra. Voilà que je me découvre en faveur d'une théorie «institutionnelle» de l'art[1] et, en plus, que je comprends pourquoi je me sens à l'aise devant un objet comme *Fontaine*. D'une part, sa qualité *esthétique* semble se réduire aux conditions de son institutionalisation; d'autre part, selon l'artiste lui-même, l'objet *ready-made* est choisi en fonction de son «indifférence *visuelle*, assortie au même moment à une absence totale du bon et du mauvais goût... en fait une anesthésie complète[2]». Et Schwarz

1. Voir George Dickie, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1974; *The Art Circle : A Theory of Art*, New York, Haven, 1984.
2. Marcel Duchamp, «À Propos des «Ready-mades»», *Duchamp du signe*, M. Sanouillet éd., Flammarion, 1975, p. 191.

d'ajouter que cette absence de goût esthétique dérive de son origine manufacturière[3]. Le spectateur de *Fontaine* est dans une situation idéale : admirer l'audace et la nouveauté du geste créateur qui l'a trouvé le mettra en harmonie parfaite avec le «monde de l'art»; se considérer, par contre, devant un morceau de porcelaine banal et indifférencié lui aurait sans doute mérité l'approbation de l'artiste qui entendait souligner «l'antinomie fondamentale qui existe entre l'art et les ready-mades[4]».

L'étude du devenir esthétique d'un objet comme *Fontaine*, situé toujours en marge de l'esthétique contemporaine, peut contribuer à clarifer les notions dominantes et déterminantes de l'esthétique : non pas qu'est-ce que l'oeuvre d'art, mais comment la reconnaissons-nous? — Questions qui reviennent au même d'un point de vue «institutionaliste». Dans ce sens, *Fontaine* de Duchamp ressemble singulièrement à une autre catégorie de non-art qui m'est chère, et au profit de laquelle j'interroge la pissotière : c'est le faux artistique. Car, ce qui est vrai en ce qui concerne le faux, l'est aussi dans le cas de *Fontaine* : c'est que leur étude «peut révéler les valeurs et les perceptions de ceux qui les ont faits, et de ceux pour qui ils ont été faits[5]». C'est donc à la recherche des présupposés de celui pour qui l'objet artistique, autant le faux que le vrai, a été fait, que j'entreprends une réflexion sur l'identité de l'oeuvre d'art — réflexion qui dépasse largement, il va sans dire, les limites de cet exposé.

Le faux artistique et Fontaine partagent encore autre chose qui les unit dans mon esprit. Les deux reviennent incessamment dans des discussions sur la philosophie de l'art, et pour cause : chacun remet en question, et de la même façon, la même gamme de critères de jugement esthétique. La question maintes fois posée dans ces discussions est de savoir où situer

3. Arturo Schwarz, «Contribution à une poétique du ready-made», *Marcel Duchamp, ready-mades, etc. (1913-1964)*, Paris, Le Terrain vague, 1964, p. 22.
4. Duchamp, «À propos...», p. 191.
5. Mark Jones, *Fake? The Art of Deception*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 11. [C'est moi qui traduit].

la qualité esthétique de l'oeuvre. Fontaine et le faux réussi semblent tous deux constituer des arguments incontournables contre toute théorie esthétique qui prétend situer la valeur artistique au niveau de l'objet, c'est-à-dire dans ses qualités perceptibles, ses formes sensuelles, son apparence. Car, dans chaque cas, l'objet sensible subit une redéfinition qui entraîne une transformation perceptuelle. Selon Duchamp :

> Avec le changement de la matière inerte en oeuvre d'art, [ou, dirions-nous, pour le cas du faux, en son contraire] une véritable transsubstantiation a lieu et le rôle important du spectateur est de déterminer le poids de l'oeuvre sur la bascule esthétique[6].

Fontaine, une pissotière banale, et d'autres *ready-mades* sont des «objets manufacturiers promulgués à la dignité d'objets d'art[7]», tandis que la transformation d'un (faux) Vermeer en un Van Meegeren entraîne une dévalorisation des mêmes composantes esthétiques qui étaient à l'origine des jugements de l'authenticité et de la qualité esthétique supérieure du premier[8]. Et c'est au sujet de ces rapports entre le perceptible et l'esthétique que *Fontaine* peut fournir une autre analogie avec le «faux» : jugée selon tous les critères qui existaient avant elle, et qui continuent, en grande mesure, d'exister, *Fontaine* doit être un faux objet esthétique parce que c'est une véritable pissotière.

Avant d'aller plus loin, il faudrait rappeler que les théories sont loin d'être unanimes en ce qui concerne les composantes même de la valeur esthétique — qu'elles vivent en fait de la différence de privilège accordé aux trois sources possibles de valeur esthétique : l'acte de production, l'objet et sa perception. Et dans cette trinité, c'est l'objet, cause nécessaire mais non pas suffisante de l'esthétique, qui semble de loin le moins

6. Marcel Duchamp, «Le processus créatif», *Duchamp...*, p. 187.
7. André Breton, cité par Schwarz, «Contribution...», p. 17.
8. Voir, au sujet des faux et en particulier du cas de Van Meegeren et ses faux Vermeer, *The Forger's Art*, Denis Dutton éd., University of California Press, Berkeley, 1983.

important. C'est que l'objet ne pourrait être esthétique sans le «regardeur» et ne saurait être artistique sans le producteur, distinction érigée par Dewey qui sépare «l'oeuvre d'art esthétique», c'est-à dire l'objet de perception, de l'objet de production ou «l'oeuvre d'art artistique[9]», distinction nous rappelle encore la question duchampienne : «Peut-on faire des oeuvres qui ne soient pas «d'art»[10]?» Ces trois possibles lieux de la qualité esthétique — le geste créateur, l'objet et la perception — peuvent se réduire encore, ne serait-ce qu'abusivement, à deux types de théories que j'appelle, d'une part, «immanentes», dont celles qui valorisent l'apparence de l'objet; et, d'autre part, «transcendantales», ces théories qui situent la qualité ou la valeur esthétique partout ailleurs sauf dans ses formes sensibles. Ces ailleurs sont nombreux et divers, se constituant de l'inspiration et du génie de l'artiste, de son originalité, de l'authenticité et de la nouveauté de l'expression, de l'effet de l'oeuvre comme expérience sur le spectateur, du jugement institutionnel de celui-ci dans le contexte de l'histoire passée et contemporaine de l'art, et j'en passe.

Or, l'existence de *Fontaine* semble avoir fait irrévocablement basculer les théories esthétiques du côté transcendantal, du fait qu'elles se trouvaient dans la position de devoir justifier la valeur esthétique d'un objet qui en manquait, de toute évidence : les attributs sensibles de *Fontaine*, comme ceux du faux découvert, ne constituent pas le *sine qua non* de sa valeur artistique, mais plutôt un obstacle au jugement esthétique de l'objet. Il me semble dès lors que l'exemplarité de *Fontaine* et du faux réside dans la façon dont chacun révèle la *disparition de l'objet* du champ de la théorie — sinon de la pratique — esthétique contemporaine où l'objet ne serait autre chose que le support matériel de l'esthétique, support dont la matérialité finit par être indifférente. Dans les deux cas, l'effet de transsubstantiation qui régit le devenir esthétique ou non esthétique de l'objet entraîne la nécessité d'évacuer son contenu sensible.

9. John Dewey, *Art as experience,* New York, Minton, Balch and Co., 1934, p. 46.
10. Marcel Duchamp, «À l'infinitif», *Duchamp...*, p. 105.

Bien que je me sois déjà prononcée en faveur d'une théorie institutionnelle, que je range ici comme une des formes de l'esthétique transcendantale, j'aimerais poursuivre, pour les besoins de la cause, les conséquences d'une théorie immanente qui privilégie l'apparence dans la qualification esthétique de nos deux types d'objets : le faux et *Fontaine*. Le terme logique d'une position immanentiste forte, qui situerait la qualité esthétique dans sa «forme significative[11]», maintiendrait que la qualité esthétique de deux objets apparemment identiques serait identique, réduisant ainsi l'esthétique aux formes de l'apparence. Pourtant, cette position n'est guère défendue. La théorie immanente semble naïve, ou du moins incomplète, et a été dépassée par l'ensemble des théories transcendantales, pour qui l'objet serait un véhicule d'expression, un objet de perception ou d'institutionalisation. Surbordonné à sa fonction esthétique, l'objet disparaît dans la mesure où il subit une transformation qui l'imprègne de toutes les qualités qui constituent la théorie esthétique qui la décrit.

De toute évidence, le rapport entre l'apparence et la valeur esthétique ne peut pas être déterminé par recours à une théorie esthétique quelconque, car chacune est faite explicitement et exclusivement pour définir ce rapport. Dans ce qui suit, alors, mon emploi du terme «esthétique» ne réfère ni à une théorie ni à une qualité spécifique, mais désigne toute oeuvre d'art déjà identifiée comme telle dans notre situation actuelle, où «oeuvre d'art» a des connotations forcément positives et dont les attributs doivent coïncider avec le sens de l'«esthétique». Cet usage, peut-être peu conventionnel, évacue volontairement le problème soulevé tantôt quant à la distinction entre l'art et l'esthétique. Car, puisque *Fontaine* est devenue l'un des objets préférés des théories esthétiques, je crois que la distinction est peu utile. À la question de savoir s'il est possible de créer des oeuvres qui ne soient pas d'art, le sort de la pissotière semble répondre que «non».

11. L'expression provient de Clive Bell, «The aesthetic hypothesis», *Art and Philosophy*, W.E. Kennick éd., St. Martin's Press, New York, 1964, p. 33-46.

Si j'ai parlé jusqu'ici de *Fontaine*, c'est qu'elle pourrait fonctionner comme type pour toute une série d'objets qui participent à «l'ère de sa reproductibilité[12]». Parmi ces autres objets, on pourrait énumérer les bronzes de Rodin et les reproductions photographiques de Sherrie Levine[13]. Ces objets partagent avec *Fontaine* le fait que leurs procédés de production sont mécaniques et sont, de ce fait, potentiellement, sinon intentionnellement sériels. Le processus de reproduction aboutissant à un faux coïnciderait exactement avec le processus de la production originale, ce qui va jusqu'à inclure l'indifférence quant à l'identité du producteur. Chaque objet pourrait exister — de fait existe — en de multiples originaux, ou copies, formellement identiques. Cette interchangeabilité formelle, qui constitue un aspect esthétique important de *Fontaine* ainsi que des copies de Levine, existe aussi dans l'oeuvre de Rodin, même si elle n'y joue pas le même rôle de composante intentionnelle de l'oeuvre. Devant cette multiplicité sur le plan formel, c'est l'«identité numérique» de l'objet[14], autrefois une simple conséquence ontologique de son mode de production, qui fait que cette pissotière et seulement celle-ci, celle désignée par Duchamp, serait admissible dans la catégorie de l'oeuvre d'art. Et pourtant, selon Duchamp :

> Un autre aspect du *ready-made* est qu'il n'a rien d'unique. [...] La réplique d'un *ready-made* transmet le même message; en fait, presque tous les *ready-mades* existant

12. W. Benjamin, «The work of art in the age of mechanical reproduction (1936)», *Illuminations*, H. Arendt éd., Schocken Books, New York, 1968, p. 217-251.
13. La conjonction de Rodin et Levine m'est suggérée par l'article de Rosalind Krauss, «The originality of the avant-garde», R. Krauss, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1986, p. 151-170. Les photographies de Levine consistent en la reproduction des oeuvres d'autres photographes, qu'elle signe, tout en donnant le titre et le nom de l'artiste original.
14. Nous empruntons l'expression à Prieto : [...] l'identité numérique [...] est ce qui fait qu'un objet est un certain objet déterminé en tant qu'individu et non pas un autre. Un objet, d'une part, possède une unique identité numérique, qui est immuable, puisque les transformations que l'objet peut subir concernent exclusivement ses identités spécifiques. Un objet, d'autre part, ne partage son unique identité numérique avec aucun autre objet et, par conséquent, un objet ne saurait être numériquement identique qu'à lui-même.

aujourd'hui ne sont pas des originaux au sens reçu du terme[15].

Dans *The Transformation of the Commonplace*[16], Danto multiplie des exemples fictifs, souvent invraisemblables, d'objets artistiques identiques mais dotés de valeurs différentes — mais ses efforts n'y sont pour rien devant la situation réelle instaurée par *Fontaine* — en fait par Rodin : non seulement les copies identiques existent, mais elles valent l'original qui, en l'occurrence, n'existe plus, si, en effet, il n'a jamais existé.

Comment la philosophie de l'art répond-elle à ces questions? Elle semble tiraillée entre un respect pour l'objet et une conviction que sa qualité esthétique est ailleurs, soit dans la perception, soit dans le geste créateur. Prenons l'exemple de Goodman dans *Languages of Art.* Face à la possibilité d'une indiscernabilité perceptuelle entre deux objets et la question de leur identité esthétique, Goodman a recours à l'évolution dans la perception des faux Vermeer pour démontrer que l'identité perceptuelle n'est qu'une erreur de jugement : c'est le résultat d'une faiblesse du regard que l'apprentissage corrigera pour permettre à la vérité d'apparaître. Et, dans cette vérité, située entre le regard et la surface de l'oeuvre, interviennent des composantes esthétiques telles que l'identité de l'auteur et de la période, information qui, bien que ne résidant pas dans l'objet, constitue néanmoins son identité esthétique. Selon Goodman, puisque la discrimination entre des oeuvres d'art est une activité esthétique : «Alors, les propriétés esthétiques d'un tableau incluent non pas seulement celles qu'on identifie en le regardant, mais aussi celles qui déterminent comment on le regarde[17].»

15. «À propos...», p. 192.
16. Arthur Danto, *The Transformation of the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.
17. *Languages of Art,* Indianapolis and Cambridge, Hackett Publ. Co., 1976, p. 111-112. [C'est moi qui traduit].

Mais Goodman rejette l'idée qu'une indistinction absolue soit possible et, en cela, il fait semblant d'oublier l'existence des arts mécaniques que nous avons mentionnés. En même temps, il nous fournit un paradoxe stimulant : «Le fait que nous ne pouvons pas distinguer entre deux tableaux tout simplement en les regardant n'implique en rien qu'ils soient esthétiquement identiques[18].» C'est que la qualité esthétique est ailleurs.

Danto, pour sa part, reconnaît la possibilité d'une identité formelle et en conclut que si la qualité esthétique se réduisait aux formes sensibles de l'objet, il faudrait alors donner raison aux tenants de la théorie institutionnelle (détestée) selon laquelle, dans sa formulation, «l'art ne serait autre chose que ce qui est ainsi désigné par le goût veule des snobs du monde de l'art[19]». Cette définition à intention péjorative semble pourtant coller de façon merveilleuse à l'art des *ready-mades*, dont *Fontaine*, que Danto affectionne beaucoup. Mais il résiste à en tirer cette conclusion, en déclarant :

> Si les attributs qui font de *Fontaine* une oeuvre d'art étaient seulement ces qualités qu'elle partage avec d'autres pissotières, la question se poserait de savoir qu'est-ce qui la rend artistique et non pas les autres[20].

Bonne question, en effet, mais qui pour Danto est inadmissible pour une raison située au coeur de sa définition de l'esthétique : pour avoir une perception esthétique d'un objet sensible, il faut savoir que l'objet est un objet de perception esthétique[21]. C'est ce savoir tautologique qui a fait défaut aux juges de la société des Artistes indépendants lors de leur exposition «sans juges ni prix» de 1917. La pissotière signée R. Mutt est rejetée car, selon les organisateurs : «La *Fontaine* est peut-être un objet très utile à sa place, mais sa place n'est pas une exposition d'art et ce n'est pas une oeuvre d'art, selon

18. *Ibid.*, p. 109.
19. Danto, *The Transformation ...*, p. 144.
20. *Ibid.* p. 94.
21. *Ibid.*, p. 94.

quelque définition que ce soit[22].» C'est que les non-juges de cette exposition de non-art ignoraient que son véritable auteur était l'un de leurs confrères fondateurs[23].

Fontaine existe aujourd'hui sous deux formes : la reproduction photographique de l'original perdu, signée Stieglitz, et les répliques exposées dans des musées divers. C'est une oeuvre qui «n'est connue que par sa reproduction[24]», et dont l'original n'existe que dans ce que de Duve appelle «le musée imaginaire». Comparons cette existence purement secondaire avec le commentaire suivant de Danto :

> La copie d'une oeuvre d'art ne peut pas être une véritable oeuvre d'art : la copie ne fait que *montrer*, la façon dont l'oeuvre d'art présente son contenu, sans lui-même tenter de présenter ce contenu afin de le rendre explicite; la copie vise à un état de transparence absolue [...]. Mais la photographie d'une oeuvre d'art peut très bien être elle-même une oeuvre d'art, si elle présente le contenu d'une façon qui révèle quelque chose au sujet du contenu présenté[25].

Voilà que seule la photographie de l'original, signée Stieglitz, et non pas les répliques exposées, est admissible dans le musée imaginaire de Danto — et selon la même logique, l'auteur de *Fontaine* ne serait alors ni «Mutt», ni Duchamp, mais Stieglitz, celui qui a «présenté le contenu d'une façon qui révèle quelque chose au sujet du contenu présenté» — en l'occurrence, son existence.

Voilà aussi que tout art est «auto-référentiel». On voit immédiatement ce à quoi Danto vise, et en fait cette analyse s'applique parfaitement aux copies photographiques de Levine, car ses reproductions identiques ne produisent pas des oeuvres identiques aux originaux, mais plutôt un commentaire sur ces

22. Cité par T. de Duve, *Résonances du Ready-made*, Nimes, Éd. Jacqueline Chambon, 1989, p. 73.
23. Voir de Duve, *ibid.*, pour les détails de cette exposition.
24. *Ibid.*, p. 46.
25. *Ibid.*, p. 147.

oeuvres. Comme l'oeuvre de Duchamp qui, selon Compagnon, «représente une des réflexions les plus approfondies sur l'art au vingtième siècle[26]», elles appartiennent à l'ordre de «l'art sur l'art». Ce nouvel ordre, succédant à celui de l'art pour l'art sans pour autant s'éloigner de la réflexivité de ce premier, témoigne encore de la disparition de l'objet du domaine esthétique[27]. «L'art sur l'art», étant un type de «méta-art», ne viserait pas à atteindre le statut d'objet artistique, mais à celui d'un *discours sur* les objets artistiques qui, eux, sont ailleurs.

En attribuant des qualités transcendantales à l'objet de perception esthétique, les théories transcendantales escamotent le problème des copies identiques en prétendant qu'elles n'existent pas. Et pourtant leur existence, déjà posée par l'art de Rodin, ne serait qu'accentuée par le développement d'autres arts mécaniques. L'indistinction formelle entre original et copie, et la perte même du sens de la notion d'original, introduit un autre critère possible dans le jugement de l'esthétique, c'est le critère de l'«identité numérique».

Récemment, Prieto a proposé qu'il n'existe effectivement aucune distinction esthétique entre deux objets formellement identiques («identité spécifique[28]») et que la seule distinction possible serait celle de l'identité numérique de l'objet, qui devient alors objet du «collectionisme». L'identité numérique de l'objet coïncide avec son origine, sa généalogie et résulte en sa rareté : la valeur de marché d'un Renoir n'est pas, dans ce sens, de nature différente de celle d'une carte de baseball ou de tout autre objet de collection qui ne prétend pas à une valeur esthétique.

Prieto s'érige en iconoclaste sur la scène des théories esthétiques, car son point de vue évacue toute considération transcendantale dans la définition de l'art : pour lui, une bonne

26. *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 126.
27. T. de Duve propose une disparition semblable comme la condition essentielle de l'existence de *Fontaine* comme oeuvre.
28 . Duchamp, «À propos...», p. 192.

copie vaut l'original. Il se peut que nous en soyons arrivés là sur la scène artistique actuelle. Devant les arts produits dans l'absence de tout original et par des moyens reproductibles, la notion d'original, déjà précaire dans l'art de Rodin, devient tout à fait désuète. Mais si la copie vaut l'original, et le faux le vrai, c'est la perte de tous les critères transcendantaux : faudrait-il pousser la théorie de l'immanence jusqu'à ses conséquences finales, ou bien élaborer une théorie esthétique, guère concevable, de l'identité numérique?

Ce n'est pas, de toute évidence, le développement des technologies de la (re)production mécanique qui ont rendu possibles des faux artistiques. Comme le disent les éditeurs du numéro d'Autrement sur le faux : «Dès qu'il y a représentation, la falsification devient possible[29]», ou pire, selon Platon, toute représentation est déjà en soi falsification. Rosalind Krauss a fait remarquer dans l'essai pré-cité sur les bronzes de Rodin, qu'en fait, l'art de celui-ci consistait en la reproduction de multiples copies sans original[30], et qu'en dépit des changements dans les modes de production, nos critères esthétiques sont solidement enracinés au XIX[e] siècle où l'effort commun a été de «trouver le garant de l'original en dépit de la réalité permanente de la *copie comme condition sous-jacente de l'original*[31]». Si c'est la possibilité même de la copie et du faux qui fait naître la valeur attachée à l'original, cette possibilité date alors de bien avant le XIX[e] et constitue peut-être une des conditions nécessaires de la perception esthétique. Mais ce n'est peut-être que récemment que des technologies mécaniques, voire électroniques, deviennent, elles aussi, des techniques artistiques «authentiques». Ce n'est donc pas le fait de la copie qui est nouveau, mais notre façon de la percevoir. Et cette façon est une conséquence des formes sensibles de nos objets esthétiques. Autrement dit, la qualité reproductible des arts

29. «L'ère du faux», Autrement, n° 76 (janvier 1976), p. 62.
30. *Ibid.*, p. 156.
31. *Ibid.*, p. 162.

techniques récents n'est pas tout simplement un accident de leur production, mais en est la condition même, condition qui est affichée comme constituant un aspect formel de l'objet.

Revenons à nos trois exemples, Fontaine, Rodin, et les photographies de Sherrie Levine. Chaque objet s'annonce, par le biais de son apparence, comme objet de production mécanique et sérielle. On ne se trompe pas sur l'identité de *Fontaine* — sa qualité de véritable pissotière est immédiatement reconnue, ou présupposée, par la perception de ses formes. Les origines manufacturières font partie non seulement de l'objet, mais aussi du geste artistique de sorte que le spécialiste admirerait le génie d'avoir «trouvé» cet objet, sans être tenté d'y attribuer des caractéristiques telles que l'expression de l'inspiration, de l'originalité et de la maîtrise technique. L'art trouvé problématise la valeur de l'originalité non seulement dans les moyens de sa production, mais aussi dans la relation entre objet et producteur/créateur, essentielle à la notion d'originalité.

Fontaine, comme le faux, pose un défi aussi à la notion d'identité numérique, non seulement du fait de sa prolifération, mais parce que l'objet-pissoir ne coïncide pas avec l'objet esthétique signé Mutt ou Duchamp, et pourtant ces deux objets sont numériquement identiques — ou le seraient s'ils existaient[32]. La valeur esthétique de ce deuxième, pour ceux qui jugent qu'il en a, dérive plutôt de l'absence ahurissante de composantes esthétiques sensibles, absence comblée au niveau du geste et de l'institution. De même que dans les cas de Rodin et Levine, notre connaissance des techniques de production pose immédiatement la *possibilité* de copies et donc de la non-coïncidence numérique entre ce que l'objet prétend être,

32. Selon Prieto, une copie identique partagerait avec l'original une seule «identité spécifique», celle définie par ses qualités perceptibles : il n'y aurait qu'un seul objet *Fontaine* puique toutes les répliques exposées dans tous les musées, véhiculant comme le disait Duchamp «le même message», participeraient à cette même identité «spécifique». Par contre, la même pissotière dans son existence pré-esthétique et l'oeuvre d'art connue comme *Fontaine* manifesteraient deux identités spécifiques distinctes, tout en ayant une seule identité «numérique».

(c.-à-d. un Rodin original) et ce qu'il pourrait être (une copie non autorisée) : autrement dit, l'apparence de l'objet, dénotant sa reproductibilité, inclut la possibilité même de sa fausseté. Cette possibilité, encore, fait partie de «l'art» de Levine qui propose ses copies des photographies des autres comme des appropriations explicites — signées deux fois. Les valeurs esthétiques d'originalité et d'authenticité, rencontrant la reproductibilité comme condition de l'objet esthétique, exigent la disparition de cet objet afin de continuer à s'imposer dans le champ qu'elles définissent.

Fontaine et tous les objets d'art vrais ou faux qui lui ressemblent mettent en évidence, comme on le sait du moins depuis Benjamin, la précarité des jugements artistiques, non seulement de ceux, immanents, qui valorisent les formes sensibles de l'apparence, mais encore de ceux qui dépendent des critères transcendantaux de création et de perception. Chose étonnante, l'insuffisance de ces critères ne semble pas avoir ébranlé leur valeur dans les institutions qui les défendent, voire qui en dépendent.

Nous en trouvons en exemple flagrant dans l'introduction au Colloque de Cérisy sur Duchamp. Après avoir mis en lumière l'importance anti-esthétique du geste de Duchamp d'avoir placé son oeuvre «*en-dehors* du "monde de l'art"[33]», l'auteur ne peut s'empêcher, quelques pages plus loin, de définir le «véritable critique» comme celui qui veut «découvrir l'oeuvre nouvelle, [et] en pénétrer l'originalité, l'authenticité, la vérité [...][34]».

Il semble que, en dépit de Rodin, Van Meegeren, Duchamp, Levine et de tous les autres, la critique esthétique ne puisse s'empêcher de retrouver toujours les mêmes qualités dans les oeuvres d'art, car, à ce sujet, toutes les théories esthétiques sont d'accord. Peu importe, finalement, si l'authenticité, l'originalité, et la vérité de l'oeuvre se situent au niveau du geste

33. J. Chalupecky, «Art et transcendance», *Duchamp*, Colloque de Cérisy, Paris, 10/18, 1979, p. 12.
34. *Ibid.*, p. 16.

créateur, de l'objet, ou de la perception esthétique. Comme en témoigne *Fontaine*, le prix à payer pour la continuation de ces valeurs, c'est la disparition de l'objet comme composante de la valeur esthétique : même à l'encontre de toute l'évidence sensible que peut fournir, par exemple, une pissotière, l'important c'est de savoir où trouver ces caractéristiques essentielles, celles par lesquelles nous reconnaissons qu'une pissotière, c'est aussi une oeuvre d'art.

Marilyn Randall
University of Western Ontario