Document generated on 07/15/2025 7:36 p.m.

Horizons philosophiques

Définir l'art, Alain Séguy-Duclos, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998, 211 p.

François Raymond

Volume 11, Number 1, Fall 2000

L'amodernité de la photographie?

URI: https://id.erudit.org/iderudit/802960ar
DOI: https://doi.org/10.7202/802960ar

See table of contents

Publisher(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

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

Explore this journal

Cite this review

Raymond, F. (2000). Review of [*Définir l'art*, Alain Séguy-Duclos, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998, 211 p.] *Horizons philosophiques*, *11*(1), 157–159. https://doi.org/10.7202/802960ar

Tous droits réservés © Collège Édouard-Montpetit, 2000

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/

érudit

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/

***Définir l'art*, Alain Séguy-Duclos, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998, 211 p.**

Définir non seulement l'art mais aussi le grand art, tel est le but que ce livre se propose et qui consiste dans l'examen et dans la réfutation de deux lieux communs de la réflexion contemporaine sur l'art, à savoir que l'art serait «indéfinissable» et que «les critères d'évaluation des œuvres seraient irréductiblement subjectifs».

L'histoire de l'art est une institution qui a à peu près 250 ans. Grâce à diverses méthodes et théories, elle choisit, au nom de la mémoire collective, des œuvres exemplaires sous ses diverses expressions artistiques. L'idée hégélienne que certaines œuvres soient exemplaires d'une époque, d'une technique, de l'expression d'un artiste, de son génie ou qu'elles manifestent l'esprit d'un peuple, d'une classe sociale, d'une ethnie, d'un genre, est partout présente dans le foisonnement des musées d'art. Les démocraties modernes, en effet, se sont construit des musées d'art comme lieu où les œuvres sont destinées par excellence à l'attention esthétique de tous. Le Musée d'Art constitue cette mémoire d'un certain passé mais cette mémoire est sélective et elle doit l'être. Il faut choisir parmi tout ce qui se fait dans une société à un moment donné, sinon on n'en finirait plus...

Comme Gérard Genette, Alain Séguy-Duclos pense que l'on peut définir l'art, qu'il n'est pas nécessaire d'abandonner à l'arbitraire et à la subjectivité d'un petit nombre, même s'ils sont des experts, la décision de définir ce qu'est une œuvre d'art, ce qu'est un objet d'art et quels sont les objets qui valent la peine d'être conservés dans les Musées d'Art. À ceci s'oppose la position adverse qui estime qu'on ne peut pas le définir, que l'activité artistique donnera toujours lieu à une saisie arbitraire ou relative, c'est-à-dire rattachée d'une façon complexe à des conventions locales elles-mêmes susceptibles de changements qui s'observent rapidement à mesure que l'on se déplace de lieu dans le monde ou de moment dans l'histoire et qu'on appelle à New York le «monde de l'art».

L'enjeu est de taille puisqu'une définition universelle et pratique fonde la démocratisation d'une culture artistique en même temps qu'elle permet une évaluation de l'activité des marchands oligopoleurs auxquels fait référence Raymonde Moulin (*L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, collection Champs, 1997, p. 58) qui dirigent l'avant-scène de l'art contemporain et actuel, en toute apparence, selon leur bon vouloir. Énoncer une définition universelle, c'est conjurer, au-delà de la multiplicité des styles, des idiosyncrasies et des biais culturels, la menace d'un arbitraire qui fait tout naturellement que l'art d'une société entière s'exprimera dans les œuvres d'une petite clique ou d'une chapelle fière de ses exclusives. Il est remarquable que dans les métropoles, les caractéristiques locales finissent par avoir une envergure internationale mais elles n'en sont pas pour autant libres de toutes influences arbitraires.

Après un chapitre introductif qui pose le problème de l'objet d'art et se termine sur une critique du musée, le chapitre II traite du cas des readymades qui seront exclus du domaine des objets d'art comme étant des canulars. La section qui suit expose la nécessité d'avoir recours à des critères techniques pour définir l'œuvre d'art. Elle commence par la distinction entre l'esthétique et l'artistique. On y trouve une définition techniciste de l'art. Selon l'auteur, l'objet artistique est un «objet qui a été travaillé intentionnellement dans sa matérialité en sorte d'être appréhendé esthétiquement par le spectateur» (p. 50), appréhension elle-même «déréalisante» (p. 71). Pour ce qui est des chefs-d'œuvre, il se sert des

quatre critères techniques qui ont cours pour évaluer un chef-d'œuvre technique (p. 64-65), c'est-à-dire : la richesse du matériau utilisé, la complexité de la forme, l'originalité de la technique et la convergence du travail de la matérialité conformément à l'intention technique. Il les applique à l'examen et à l'évaluation des œuvres d'art qui seront reçues comme chefs-d'œuvre. Cette section se termine sur la présentation du dilemme qui oppose Platon à Aristote, l'inspiration à la technique et annonce leur dépassement dans l'analyse du symbole et de sa dimension technique qui fait un «usage non réel de l'œuvre».

La section qui suit expose les relations de l'art et du symbole et présente une rhétorique de l'art avec ses aspects décoratifs et iconiques alors que la dernière section expose la place de l'inspiration artistique en restant toujours près du technicisme d'Aristote sans lequel tout jugement perd pied. Enfin, dans une postface, l'auteur applique sa méthode à l'analyse rapide de trois exemples d'œuvres.

Au cours d'une argumentation suivie, l'auteur, reconnaissant l'importance primordiale des readymades au cours du XXe siècle (p. 26), ne s'en résout pas moins à les exclure de la catégorie des objets d'art. Ceci lui permet ainsi d'éviter les contradictions issues de l'admission de ceux-ci au nombre des objets d'art. Selon lui, le readymade n'est pas de l'art mais du canular (p. 35-37). On sait qu'aux États-Unis il est d'usage courant de faire passer l'avènement du readymade pour exemplaire du début du postmoderne. Et Duchamp redevient public en Amérique à partir de 1956, date qui marque le début, à Philadelphie, de l'exposition permanente de la collection Arensberg dans laquelle figure une grande partie de ses œuvres. Et bien qu'il soit une œuvre de Duchamp et que Duchamp soit un artiste reconnu internationalement, le readymade n'est pas, au sens de l'auteur, une œuvre d'art comme telle. Il n'a pas été travaillé intentionnellement dans sa matérialité et n'est donc pas une œuvre d'art.

Même si l'invention des readymades chez Duchamp relève en partie de la boutade (et spécialement *Fontaine* – qui est en fait un urinoir), beaucoup d'artistes, d'historiens et de critiques de l'art anglo-saxon semblent ne pas le savoir ou agir comme s'ils ne le savaient pas ou ne voulaient pas le savoir. Ils se comportent par rapport à cette invention d'une façon respectueuse et méditative et n'en continuent pas moins à identifier, comme le mentionne Amelia Jones (*Postmodernism and the Engendering of Marcel Duchamp*, New York, Cambridge University Press, 1994, passim), l'avènement du readymade à la terminaison pure et simple de toute forme de moderne et au commencement du postmoderne. Le readymade correspondrait à la sortie hors du domaine du moderne abstrait à la Greenberg qui avait été jusque-là hégémonique à New York. Ce qui veut dire que si l'on accepte la définition de l'objet d'art présentée ici par l'auteur, on accepte en même temps de faire passer les préoccupations américaines autour des readymades et du postmoderne comme des activités hors du domaine de l'art comme tel. De plus, cet objet n'étant pas constitué des caractéristiques d'un objet d'art, il n'y a pas de raison de le mettre dans un musée sinon dans un musée Duchamp.

Il est clair qu'il y a des retombées polémiques possibles. On sent un discours parisien contre un discours new-yorkais. Ce n'est pas maintenant le moment de discuter de la justesse de la définition de l'auteur. Ce livre se lit bien. Son style a une clarté pédagogique. Notons cependant, pour finir, quelques omissions à notre sens. L'examen de la *Roue de*

bicyclette de Duchamp, dans la Postface, afin d'établir si elle est ou non un chef-d'œuvre ou un objet de grand art, ne mentionne jamais son mouvement, ce qui la prive d'une de ses caractéristiques majeures qui en fait une des premières œuvres d'art cinétique. Enfin, pour un propos qui se veut général, il manque peut-être un détour vers l'ethnographie ou l'anthropologie, voire l'orientalisme.

François Raymond
Collège Édouard-Montpetit