

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE RÔLE DE LA *MIMÈSIS* DANS LES THÉORIES CRITIQUES DE  
L'ART CONTEMPORAIN

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR  
CATHERINE NADON

MAI 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur, Monsieur Jean-Philippe Uzel. Mentionnons que l'étincelle qu'a suscitée chez moi son enseignement au premier cycle est incontestablement la genèse de ce travail de maîtrise. Je tiens aussi à lui attribuer toute ma reconnaissance pour le temps qu'il m'a accordé ainsi que pour sa flexibilité et sa compréhension. Sans ses précieuses corrections et ses pertinentes recommandations, ce mémoire ne serait pas ce qu'il est.

Je souhaite également remercier mes parents, Christiane Dubois et Daniel Nadon, pour leur support indéfectible tout au long de mon cheminement scolaire.

Enfin, je ne peux passer sous silence le rôle essentiel qu'a joué Pierre-Yves Rochefort. Son écoute et ses conseils m'ont encouragée à mener à terme ce projet.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	VI
RÉSUMÉ .....	VII
INTRODUCTION .....	1
<i>Problématique</i> .....	1
<i>Organisation du mémoire</i> .....	3
CHAPITRE 1 : CRISE DE L'ART CONTEMPORAIN .....	6
1.1. <i>Contexte socio-économique</i> .....	6
1.1.1. <i>Agitations économiques et sphère artistique</i> .....	7
1.1.2. <i>Vers une crise de notre représentation de l'art</i> .....	8
1.2. <i>Enjeux de la crise de l'art contemporain</i> .....	11
1.2.1. <i>Qu'est-ce qu'un critère esthétique ?</i> .....	11
1.2.2. <i>Critères artistiques et situation de l'art contemporain</i> .....	12
1.2.3. <i>Perte des critères esthétiques et critiques des détracteurs</i> .....	16
1.3. <i>Crise de l'art contemporain et positionnement de l'objet d'art en regard de la mimèsis</i> .....	24
1.3.1. <i>Qu'est-ce que la mimèsis ?</i> .....	26
1.3.2. <i>Marcel Duchamp en guise d'exemple</i> .....	28
<i>Bilan</i> .....	33
CHAPITRE 2 : IDÉE, PROMOTION DE LA FACETTE CONCEPTUELLE DE L'ŒUVRE : SUR L'INCOMPÉTENCE ARTISTIQUE DE LA MATIÈRE. ....	35
2.1. <i>Retour au classicisme : art actuel et phénomène de la relique</i> .....	36
2.1.1. <i>Abandon de la représentation idéalisée</i> .....	38
2.1.2. <i>Le métier de l'artiste actuel : pour un appel au disegno</i> .....	40
2.1.3. <i>Art actuel et cueillette de reliques</i> .....	45
2.1.4. <i>Art actuel et perte de la primauté de la vue dans la réception de l'œuvre</i> .....	47
2.1.5. <i>Relique et statut de l'objet d'art actuel</i> .....	49
2.2. <i>Limite de l'esthétique : une vision conceptuelle de l'œuvre par les philosophes analytiques</i> .....	50
2.2.1. <i>Esthétique et œuvre d'art : la racine de l'alliance et son détachement</i> .....	53
2.2.2. <i>L'œuvre d'art et l'esthétique en regard de la théorie des médiums</i> .....	55
2.2.3. <i>De quoi relève une œuvre d'art libérée de l'esthétique ?</i> .....	59
<i>Bilan</i> .....	61
CHAPITRE 3 : MATÉRIALITÉ, REGARD CRITIQUE SUR L'IDÉALISME, DU CLASSICISME À LA THÉORIE SPÉCULATIVE DE L'ART.....	64
3.1. <i>La notion de chef-d'œuvre, description d'un idéal artistique</i> .....	66
3.1.1. <i>Le chef-d'œuvre et l'immatérialité des productions artistiques</i> .....	66
3.1.2. <i>Genèse de la notion de chef-d'œuvre : du classicisme aux musées</i> .....	67
3.1.3. <i>Le romantisme et l'ambition du chef-d'œuvre</i> .....	70
3.1.4. <i>Avant-garde : attaque et renaissance du chef-d'oeuvre</i> .....	72
3.1.5. <i>Le modernisme à la poursuite de l'absolu</i> .....	74
3.1.6. <i>Pluralisme et concrétisation du chef-d'œuvre invisible</i> .....	75
3.1.7. <i>Pour une prise en compte des médiums-supports</i> .....	76
3.2. <i>La théorie spéculative de l'Art</i> .....	82
3.2.1. <i>La genèse de la théorie spéculative de l'Art</i> :.....	83
3.2.2. <i>Les effets de la théorie spéculative de l'Art</i> .....	87
<i>Bilan</i> .....	95

CONCLUSION.....97  
BIBLIOGRAPHIE.....102  
ILLUSTRATIONS.....109

## LISTE DES FIGURES

<b>Figure 1</b> .....	109
Vik Muniz, <i>Double Mona Lisa (Peanut Butter + Jelly)</i> , 1999.	
<b>Figure 2</b> .....	110
Ron Mueck, <i>Sans titre (Vieille femme au lit)</i> , 2000.	
<b>Figure 3</b> .....	111
Yves Klein, <i>La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale, Le Vide</i> , 1958, (vue de l'exposition).	
<b>Figure 4</b> .....	112
Barnett Newman, <i>Voice of Fire</i> , 1967.	
<b>Figure 5</b> .....	113
Marcel Duchamp, <i>With my Tongue in my Cheek</i> , 1959.	
<b>Figure 6</b> .....	114
Gunther von Hagens, <i>The Skin Man</i> , 1997.	
<b>Figure 7</b> .....	115
Rembrandt Harmenszoon van Rijn, <i>La leçon d'anatomie du professeur Nicolas Tulp</i> , 1632	
<b>Figure 8</b> .....	116
Andy Warhol, <i>Boîtes Brillo</i> , 1964	
<b>Figure 9</b> .....	117
Jean-Auguste-Dominique Ingres, <i>Raphaël et la Fornarina</i> , 1814	
<b>Figure 10</b> .....	118
Marcel Duchamp, <i>Le Grand verre</i> , 1915-1923	

## RÉSUMÉ

Proposant une réflexion sur l'histoire de l'art et sur l'esthétique, l'hypothèse défendue par le présent mémoire tend à démontrer que la *mimèsis* joue un rôle central dans la définition de l'objet d'art contemporain. Si l'on croyait que l'ère moderne avait donné un coup définitif au concept d'imitation, il nous est toutefois possible de constater son incroyable force de renouvellement dans le contexte actuel. En effet, les attaques portées à l'art contemporain par les historiens de l'art, les critiques et les philosophes, même si elles se situent à des niveaux bien différents, s'organisent toujours en rapport avec la notion de *mimèsis*. Tous expliquent implicitement le statut controversé de l'objet d'art contemporain par son éloignement de la *mimèsis*. Ce regard porté sur l'art contemporain, entrevu à travers la lorgnette de la *mimèsis*, fournit un nouvel éclairage sur la crise qui fait rage depuis presque deux décennies dans la sphère artistique.

Plus précisément, on reproche à l'art actuel de n'investir qu'un seul des deux pôles définis par le concept de *mimèsis*. Nous remarquerons que cette analyse souligne deux critiques aux discours contradictoires. D'un côté, on reproche à l'art contemporain de n'être plus que matière, fragment, chose sans aucun rapport à la transcendance. On souligne alors que l'œuvre néglige son aspect idéal. Ceci aurait pour cause l'oubli de la *mimèsis* et du métier d'artiste. De l'autre côté, au contraire, on reproche à l'art contemporain de s'être éloigné de la *mimèsis* en se faisant pure idée, en devenant immatériel. Influencée, entre autres par les préceptes du romantisme et de la philosophie du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est l'œuvre et son aspect matériel et sensible qui seraient alors oubliés.

Cette mise en parallèle des discours aura pour but de montrer que la *mimèsis* est un concept enraciné dans notre culture artistique occidentale, et ce depuis la Renaissance, voire l'Antiquité. À maintes reprises, elle a ressurgi, parfois là où on l'attendait le moins, afin de servir de caution esthétique aux productions artistiques.

Mots-clés : Mimèsis – Critique – Art contemporain – Histoire de l'art – Esthétique

## INTRODUCTION

L'intérêt du présent mémoire résulte d'une réflexion entourant les récents débats à propos de *l'art qui nous est contemporain*<sup>1</sup>. Depuis la fin du siècle dernier, plusieurs détracteurs jugent et critiquent la production artistique récente. Souvent, cette querelle est analysée depuis les données sociales ou économiques. Bien que cette crise soit ancrée dans un contexte particulier, il n'en reste pas moins que le cœur et l'intérêt du débat qui nous interpelle est davantage philosophique et esthétique. Dépassant les invectives, nous tenterons aussi de poursuivre une réflexion qui, partant de la querelle sur l'art contemporain, migre vers des questionnements à cheval sur l'esthétique et l'histoire de l'art.

### Problématique

C'est donc par le biais de l'esthétique et de l'histoire de l'art que nous poserons notre regard sur la définition de l'objet d'art actuel. À l'intérieur de cette étude, nous défendrons l'idée que les principales critiques infligées à l'art contemporain se forment sous deux pôles. D'une part, on le dénigre en raison de la prédominance accordée à sa facette matérielle, radicalisant ainsi une vision de l'œuvre comme un objet futile sans intérêt intellectuel, en dehors de toute transcendance. D'autre part, on critique la production récente en raison de sa forte tendance à mettre de l'avant ses aspects conceptuels, niant ainsi tout rapport avec l'objet physique que constitue l'objet d'art. Danielle Lories et Thierry Lenain ont bien ciblé cette dualité présente dans la critique de l'art contemporain :

---

<sup>1</sup> D'après l'expression empruntée à Rose-Marie Arbour, *L'art qui nous est contemporain*, Montréal, Éditions Artex, 1999, 158 p.



Ainsi en va-t-il, par exemple, de l'idée d'« expérience esthétique » ou de « plaisir esthétique », dont on n'arrête pas de dénoncer l'insuffisance ou le caractère indémontrable, mais dont on doit pourtant bien avouer le retour entêté dans le discours, tant amateur que professionnel. Une notion telle que celle d'*idolâtrie* subit un sort comparable : il est devenu impossible d'utiliser cette arme offensive, que les pensées du soupçon ont héritée des discours les plus agressifs du monothéisme, sans stigmatiser la charge normative qui en fait un concept inopérant d'un point de vue herméneutique<sup>2</sup>.

Se situant du côté de la matérialité ou de l'immatérialité, tout un pan de la critique tend à construire ses bases de part et d'autre du concept de *mimèsis*. Le climat actuel a donc l'avantage de pointer l'incroyable persistance de la *mimèsis* et de démontrer son fort ancrage dans l'histoire de l'art occidental. Ce concept, si on le croyait enfoui, refait surface dans la querelle sur la production postmoderne afin de servir de cautionnement esthétique aux arguments des détracteurs qui font balancer de part et d'autre de la *mimèsis* leur vision de l'œuvre d'art d'aujourd'hui. Autrement dit, la *mimèsis* est aujourd'hui utilisée pour défendre l'art d'un certain idéalisme, mais aussi pour le protéger de son contraire, c'est-à-dire de la matérialité exagérée de l'objet d'art. Dans sa forme radicale, la critique de l'œuvre d'art le dépeint d'un côté comme un vent conceptuel et de l'autre comme un déchet du monde sans aucun rapport avec la transcendance.

Ce mémoire a donc pour objectif de revoir certains arguments avancés à l'intérieur de ladite crise de l'art contemporain afin de les analyser sous la dialectique immatérialité/matérialité inhérente au concept de *mimèsis*. Il sera l'occasion d'une analyse de nature esthétique et philosophique qui veut dégager le lourd clivage entre les deux visions qui s'affrontent. Ce questionnement nous porte inévitablement à réfléchir sur la nature de l'objet d'art : d'un côté, il est perçu comme un objet non tangible et, de l'autre, il est un fragment extirpé du monde matériel. Il sera intéressant de noter que, bien qu'elle polarise la querelle de l'art contemporain, la *mimèsis* n'est

---

<sup>2</sup> Danielle Lories et Thierry Lenain (dir.), « Introduction », In *Mimèsis, Approches actuelles*, Bruxelles, Éditions de La Lettre volée, 2007, p.10.

exprimée qu'implicitement dans le discours des détracteurs. Nous pouvons toutefois remarquer que, s'éloignant des réactions intempestives, la *mimèsis* occupe un espace important dans le discours savant. Nous désirons donc créer un écho aux arguments des acteurs de ladite querelle en se dirigeant vers une étude des disciplines de l'esthétique et de l'histoire récente de l'art afin de pointer un mouvement similaire dans la critique d'un fétichisme abusif et d'une transcendance exagérée.

### Organisation du mémoire

Le contenu de ce mémoire est divisé en trois chapitres. Le premier chapitre propose un survol du contexte général de la crise de l'art contemporain. Il soulève la genèse du conflit et brosse les grandes lignes des différents arguments qui y ont été lancés. Le deuxième chapitre suggère une lecture de la conception idéaliste issue des préceptes du classicisme et de la philosophie analytique. Le troisième chapitre dresse pour sa part la critique de l'idéalisme issue du XIX<sup>e</sup> siècle.

La première partie de ce mémoire sera consacrée aux propos des détracteurs de la création contemporaine. Nous verrons que les critiques proposées découlent directement de la perte de critères esthétiques. La perte de ce concept régulateur nous conduit vers le rôle joué par la *mimèsis* dans l'organisation de la querelle. Les commentateurs déplorent la perte de cette notion dans les productions actuelles, ce qui a pour effet de faire balancer le statut de l'objet d'art vers ses deux extrêmes : sa facette conceptuelle et sa facette matérielle. Ce segment sera donc l'occasion de décrire le concept de *mimèsis* et de mieux cerner la problématique à travers la réception du travail de Marcel Duchamp.

Les théories psychologiques avancées par Jean Clair mettent de l'avant une vision de l'art proposant une importante analogie avec la relique. Se faisant, il déplore la perte de la représentation idéalisée et une modification importante du métier de

l'artiste qui délaisse maintenant la pratique du *disegno*. De ce profond changement résulte une décentralisation des sens de réception qui décline la vue comme sens de réception par excellence. Du côté de la philosophie analytique, propulsée entre autres par Timothy Binkley et Arthur Danto, on critique la discipline de l'esthétique que l'on juge inapte afin de traiter de la définition de l'œuvre d'art. Selon la philosophie analytique, l'esthétique accorde une attention trop grande aux qualités sensibles des œuvres d'art, ce qui la rendrait obsolète pour traiter de l'art contemporain. Trop près des perceptions sensibles, l'esthétique néglige le fait que l'œuvre d'art est avant tout une réflexion qui a émergé dans un contexte particulier où règnent certaines conventions qui ne sont pas forcément esthétiques.

À l'intérieur du chapitre 3, nous ferons une incursion dans le XIX<sup>e</sup> siècle, marqué par la naissance des musées, par l'éclosion du romantisme et, plus fortement, par l'émergence de la notion de chef-d'œuvre. Sous ce regard historiographique, force est de constater que les théories de l'histoire de l'art romantique ont généré une vision conceptuelle de l'objet d'art, laquelle jalonne toujours nos réflexes concernant l'art actuel qui en serait à la consécration de la notion de chef-d'œuvre. Si l'on conçoit l'œuvre d'art comme une construction idéale, c'est aussi en raison des développements de la sphère de l'esthétique et de la philosophie de l'art développés à la même période. Ce segment du mémoire sera l'occasion de traiter de la théorie spéculative de l'Art. On pointe que cette théorie, érigée en véritable dogme depuis qu'elle a pris racine au XVIII<sup>e</sup> siècle, favorise l'assujettissement philosophique de l'art. De plus, nous verrons qu'elle délaisse plusieurs pans de la création artistique tels que le plaisir esthétique ainsi que la construction sociale et anthropologique de la discipline artistique. La théorie spéculative de l'Art soutient aussi une hiérarchisation des formes artistiques qui place les œuvres en marge des autres constructions humaines. Cherchant à renforcer les liens entre esthétique, philosophie et création artistique, cette section du mémoire poursuit sur le phénomène de l'évaporation de l'objet d'art. Effectivement, les œuvres d'art sont aussi dénigrées en raison de

l'abandon de leur forme matérielle et parce qu'elles se présentent davantage comme des concepteurs d'effets. L'art actuel serait donc avant tout procédural et doit compter sur son fonctionnement conceptuel pour espérer atteindre le statut d'œuvre d'art.

## CHAPITRE 1 : CRISE DE L'ART CONTEMPORAIN

Dans ce premier segment, nous nous arrêterons sur les origines de la crise de l'art contemporain. Son apparition dans l'histoire récente se déroule dans un contexte socio-économique particulier, soit celui d'une dépression économique dont le séisme se répercute jusque dans le champ des arts. Nous verrons ensuite en rafale les principales critiques lancées à l'intérieur de la querelle. Ce cheminement nous mènera à pointer l'élément au cœur du débat : soit la critique de la perte de critères esthétiques dans l'art contemporain. Nous verrons que, de ce dénominateur, découle un important questionnement sur la *mimèsis*. C'est vers une définition de ce concept et de son implication dans la crise de l'art contemporain que culmine ce chapitre. Cela nous permettra de nous engager vers la clarification de la nature de l'objet d'art à l'intérieur de ladite querelle. En guise d'exemple, nous nous arrêterons sur la fortune critique de Duchamp afin de mieux cerner la problématique qui nous interpelle.

### 1.1. Contexte socio-économique

Suivant la période faste et enthousiaste des années 1980, le début de la décennie de 1990 est marqué par une forte hausse du taux de chômage et par un ralentissement perceptible de la croissance économique. Ces perturbations surviennent suite à la menace que fait planer la Guerre du Golfe qui risque de déclencher une seconde crise pétrolière. Le marché de l'art, suivant l'influence des bouleversements sociaux et économiques, subit le contrecoup d'une dépression ressentie dans tous les pays industrialisés. Le milieu des arts entre donc également dans une période de récession.

### 1.1.1. Agitations économiques et sphère artistique

Les effets de cette agitation se font ressentir chez les marchands de créations récentes. Par exemple, en France, où le marché de l'art contemporain avait antérieurement prospéré grâce aux bienfaits de l'intervention de l'État, les achats d'œuvres d'art contemporain cessent presque complètement. Des galeries sont forcées de revoir leurs activités et leurs mandats pour tenter de survivre. Ce phénomène entraîne donc la réalisation de plus petites expositions contenant un nombre restreint d'œuvres présentées au public. Certaines galeries, même si elles sont établies depuis longtemps, se trouvent contraintes de changer de quartier et de diminuer leur personnel. De mal en pis, les centres les plus menacés ferment leurs portes, ne supportant pas l'effet dévastateur du krach qui raréfie les collectionneurs et réduit à presque néant les achats d'œuvres.

Cette situation a un impact certain sur les créateurs. Les artistes dont la cote sur le marché avait atteint des niveaux sans précédent dans l'euphorie des années 1980, jouissent d'un sort peu enviable. Ils demeurent coincés avec des niveaux de prix exorbitant désormais « sans signification<sup>3</sup> », ce qui ne stimule en rien la vente et le marché de l'art. La situation des artistes dont la réputation est moins flamboyante, particulièrement les créateurs en début de carrière, n'est guère plus reluisante. Ils ne vendent pratiquement rien car l'affaiblissement du marché n'incite pas les acheteurs potentiels à la découverte et aux risques que cela implique. Cette forte baisse du marché et les problèmes financiers qu'elle encourt ont amené plusieurs artistes à s'engager dans une carrière parallèle. Plusieurs d'entre eux s'orientent vers l'enseignement afin de subvenir à leurs besoins tout en ayant la possibilité de poursuivre une pratique artistique reconnue<sup>4</sup>. Cet important mouvement, où les

---

<sup>3</sup> Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 38.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 40.

artistes se tournent vers les écoles et les collèges, change et modifie la pratique artistique amorcée dans les années 1980 où on poursuivait le projet de se détacher de toute institution.

### 1.1.2. Vers une crise de notre représentation de l'art

C'est donc à l'intérieur de ce climat socio-économique vacillant que prend racine le débat qui circonscrit la crise de l'art contemporain. La France est la terre d'accueil des premiers signes de cette querelle qui se font sentir par la parution d'un débat qui se bouscule dans les médias au début des années 1990. Il est possible d'attribuer à l'année 1991 l'émergence de ladite polémique. Cette année marque la publication, dans trois périodiques français (*Esprit*, *Télérama* et *L'Événement*), d'un certain nombre de critiques à l'égard de la production artistique contemporaine et des instances qui la supportent. Il y a certes eu plusieurs accusations formulées à l'endroit de l'art contemporain avant cette année charnière, mais, comme le rapporte Yves Michaud, « elles n'ouvrirent pas un débat suivi et nourri comme celui qui commence à partir de 1991.<sup>5</sup> »

En peu de temps, la querelle déborde. Elle s'étend non seulement géographiquement, entre autres vers le Canada et les États-Unis, mais elle dépasse largement les questions d'ordres social ou économique. Marie-Noëlle Ryan fait état de cette éruption au-delà du territoire français :

[...] le contexte immédiat de la « crise de l'art contemporain » [...] se rapporte à certains égards au rôle de l'État français en matière de culture depuis les années 80 (création des FRAC, DRAC, etc.), mais le fond de l'affaire déborde largement à la fois le contexte français et la question de l'intervention culturelle de l'État sous forme de subventions ou d'achats d'œuvres [...].<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>6</sup> Marie-Noëlle Ryan, « La crise de l'art contemporain en discussion. À propos de l'ouvrage d'Yves Michaud : *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie* », *Revue canadienne d'esthétique*, p. 1, [En ligne] [http://www.uqtr.ca/AE/vol\\_3/ryan1.htm](http://www.uqtr.ca/AE/vol_3/ryan1.htm).

La querelle devient l'arène où se discutent les enjeux esthétiques souligne Marc Jimenez :

À l'origine, cette controverse est destinée à préciser et à clarifier des enjeux esthétiques et artistiques ; une tâche d'autant plus nécessaire que l'épuisement des doctrines « classiques » de la modernité crée un vide théorique que ne comble plus le discours postmoderne, lui-même périmé.<sup>7</sup>

L'année 1991 marque aussi la sortie de plusieurs ouvrages à portée internationale qui apportent de l'eau au moulin des adversaires de l'art contemporain. La multiplication de ces publications resserre petit à petit le débat dans le huis clos des spécialistes. C'est le cas de l'essai *Visual Theory : Painting and Interpretation* du critique et historien de l'art britannique Flint Schier. Cet ouvrage, commenté par Marc Jimenez, laisse transparaître selon ce dernier « [le] désarroi devant lequel se trouve la réflexion traditionnelle sur l'art à l'égard des pratiques actuelles »<sup>8</sup>. Schier note que l'art contemporain est toujours apprécié selon les notions classiques d'art et d'œuvre d'art. En ce sens, Michaud, Jimenez et Ryan situent le cœur de la crise dans les questions entourant la signification de l'art moderne et contemporain. Cette querelle n'est donc pas une crise de la création artistique, mais « une crise plus générale de notre représentation de l'art.<sup>9</sup> » Dépassant le simple phénomène social énoncé plus haut, la crise de l'art contemporain affirme un intérêt marqué dans la sphère de la réflexion artistique en raison de l'attention qu'elle oblige sur les critères esthétiques et, plus précisément, sur la nature de l'objet d'art.

Avant d'entreprendre une description des enjeux que soulève le débat entourant l'art contemporain, il est important de rapporter la mise en garde formulée

---

<sup>7</sup> Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, p. 151.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>9</sup> Marie-Noëlle Ryan, *loc. cit.*, p.1, [En ligne] [http://www.uqtr.ca/AE/vol\\_3/ryan1.htm](http://www.uqtr.ca/AE/vol_3/ryan1.htm)



par Michaud et Ryan<sup>10</sup>. La querelle en question ne concerne pas tout l'art contemporain et ni seulement ce dernier. À tort, elle prend sous son joug toute la modernité artistique. Les critiques lancées par les détracteurs rebondissent parfois aussi loin que vers le travail de Duchamp et peuvent s'appliquer tout aussi bien aux toiles abstraites d'un Mondrian qu'à une lithographie de Warhol ou, encore, s'adresser à la toute dernière installation vidéo. Toutefois, Marc Jimenez rappelle à juste titre la distance que prend la rupture initiée par le projet contemporain par rapport à la rupture moderne :

[...] à la différence de l'art moderne, victime de la « frénésie » du nouveau, soucieux de rompre avec les canons académiques et les valeurs artistiques traditionnelles, l'art contemporain change profondément la signification de la transgression. Il ne s'agit plus, comme au temps de la modernité, de franchir les bornes de l'académisme ou celles, par exemple, des conventions bourgeoises dans l'espoir de rapprocher l'art de la vie.<sup>11</sup>

Même si, bien évidemment, la modernité avait labouré le terrain pour ses successeurs, la transgression proposée par l'art contemporain ne semble plus se préoccuper de l'abolition du système des beaux-arts qui régulaient, entre autres, les notions de représentation, de beauté et d'harmonie. Les problématiques qu'elle suppose sont « celle de l'inadéquation des concepts traditionnels – arts, œuvres, artistes, etc. – à des réalités qui apparemment ne leur correspondent plus.<sup>12</sup> » Les formes sans cesse plurielles que revêtent désormais les créations artistiques favorisent « l'élasticité formidable du concept d'art<sup>13</sup> » ce qui accroît la difficulté à le circonscrire compte tenu de la diversité des propositions. Ce foisonnement a donc inévitablement poussé les détracteurs à déplorer la perte des critères esthétiques qui permettaient de juger et

---

<sup>10</sup> Voir Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, op. cit., 305 p.

<sup>11</sup> Marc Jimenez, op. cit., p. 20.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>13</sup> Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 525.

d'analyser les productions, mais aussi de départager l'art du non-art. Un de ces concepts régulateurs, dont on déplore la perte, est sans aucun doute celui de la *mimèsis* qui s'est imposé avec persistance dans la définition de l'œuvre d'art depuis l'Antiquité et plus fermement depuis la Renaissance<sup>14</sup>.

## 1.2. Enjeux de la crise de l'art contemporain

Laisant de côté les objections superficielles<sup>15</sup>, Michaud distingue quatre lignes directrices d'argumentations formulées à l'endroit de l'art contemporain : soit la nostalgie d'un temps passé, la démocratisation du goût, le rôle joué par l'institution ainsi que la perte des critères esthétiques. Bien que les trois premiers aspects teintent le discours des opposants, il est important de noter qu'ils sont tributaires du quatrième aspect : la perte des critères esthétiques. De plus, la substitution des critères esthétiques par la valeur monétaire de l'œuvre peut être ajoutée à la liste car elle a aussi servi d'argument pour expliquer la querelle. Voyons comment cela s'opère.

### 1.2.1. Qu'est-ce qu'un critère esthétique ?

On entend par critères esthétiques les normes prises en compte dans la nomination de l'œuvre d'art. Selon Michaud, « [...] un critère est ce qui permet de faire des distinctions entre des choses, des personnes ou des notions. Appliquer un critère, c'est faire des distinctions permettant des choix. [...] En fonction de critères, on prend ou on laisse, on admet ou on écarte.<sup>16</sup> » Les critères esthétiques permettent de répondre à la question « *qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?* » Les critères esthétiques sont aussi utilisés dans l'évaluation des productions artistiques. Des critères esthétiques émanent

---

<sup>14</sup> Voir Philippe Junod, « Plus vrai que nature ? Les avatars de la mimèsis », In *Mimèsis : Approche actuelle*, Bruxelles, Éditions de La Lettre volée, 2007, pp. 15-16.

<sup>16</sup> Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Paris, Éditions Hachette Littérature, 2005, p. 50.

les qualités artistiques. Marchant main dans la main, ils permettent de répondre à la question « *qu'est-ce qu'une bonne œuvre d'art ?* » Un regard à l'intérieur de l'histoire de l'art nous offre la possibilité de comprendre comment se sont opérés les systèmes de critères esthétiques. En effet, les pratiques artistiques ont tour à tour renouvelé un système de lois et de canons à partir desquels il a été possible de valider le statut artistique de leurs productions et d'évaluer la qualité de leurs propositions. Par qualité, Michaud n'entend pas seulement les aspects physiques, représentationnels ou expressifs des objets que nous concevons comme artistiques, mais il ajoute que « Ces qualités des œuvres peuvent être [...] définies comme la contrepartie objective, mais décidée par convention, des qualités exigées de la pratique que produisent les objets.<sup>17</sup> » La qualité artistique est régie sous les critères esthétiques qui sont, pour leur part, définis en regard d'un projet idéologique, propre à un contexte d'émergence précis. Les critères esthétiques ne s'arrêtent donc pas aux notions de beauté et d'harmonie comme le sens du mot *esthétique* pouvait le prétendre à son origine.

### 1.2.2. Critères artistiques et situation de l'art contemporain

Malgré les nombreux divorces que l'art a fait subir à sa tradition, elle ne rendra jamais caduc son statut fondamental d'œuvre d'art avant la rupture qu'a initiée l'art actuel. Il est vrai que, dans la tradition artistique, plusieurs productions furent décriées et qualifiées de « mauvais art » par la critique. Toutefois, dans cette remontrance, le mot art était toujours associé à ces créations. Rochlitz signale que « [...] le malaise suscité par l'art contemporain n'est pas réductible aux vieux ressentiments d'antan.<sup>18</sup> » Il pointe ainsi l'erreur des défenseurs de l'art actuel qui perçoivent une équivalence entre le rire devant une création contemporaine et le rire

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 31

<sup>18</sup> Rainer Rochlitz, « L'art, l'institution et les critères esthétiques », In *L'art contemporain en question*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1994, p. 132.

devant l'*Olympia* (1863). Comme nous l'avons mentionné en amont, la situation de la crise de l'art contemporain se démarque par la perte de critères esthétiques et non par un autre refus conservateur d'accepter leur déplacement.

Yves Michaud traite ainsi de l'état de la réflexion sur la définition de l'art actuel et de ses critères esthétiques : « Les interrogations sur la possibilité de définir l'art et ce qui constitue une œuvre d'art se sont prolongées en un diagnostic pessimiste et lugubre de la disparition des critères esthétiques et, au-delà, en une remise en cause de la valeur de l'art tout court.<sup>19</sup> » À vrai dire, le « désarroi critériologique<sup>20</sup> » dans lequel l'art contemporain est plongé semble tributaire de la présence d'un art pluriel, sans définition propre :

La prémisses commune à tous les analystes est que l'art contemporain poursuit et mène à son terme le mouvement d'autonomisation moderniste. Ce terme d'autonomie a un sens précis : l'artiste poursuit en toute liberté sa démarche en dehors des contraintes de la connaissance et de l'action et d'une manière délibérément subjective ; il échappe aux conventions de l'activité utile et de la perception commune et se situe dans une esthétique de la nouveauté et du choc qui est désormais sa tradition esthétique : la tradition du nouveau. La pratique des « mythologies personnelles » ou de la performance constitue une bonne illustration de cette logique autonome de l'art contemporain [...].<sup>21</sup>

Cette même vision artistique est déjà présente chez les artistes précurseurs. Notons à ce propos la prescription de John Cage : « Que tout devienne art »<sup>22</sup> et, sous une formule plus affirmative, l'observation de Ben Vautier : « Tout est art »<sup>23</sup>. L'art serait

---

<sup>19</sup> Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, op. cit., p. 8.

<sup>20</sup> Expression empruntée à Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, op. cit., p. 52.

<sup>21</sup> Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, op. cit., pp. 111-112.

<sup>22</sup> Marc Dachy, « À toutes fins utiles », In *L'art contemporain en question*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1994, p. 111.

<sup>23</sup> D'après Marc Le Bot, « Marcel Duchamp et " ses célibataires même " », *Esprit*, février 1992, p.13.

libéré de la tyrannie de l'esthétique<sup>24</sup>, mais aussi d'une histoire de l'art linéaire et progressiste. Jean Molino remarque que nous serions donc entrés dans une nouvelle ère où l'artiste a « la permission et le loisir de voir, de décrire, de raconter sans œillères, sans modèle imposé.<sup>25</sup> ». « Il n'y a plus de voie royale »<sup>26</sup> résumait déjà l'auteur dans un des tout premiers articles de la controverse. Survient alors la question au cœur de la controverse. Brossant un constat du débat et des réactions qu'il suscite, Didi-Huberman formule quant à lui la question épineuse qui situe le nœud de la polémique : « Qu'est-ce qui distingue l'art des autres productions humaines ?<sup>27</sup> ». Montée en dénonciation par les détracteurs, cette question est accompagnée du constat d'une production actuelle régie par le règne du *n'importe quoi* où « l'artiste fait reposer son activité sur une liberté illimitée »<sup>28</sup>, ce qui mènerait à la déroute des critères esthétiques et, ultimement, à la fin de l'art. Michaud dépeint le phénomène tel qu'il est décrié par les détracteurs de l'art contemporain :

Le raisonnement dans son simplisme, suit à peu près le cours suivant : l'art n'a plus de définition (n'importe quoi peut être de l'art), il n'y a plus de critères esthétiques (tout se vaut), l'art n'a plus de valeur (l'art est nul). Sous une formulation plus convenue, la conclusion devient que l'art est fini, mort, que l'art a disparu.<sup>29</sup>

L'aspect hétéroclite des créations, favorisé par une ouverture plus large de la sphère artistique, a des répercussions sur notre conception de l'art car elle mène à la perte de nos repères esthétiques :

---

<sup>24</sup> Françoise Gaillard, « Fais n'importe quoi », *Esprit*, Février 1992, p. 53.

<sup>25</sup> Jean Molino, « L'art aujourd'hui », *Esprit*, Juillet-Août 1991, p. 95.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.103.

<sup>27</sup> Georges Didi-Huberman, « D'un ressentiment en mal d'esthétique », dans *L'art contemporain en question*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1994, p. 75.

<sup>28</sup> Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain, op. cit.*, p. 30.

<sup>29</sup> Yves Michaud, *Critère esthétiques et jugement de goût*, Éditions Hachette Littérature, 2005, p. 8.

Ce mélange de tous les genres, de tous les niveaux, de tous les matériaux, de tous les gestes, ne s'accompagne-t-il pas nécessairement de la fin des hiérarchies, du nivellement des valeurs ? Il y a sans doute une profonde correspondance entre la pratique du n'importe quoi et la conception nominaliste de l'art comme pur baptême [...].<sup>30</sup>

Comme le relève Rainer Rochlitz, une certaine récupération du concept de ready-made a polarisé le discours sur les critères esthétiques de la production contemporaine :

Depuis Marcel Duchamp, l'idée s'est répandue que l'artiste est souverainement libre de qualifier d'art ce qu'il présente, du seul fait que c'est lui, l'artiste, qui le désigne comme tel [...]. Autrement dit, c'est grâce à son autorité d'artiste, acquise par d'autres moyens que par ceux du *read made*, que Duchamp peut [...] exercer sa souveraineté esthétique en dehors des domaines du métier de peintre ou de sculpteur, pour la conférer à son regard, à une idée, à son pouvoir de nommer et de désigner les choses qu'il arrache au réel pour leur attribuer un statut artistique.<sup>31</sup>

Rappelons que sous la notion de ready-made, les objets d'art sont susceptibles d'être identiques à d'autres objets, qui eux, ne sont pas pour autant des objets d'art. En ce sens, comment est-il possible de donner une définition claire de ce qu'est art, et inversement de ce qui n'en est pas, s'il n'y a aucune différence physique entre un objet artistique et un objet banal ? Aussi, comment établir des critères esthétiques embrassant toute la sphère des arts si elle contient des pratiques artistiques disparates, entretenant très peu de liens entre elles et ayant des origines différentes ? Pouvons-nous disposer des mêmes critères esthétiques face à une installation participative de Rirkrit Tiravanija, une vidéo de Paul McCarthy, une huile de Néo Rauch, une composition photographique de Vick Muniz [fig. 1] et une sculpture hyperréaliste de Ron Mueck [fig. 2] ?

---

<sup>30</sup> Jean Molino, *loc. cit.*, p. 106.

<sup>31</sup> Rainer Rochlitz, « L'art, l'institution et les critères esthétiques », In *L'art contemporain en question*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1994, p. 137.

### 1.2.3. Perte des critères esthétiques et critiques des détracteurs

Comme il nous a été possible de l'analyser, la crise de l'art contemporain découle directement de la perte des critères esthétiques et des repères qu'ils offraient afin de qualifier et de juger les productions artistiques. De cette perte découlent quatre lignes d'arguments. Voyons comment la nostalgie d'un art passé, la démocratisation du jugement de goût ainsi que le rôle de l'institution jouent un rôle dans le débat et étudions leurs liens avec la perte des critères esthétiques. De plus, arrêtons-nous sur la corrélation entre la perte de critères esthétiques et la montée en importance de la prise en compte de la valeur monétaire des productions dans le jugement porté sur l'œuvre.

Plusieurs auteurs attaquent l'art contemporain en le dépeignant, selon une formule d'Yves Michaud, comme « symptôme d'un temps épuisé.<sup>32</sup> » Teintés d'une nostalgie, leurs discours tentent de démontrer l'inadéquation entre les critères esthétiques promus par l'art d'autrefois, les attentes du public (et des connaisseurs) d'aujourd'hui et les productions actuelles. Cette nostalgie pousse les critiques à dénoncer en bloc la perte du métier, de la connaissance et de la culture. Selon leurs dires, les artistes actuels s'affairaient à placer dans la sphère artistique deux visions radicales de l'œuvre. Ces derniers la transformeraient en la poussant vers la monstration d'objets banals, en dehors de tout rapport avec la transcendance, ou encore vers l'exposition de concepts. On trouverait ainsi d'une part dans le monde matériel, et, d'autre part, dans le monde des idées. Dans les deux cas, on déplore l'infantilisme de l'exécution. On oppose donc les « flibustiers », pillant le réel pour emplir les salles de *dejectas*, aux « zozos cérébraux »<sup>33</sup>, épurant les murs de ces mêmes espaces. L'élan de nostalgie exècre la production contemporaine « au nom de valeurs artistiques sacrées qui renvoient à l'époque des prophètes et des mages

---

<sup>32</sup> Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain, op. cit.*, p. 29.

<sup>33</sup> Jean-Philippe Domceq, « Buren : de l'autopublicité pure, Dubuffet : du brut snob, et la suite », dans *Esprit*, février 1992, p. 18.

romantiques.<sup>34</sup> » Marie-Noëlle Ryan décrit ainsi la nature des critères revendiqués par ces auteurs :

Certes, les critères qui fonctionnent aujourd'hui pour porter de tels jugements sont précisément ceux qu'a tenté de rejeter une bonne partie de l'art moderne depuis la fin du dernier siècle, à savoir qualités visuelles et contenu immédiatement perceptibles (sans détour d'un discours théorique) ; matérialité de l'œuvre ; talent ou savoir-faire démontrés, selon des critères eux aussi perceptibles tels que l'habileté, la virtuosité technique ou le « métier » ; recherche des effets émouvants ou plaisants (dont la fameuse harmonie des formes et des couleurs...), selon des critères émotifs ou décoratifs.<sup>35</sup>

Cette ligne d'attaque ne conduit pas seulement à l'idéalisation d'une ère désuète et au dénigrement du temps présent, mais elle formule aussi le souhait d'un nouvel avenir proposant une relation différente à l'art où il serait possible de retenir à nouveau les critères esthétiques d'antan à travers lesquels on retrouverait une œuvre qui unit « le *doctus* et le *dilectus*, [la] connaissance intellectuelle et [le] plaisir des sens<sup>36</sup> ». D'après ce souhait, on retrouverait « [...] un art [qui] répondrait à des valeurs universelles, [...] un art en lequel chacun pouvait se reconnaître, [...] un art qui saurait éveiller les sentiments communs de l'humanité.<sup>37</sup> »

L'abolition des critères esthétiques traditionnels met à mal le métier traditionnel de l'artiste et fait souffler un vent de nostalgie perceptible chez les détracteurs de l'art contemporain. Si le cercle des spécialistes semble passablement accablé par cette récente bifurcation, l'abandon des critères esthétiques pose aussi des questions relativement à la réception des propositions artistiques et, de façon plus générale, à la démocratisation de l'art. Le discours des acteurs de la crise de l'art

---

<sup>34</sup> Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, op. cit., p. 29.

<sup>35</sup> Marie-Noëlle Ryan, loc. cit., [En ligne] [http://www.uqtr.ca/AE/vol\\_3/ryan1.htm](http://www.uqtr.ca/AE/vol_3/ryan1.htm)

<sup>36</sup> Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 124.

<sup>37</sup> Yves Michaud, « Accès de fièvre nostalgique », In *L'art contemporain en question*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1994, p. 10.



contemporain dénonce l'apparition de la culture de masse à l'intérieur d'un domaine traditionnellement gouverné par des goûts d'élite. Suivant cette vision, les auteurs s'insurgent contre « la substitution des valeurs kitsch à celles des connaisseurs<sup>38</sup> ». Ils brossent le constat pessimiste de la démocratisation dont font état les productions actuelles. Elle a ouvert grand les portes au pluralisme qui n'a fait que diluer le jugement de goût jusqu'à lui en faire perdre son importance. On s'en prend plus précisément à une mauvaise interprétation de l'utopie culturelle héritée du Siècle des Lumières qui accorde à chacun le droit de revendiquer son jugement, « lequel est irréductible et incomparable à celui de son voisin.<sup>39</sup> » À cet effet, on dénonce que la perte des critères esthétiques a permis de mettre sur le même pied d'égalité l'écoute du dernier disque d'un chanteur populaire et la contemplation des fresques de la Chapelle Sixtine. L'hybridité des œuvres d'art contemporaines, qui empruntent aux sphères se situant en marge du domaine de ce qui est appelé de l'art au sens constitutif, fait sourciller. Les artistes évoluant dans le domaine des arts visuels contemporains ne se tournent plus vers les poètes ou les architectes pour construire un échange, mais bien vers l'univers du design, de la publicité, de la mode et de la musique<sup>40</sup>. Pour Michaud, l'art actuel est donc affaire d'ambiance, de style en renouvellement constant et d'immersion dans le flux du temps. Ceci a pour effet d'isoler l'art contemporain des autres formes d'art : « Les arts de la narration, de la métaphore et du mythe sont désormais coupés des arts de l'ambiance, du *beat* et de la *stimmung* existentielle.<sup>41</sup> » Plus choquant encore, ce copinage crée une confusion entre ce qui relève de la sphère artistique et ce qui relève de la sphère culturelle, de ce qui relève de la culture et ce qui relève de la *kultur*.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>39</sup> Marie-Noëlle Ryan, *op. cit.*, [En ligne] [http://www.uqtr.ca/AE/vol\\_3/ryan1.htm](http://www.uqtr.ca/AE/vol_3/ryan1.htm)

<sup>40</sup> Michaud fait ici référence à la musique techno et de DJ, la musique de mixage et de *sampling* où l'on crée une sorte de design sonore, une plage « d'espace-temps ».

<sup>41</sup> Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Paris, Éditions Stock, 2003, p. 42.

Les détracteurs de l'art contemporain regrettent que de nombreux artistes profitent de ce contexte pour intégrer des éléments de cette culture populaire dans leur pratique afin de jouer sur deux pans : art de recherche et divertissement populaire. Ils brossent aussi un portrait sombre de l'élite : cette dernière serait contaminée par l'industrie culturelle et emportée par l'emprise médiatique ce qui rendrait les connaisseurs incapables de distinguer ce qui devrait s'imposer comme grand Art. L'angoisse provient, pour les adversaires de l'art contemporain, d'une incapacité des groupes de connaisseurs à démontrer une cohérence dans leurs convictions. Michaud expose ce climat d'opprobre :

Or, tous les éléments semblent réunis : une conviction faible ou vacillante chez ceux qui sont censés soutenir les productions raffinées, une montée des valeurs démocratiques jusque dans le domaine des évaluations esthétiques, l'idée que l'art conserve néanmoins une valeur supérieure parmi les valeurs symboliques qui servent à légitimer la société et à motiver la participation de ses membres. Dans cette situation, l'attaque contre l'art contemporain prend un autre visage : elle s'enracine dans une haute et ancienne valorisation de l'art pour opposer les goûts moyens à un monde artistique affaibli dans ses convictions.<sup>42</sup>

En d'autres termes, le débat se poursuit en raison de la difficulté que rencontrent les promoteurs de l'art contemporain à convaincre du bien-fondé et de l'intérêt des productions qu'ils défendent. Les détracteurs de la création contemporaine, pour la plupart philosophes, critiques ou historiens de l'art, se drapent d'un protectionnisme désirant ainsi préserver les frontières du « grand Art » du relativisme. Au nom de la sauvegarde de l'art, ils aspirent à renouer avec le clivage entre sphère culturelle et sphère artistique. Pour ce faire, ils en appellent à la réhabilitation de critères esthétiques déterminés.

L'analyse du rôle de l'institution dans le débat entourant l'art contemporain ne peut être entrevue sans la théorie nominaliste de l'art. Autrement dit, l'institution est

---

<sup>42</sup> Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain, op. cit.*, p. 56.

accusée non seulement de soutenir l'art contemporain par son achat, sa conservation et sa diffusion par le biais de grandes expositions et de services éducatifs, mais particulièrement en raison de son pouvoir de nommer « œuvre d'art » ce qu'elle fait entrer dans son enceinte. Récupérant la théorie nominaliste de Georges Dickie, les détracteurs discréditent l'institution qui, selon eux, s'abandonne au manège de l'art contemporain : « La démonstration est irréfutable puisque l'urinoir et la boîte de merde sont effectivement au musée et sont généralement perçus comme des œuvres d'art.<sup>43</sup> » Elle est toujours tenue responsable d'avoir ouvert la boîte de Pandore qui a permis à Duchamp et à sa « désastreuse postérité » d'intégrer des objets tout faits au musée. Les détracteurs la blâment d'avoir cautionné et participé au geste fatal qui a mené à la déroute des critères esthétiques. Ainsi, on dénigre le musée car il permet de faire passer les propositions du *n'importe quoi* du stade de « simple possibilité »<sup>44</sup> au stade d'impératif artistique. Ce faisant, l'institution, qui autrefois disposait du lustre d'un lieu de culture, devient un souk, un fatras, un « véritable champ d'épandage où s'accumulent les débris et les déchets de notre civilisation consumériste »<sup>45</sup>. Inversement, l'institution est aussi accusée d'être un lieu où il n'y a plus rien à voir sinon que des idées, des concepts, qui gagneraient davantage à être exposé dans un livre que dans un cadre muséal. Lorsque les détracteurs traitent de cette mise en exposition du « vide », ils adressent de manière plus ou moins implicite un clin d'œil grinçant à l'exposition d'Yves Klein de 1958, *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide* (1958) [fig. 3] et à ses diverses versions mises en place par les artistes contemporains<sup>46</sup>. Paradoxalement,

---

<sup>43</sup> Marc Le Bot, *loc. cit.*, p. 13.

<sup>44</sup> D'après l'expression de Françoise Gallard, *loc. cit.*, p. 53.

<sup>45</sup> Françoise Gallard, *loc. cit.*, p. 55.

<sup>46</sup> Voir à ce sujet l'anecdote de Domecq qui relate le désarroi d'un touriste pakistanais qui, entrant dans une salle d'art contemporain, lui demande le chemin pour se rendre à l'exposition. Jean-Philippe Domecq, *loc. cit.*, pp. 18-19.

ils méprisent le fait que l'artiste ait abandonné l'aspect sensible de l'œuvre, en n'ayant donné à voir qu'un concept exprimé par un espace d'exposition vide, entièrement peint de blanc, ainsi qu'ils condamnent ce même aspect sensible des propositions, entre autres celles issues des pratiques relationnelles ou des installations et œuvres éphémères qui n'auraient pas pour les détracteurs de l'art contemporain, comme le note Jean-Philippe Uzel, « pour finalité de s'inscrire dans la mémoire de l'humanité, comme les chefs-d'œuvre de l'art classique ou moderne, mais plutôt de faire réagir le spectateur par son contenu subversif sans chercher d'aucune façon à passer à la postérité.<sup>47</sup> » On accuse donc l'attitude quasi suicidaire des musées qui cautionnent un art impossible à collectionner, un art en contradiction avec leurs fondements et leur mandat de conservation. Les détracteurs posent alors la problématique suivante : comment les musées feront-ils pour sceller en dehors du temps des gestes, du vide, de la nourriture ou des objets du quotidien ?

Que peut nous apprendre la situation économique difficile dans laquelle naît la querelle et l'effondrement du marché de l'art contemporain sur le statut des œuvres actuelles ? Si les créations des années 1980 avaient atteint des sommets en ce qui a trait à leur valeur économique, est-ce parce que ces productions étaient plus fortes et plus grandes que celles de leurs prédécesseurs ? Jean-Philippe Domecq signale que : « Même le moins cultivé des investisseurs sait qu'il n'y a pas de progrès en art.<sup>48</sup> » L'auteur répond que si elles ont bénéficié de côtes vertigineuses, c'est plutôt en raison d'une bulle spéculative qu'avaient flairée les investisseurs, et non en raison de qualités artistiques hors du commun. L'activité spéculative entourant les œuvres était telle que, bien souvent, les créations étaient achetées, puis vendues, puis achetées à nouveau dans la même journée, question de faire gonfler davantage leur valeur

---

<sup>47</sup> Jean-Philippe Uzel, « L'art contemporain, sans objet ni mémoire », In *Objets et Mémoires*, 2007, p. 183.

<sup>48</sup> Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art ?*, Paris, Éditions Esprit, 1994, p. 47.

monétaire. Le choix de ne pas investir à moyen ou long terme dans les créations récentes est significatif selon Domeqc car il témoigne du peu de confiance que les investisseurs accordaient à ces placements. Leur astuce consistait à savoir quand toute cette agitation était pour s'éteindre afin de vendre au bon moment, c'est-à-dire à la fin des années 1980. L'art a donc un temps bénéficié d'un intérêt pécuniaire et, aussitôt, on jugea que « [...] les œuvres en question n'avaient rien en elles-mêmes – ou si peu – au regard de l'histoire qualitative de l'art passé et futur, pour justifier l'investissement à long et moyen terme.<sup>49</sup> » Ce que nous dit l'effondrement du marché de l'art contemporain du début des années 1990, c'est un désenchantement ou un déraillement général de notre conception de l'œuvre d'art qui concorde, nous l'avons dit, avec la pensée répandue chez les détracteurs de la perte des critères esthétiques.

Les conditions socio-économiques tendues du début des années 1990 donnèrent donc lieu à la perte de confiance du public envers le milieu de l'art. Les grands mouvements spéculatifs entourant la valeur financière des œuvres d'art plus hermétiques sont récupérés par le circuit médiatique. Comme le relève Yves Michaud, le milieu des communications « [...] s'empare du phénomène dans un mélange de recherche du sensationnel, de réprobation scandalisée devant la spéculation et d'adoration pour cette transmutation magique.<sup>50</sup> » Le montant accordé aux ventes des années 1980 apparaît désormais vertigineux pour une société en récession de la décennie suivante. Il suscite donc un embrouillement de la part du public. Ces prix, qui apparaissent élevés à outrance, protègent parfois les œuvres plus qu'il incite au vandalisme. Ce qui est insidieux, c'est que ces pièces acquièrent une notoriété basée davantage sur une valeur économique que sur les qualités artistiques qu'elles devaient exprimer. On observe alors un déplacement abondamment critiqué.

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>50</sup> Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 40.

La valeur monétaire des œuvres remplace désormais les critères esthétiques pour juger de la qualité d'une production.

Marquant une contradiction, on a aussi dénigré les qualités esthétiques des œuvres marquées d'un prix que l'on jugeait déraisonnable. Un exemple connu des Canadiens est sans contredit celui de l'achat, par le Musée des beaux-arts du Canada, de *Voice of Fire* (1967) [fig. 4] réalisée par l'artiste américain Barnett Newman. Payé 1,76 million de dollars en 1994, l'achat de l'œuvre fut controversé en raison des piètres qualités esthétiques qu'on lui releva :

Sur le plan artistique, *Voice of Fire* est un produit artisanal plutôt qu'une œuvre d'art, qui a exigé de son auteur très peu de connaissances techniques picturales (le fermier l'a prouvé<sup>51</sup>), aucune créativité ou originalité (le schéma des trois bandes verticales a été utilisé ad nauseam depuis la nuit des temps), et aucune expressivité personnelle. Bref, d'est (*sic*) une toile couverte de deux couleurs assemblées en un ordre schématique, banal et ennuyeux de trois formes symétriques. L'art véritable se doit de satisfaire au maximum les facultés intellectuelles, émotives et spirituelles de l'être humain. Prétendre que *Voice of Fire* est une grande œuvre d'art, c'est comme prétendre que l'opération  $1 + 2 = 3$  serait le summum des sciences mathématiques.<sup>52</sup>

Dans ce cas, une inéquation se présente entre les valeurs esthétiques de l'œuvre et le montant déboursé par le musée d'Etat. Toutefois, cette inéquation ne protège plus l'œuvre, mais elle est la cause d'un tollé médiatique sans pareil dans l'histoire des acquisitions du Musée des beaux-arts du Canada.

Gardons en mémoire que le couple valeur monétaire et valeur esthétique est impliqué dans les prémices de la crise de l'art contemporain. D'une part, la déroute du marché de l'art est expliquée par la soudaine prise en compte de la déroute des critères esthétiques. D'autre part, on observe une confusion de la part du public qui vit une période de récession. On juge alors une proposition artistique selon la valeur

---

<sup>51</sup> L'auteur parle ici de *Voice of the Taxpayer*, qui consiste en un pastiche effectué par un fermier, John Czupryniak.

<sup>52</sup> Stephen Grenier Stini, « La cravate et le tableau », *Le Devoir*, Montréal, Québec, 30 avril 1996.

monétaire qui lui est associée. Parfois, la valeur monétaire protège l'œuvre, parfois elle invite à son dénigrement. Dans les deux cas, les valeurs esthétiques des créations sont associées, voire substituées, par les montants qu'on leur alloue.

### 1.3. Crise de l'art contemporain et positionnement de l'objet d'art en regard de la *mimèsis*

Malgré la multitude d'arguments et d'objections que soulève la querelle, il nous a été possible de constater que la perte des critères esthétiques est le dénominateur de ces critiques. Plusieurs observateurs – desquels Didi-Huberman, Jimenez, Michaud<sup>53</sup> et Ryan – ont mis au jour ce point commun afin d'expliquer la situation de crise qui subsiste dans la sphère des arts visuels depuis le début des années 1990. Étrangement, de cette critique, découle directement un second point qui semble commun à tous les détracteurs. Toutefois, ce dernier est presque toujours exprimé implicitement dans les propos tant des acteurs de la polémique que de ses observateurs. Toutes les attaques se rapportent, à des degrés divers, au phénomène de l'évincement de la *mimèsis*. Non seulement le front anti-art contemporain déplore sa perte, mais l'organisation de ses arguments se formule en fonction de cette notion. Pour ce faire, les différentes remarques placent l'objet d'art actuel d'un côté comme de l'autre de cette « notion-totem »<sup>54</sup>. Cela a pour effet de mettre en branle un discours contradictoire chez les acteurs de la crise. D'un côté, ils critiquent les productions car elles se présenteraient comme des fragments directement arrachés au réel, coupant les liens avec toute transcendance. De l'autre côté, ils dénigrent l'œuvre

---

<sup>53</sup> Le rôle joué par Michaud dans la crise de l'art contemporain est d'abord celui d'un observateur. À cet effet, on lui connaît son ouvrage du même nom paru quelques années après le début de la polémique. Toutefois, par son essai *L'art à l'état gazeux*, publié en 2003, l'auteur prend clairement position dans le débat et s'insurgent contre les pratiques artistiques accordant une trop grande part à l'esthétique, ce qui, selon l'auteur, les dirige vers une dissolution de leur statut d'objet.

<sup>54</sup> D'après l'expression utilisée par Georges Didi-Huberman voir : Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, pp. 90-103.

d'art car elle serait à l'autre extrême de la *mimèsis* et se ferait pure idée, radicalisant ainsi sa facette idéale. Didi-Huberman, a déjà effleuré cette dualité présente dans le discours des contempteurs :

Or, sans transition, le motif de cette *matérialité dégoûtante* et protéiforme se double là encore de son contre-motif exact, qui serait l'*intellectualité excessive* de tout cela. Il s'agit désormais de stigmatiser les « assembleurs de n'importe quoi » avec les « grands renforts d'élaborations théoriques » dont l'art contemporain reste le lieu d'élection.<sup>55</sup>

Didi-Huberman néglige toutefois de mentionner que c'est autour du concept de *mimèsis* qu'est organisée cette dualité. En fait elle se présente comme une critique de l'art située aux extrémités : la facette matérielle et la facette immatérielle. Si on croyait avoir relégué aux oubliettes l'antique notion de *mimèsis* ou si, du moins, on croyait avoir surmonté les problématiques liées à l'imitation, le débat sur l'art contemporain semble ramener ce concept avec détermination. Danielle Lories et Thierry Lenain traitent en ces termes la persistance de la *mimèsis* dans les débats entourant la sphère artistique contemporaine :

Et s'il est vrai que l'on n'en finirait pas de compiler les rejets du principe d'imitation depuis près d'un siècle et demi, tant l'idée selon laquelle l'artiste n'aurait pas à imiter mais à créer s'est imposée au rang de dogme moderniste inlassablement répété, il l'est tout autant qu'au-delà de revendications plus ou moins simplistes, la *mimèsis* ne cesse de revenir, s'invitant avec insistance jusqu'au cœur des débats les plus brûlants.<sup>56</sup>

Il est donc possible d'entrevoir dans la lettre et dans l'esprit des plaidoyers contre la production d'aujourd'hui une tentative de la dénigrer en convoquant le concept de *mimèsis* servant, encore une fois, de caution esthétique. Ainsi, les critiques des détracteurs se forment de part et d'autre de la *mimèsis* pour en déplorer son évincement. Afin de pointer la présence de la *mimèsis* dans la querelle qui nous

---

<sup>55</sup> Georges Didi-Huberman, « D'un ressentiment en mal d'esthétique », In *L'art contemporain en question*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1994, pp. 78-79.

<sup>56</sup> Thierry Lenain , Danielle Lories, *op. cit.*, p. 10.



interpelle, il semble important d'en donner une description sommaire pour ensuite marquer son importance dans les arguments lancés par le biais de l'analyse de la réception de l'œuvre duchampien.

### 1.3.1. Qu'est-ce que la *mimèsis* ?

La *mimèsis*, dans la sphère artistique, prescrit une représentation idéalisée du monde naturel. L'œuvre produite sous cette notion doit être empreinte de vraisemblable et de reconnaissable. Pour ce faire, elle doit s'arrimer aux éléments empiriques. Autrement dit, le spectateur qui se place devant l'œuvre propre à la *mimèsis* décortique ce qu'il voit et construit des liens avec l'univers qui l'entoure. L'artiste doit-il à tout prix exécuter une représentation qui égale ce qu'il imite – la *belle nature* ou le *bel art* – ou bien lui faire concurrence en l'éclipsant par ses capacités imaginatives ? L'imitation véritable tend-elle vers la ressemblance absolue ? Jean Lacoste répond à cette question en reprenant Bellori qui « demande aux artistes de chercher une beauté issue sans doute de la nature, mais souple, purifiée et sublimée, une beauté dont l'éclat et la grâce fassent oublier l'origine.<sup>57</sup> » Sans se soumettre aux fantasmes de l'esprit et à l'imperfection de la nature, l'artiste se doit de « représenter les actions et les passions des hommes tels qu'ils doivent être, grâce à un travail conscient de sélection et d'élimination.<sup>58</sup> » L'*electio*, tel qu'on nomme cette démarche, décrit le pouvoir propre à l'artiste de transformer la nature dans sa représentation. Depuis Aristote, nous savons donc que l'art se distingue de la nature par son pouvoir d'idéalisation et c'est la *mimèsis* qui dote l'artiste de ce pouvoir. Ce qui est exprimé sous forme plastique n'est jamais la réalité à l'état brut, mais plutôt une réalité idéalisée comme le souligne aussi Laurent Jaffro : « La belle imitation n'est pas fidélité, mais transformation

---

<sup>57</sup> Jean Lacoste, *Les aventures de l'esthétique : Qu'est-ce que le beau ?*, Paris, Éditions Bordas, 2003, p. 76.

<sup>58</sup> *Ibid.*

inattendue : sans quoi, elle ne nous étonnerait pas et serait qu'une plate copie. [...] La beauté de l'imitation, c'est toujours l'étonnement devant la prouesse d'une ressemblance dans la plus grande disparité.<sup>59</sup> » Si l'imitation en art tient compte des différents traits de l'original, elle se garde de produire un simple miroir de la réalité, un simple double. Mathieu Kessler s'exprime de la sorte sur l'imitation : « La copie, nommée icône (*eikon*) par Platon, marque ainsi immédiatement sa disparité de forme avec le modèle dont elle doit cependant partager le fonds commun.<sup>60</sup> »

La *mimèsis* a donc l'avantage d'unifier et d'accorder deux aspects de l'œuvre : l'aspect sensible et l'aspect intelligible. La *mimèsis* produit une création qui est à la fois près du monde empirique par sa représentation vraisemblable, tout en s'en distanciant par la nature idéalisée des éléments matérialisés. De là découle la complexité de sa contradiction, comme le souligne Philippe Junod :

Le premier constat qui s'impose, est celui de l'omniprésence du dogme de la mimèsis. Celle-ci est d'autant plus paradoxale qu'il s'agit d'un concept contradictoire, puisqu'il définit la création, la *poièsis*, par son contraire, et qu'il ne pouvait manquer d'entrer en conflit avec les notions d'invention, de génie, d'imagination, d'expression, d'harmonie ou de beauté.<sup>61</sup>

Par la présence de la *mimèsis*, les deux facettes de l'œuvre semblent légitimées et unies. Sous sa juridiction, l'œuvre d'art n'est ni un projet uniquement matériel et sensible, ni un projet uniquement conceptuel. Se faisant, il n'est donc pas étonnant qu'elle eût un impact considérable sur l'organisation de la réflexion sur l'art occidental depuis la Renaissance. À nouveau, nous la retrouvons aujourd'hui afin de servir de base esthétique aux critiques formulées à l'égard des productions récentes. Comme nous l'avons mentionné, le débat polarise la vision de l'objet d'art actuel en

---

<sup>59</sup> Laurent Jaffro, « Transformation du concept d'imitation de François Hutcheson à Adam Smith », In *L'esthétique naît-elle au XVIII<sup>e</sup> siècle ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, pp. 42-43.

<sup>60</sup> Mathieu Kessler, « Le simulacre au Jeu de paume », *Esprit*, février 1992, p. 45.

<sup>61</sup> Philippe Junod, « Plus vrai que nature ? Les avatars de la mimèsis », dans *Mimèsis, Approches actuelles*, Bruxelles, Éditions de La Lettre volée, 2007, p.16.

relique ou en cérébralité, en matière ou en idée, car l'œuvre ne répondrait plus aux exigences de la *mimèsis*.

### 1.3.2. Marcel Duchamp en guise d'exemple

En guise d'exemple, la fortune critique de la production de Marcel Duchamp nous éclaire sur la bipolarité présente dans la réception de l'art contemporain. D'une part, on a interprété sa production comme présentant de simples objets arrachés au quotidien, d'autre part on dénigre le projet duchampien en affirmant qu'il a été rendu possible grâce à l'idée qui la supporte. Comme il a été exprimé en amont, cette discorde nous fait entrevoir deux conceptions de l'œuvre d'art dans ces critiques se situant les unes et les autres au-delà et en deçà de la *mimèsis*. L'exemple de Marcel Duchamp a été choisi en raison de l'unanimité en ce qui concerne sa postérité et son influence qui s'étendent jusqu'à l'ère actuelle<sup>62</sup>.

Le ready-made est accusé en raison de sa trop forte filiation avec le monde naturel. Comme nous le dit Kessler, « Le *ready-made* est et n'est pas un objet d'art.<sup>63</sup> » Effectivement, le ready-made n'entretient physiquement aucune différence avec l'objet utilitaire, l'objet tout fait, qu'il est. Le ready-made fait donc état d'un excès de réel et ne propose pas un objet d'art œuvré et médiatisé par l'esprit humain. Le ready-made ne répond plus à un certain concept de l'œuvre qui, selon Kessler citant Heidegger, ne récite pas par cœur le monde, mais ouvre un monde en présentant ce qui n'a jamais été vu<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Consulter à cet effet Alain Jouffroy, *Le monde est un tableau*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1998, p.74. et Anne Cauquelin, *L'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 75.

<sup>63</sup> Mathieu Kessler, *loc. cit.*, p. 40

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 44.

Selon Jean Clair, l'avènement du ready-made dans la sphère artistique résulte d'un rabaissement qui permet d'intégrer dans les salles des musées des objets aussi vils et vulgaires qu'un urinoir – *Fountain* (1917) – ou que des poils véritables – *With my Tongue in my Cheek* (1959) [fig. 5]<sup>65</sup>. C'est ce dernier aspect qui a poussé plusieurs auteurs à déplorer la dissolution de l'art dans la vie quotidienne que fait subir Duchamp au monde de l'art. Cet effritement s'opère à un point tel que la ligne existant entre l'objet et l'œuvre d'art s'amenuise à l'extrême. Florence de Mèredieu traite ainsi de la question de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, initié majoritairement par Duchamp :

Les artistes ont donc bien à un certain moment, rompu avec l'esthétique platonicienne de la *mimesis* et du trompe-l'œil, en fournissant au spectateur des matériaux réels. [...] La scène de l'art a, de ce fait, été longtemps envahie par le petit théâtre des matières : rugueuses, lisses, grasses, flexible, molles ou graniteuses, vides ou pleines, duveteuses ou polies...<sup>66</sup>

Selon cette vision, Duchamp a déclenché le processus de la liquidation de la *mimèsis* qui, de l'usage métaphorique de la matière, en est venu à l'utilisation directe d'une matière réelle :

Il n'était plus question de mimer, simuler, réitérer et redoubler, mais bel et bien de présenter ou d'exposer la chose, la réalité même. Sans détour. Ce qui explique que la matière de l'œuvre soit longtemps apparue comme opaque, pesante. C'était là l'opacité de la chose par opposition à la transparence du signe, lequel n'avait pour fonction que d'indiquer, de renvoyer au modèle situé à l'arrière-plan, dans quelques arcanes ou profondeur métaphysiques.<sup>67</sup>

C'est donc parce qu'il présente un objet « tout fait » que le ready-made duchampien est accusé d'entretenir un excès de réel. Il ne présenterait plus l'œuvre d'art comme une médiation de la réalité, mais comme une bribe, une relique, de cette réalité. Il ne

---

<sup>65</sup> Jean Clair, *De Immundo*, Paris, Éditions Galilée, 2004, pp. 37-40.

<sup>66</sup> Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Éditions Larousse, 2004, p. 672.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 666.

répondrait donc plus à l'idéal de la *mimèsis* car il ne citerait plus un objet imité pour la simple et bonne raison qu'il est cet objet.

Inversement, le ready-made duchampien est dénigré en fonction de la trop grande part qu'il accorde à la facette conceptuelle de l'œuvre. Ces productions sont perçues comme des machinations intellectuelles balayant l'importance de la représentation et des qualités esthétiques de l'œuvre au profit de l'acte de la pensée. Pour une majorité de commentateurs, Duchamp a avant tout fait la preuve que l'œuvre d'art pouvait être un geste de l'esprit et pas obligatoirement un geste de la main qui fabrique. Marc Le Bot s'exprime ainsi sur le sujet :

Cet artiste [Marcel Duchamp] condamne ce qu'il nomme drôlement l'art « rétinien » pour promouvoir un art qui serait purement « chose mentale », comme si l'œil n'était pas une partie du cerveau humain. [...] Marcel Duchamp condamne l'art « rétinien » parce qu'il veut faire de l'art une chose purement « mentale », un simple véhicule d'« idées » qu'il nomme des « cérébralités ». Cet aspect de son idéologie a fait nombre d'adeptes.<sup>68</sup>

Que ce geste de l'esprit prenne pour objet la nature même de l'œuvre d'art ou ses composantes sociales (par exemple la sacralisation artistique accordée à un objet banal par son entrée au musée d'art ou par sa fortune critique), il n'en reste pas moins qu'il a porté un coup définitif à l'obligation de la représentation. En brisant le statut de l'œuvre d'art traditionnel, Duchamp favorise la vision de l'artiste qui ne se salit plus les mains avec les produits d'atelier, mais qui travaille davantage avec une « matière » conceptuelle. Ce faisant, les productions duchampiennes ne puisent pas leur essence dans leur matérialité puisque, sous le régime du ready-made, l'objet que constitue l'œuvre d'art peut être interchangeable<sup>69</sup> et a été choisi pour son

---

<sup>68</sup> Marc Le Bot, « Pensée artistique et logique sérielle », *Esprit*, octobre 1992, p. 24.

<sup>69</sup> Pensons à *Fountain* (1917) qui a été recréé à quelques reprises avec des urinoirs différents tout en gardant le statut de la même œuvre d'art.

indifférence esthétique<sup>70</sup>. Son essence résiderait davantage dans les concepts qui les soutiennent. Allant dans ce sens, Jean-Philippe Domecq écrit :

Le *ready-made* de Duchamp a décidément une postérité malheureuse. Il n'aurait jamais dû cesser d'être pris pour ce qu'il fut à l'origine : une manière iconoclaste d'interroger l'art, de demander ce qui distingue l'art du reste des productions humaines. À partir de là malheureusement, depuis 1914, date du porte-bouteille duchampien, des générations d'artiste et de théoriciens cherchèrent la réponse dans un perpétuel jeu à *la limite* entre art et non-art : pousser l'art le plus loin possible vers ce qu'il ne fut jamais, pour voir jusqu'où on pourra encore parler d'art.<sup>71</sup>

Il ajoute que la production des œuvres depuis le *ready-made* duchampien a mené à une activité spéculative qui a tari l'essence de la production d'œuvres :

Aussi loin qu'on remonte, l'histoire de l'art impose une évidence dont la lignée avant-gardiste du XX<sup>e</sup> siècle, depuis le cubisme, s'est détournée, pour sa perte : ce constat d'évidence qu'impose l'histoire de l'art, c'est que toujours les œuvres fortes ont dépassé les principes esthétiques qui leur ont servi de tremplin. Toujours. Sinon, la production d'œuvres, quelles qu'elles soient, n'a aucune raison d'être ; elle n'a aucune raison de redoubler, d'illustrer une activité spéculative plus productive qu'elle.<sup>72</sup>

L'importance accordée aux aspects matériels et sensibles se serait dissipée depuis Duchamp pour faire valoir des productions artistiques éthérées. Mais que nous montreraient alors les œuvres d'art de Duchamp ? Voici ce que répond Domecq :

On paie fort cher le fait que les réponses que provoqua le premier *Urinoir* exposé par Duchamp sont restées en deçà de la question qu'il a figurée : en deçà parce que strictement théoriques. Alors que l'art s'est toujours défini et incessamment redéfini par ses œuvres, qui certes n'allèrent pas sans théorie, mais la théorie sans œuvre qui la dépasse, qu'est-ce que c'est ? Que constatons-nous, au vu de ce qui est actuellement exposé ? On nous montre de la théorie mais rien qu'elle. Ce qui donne un art (ou « non-art » - ils y tiennent) de pur parti pris, enrobé d'une rhétorique

---

<sup>70</sup> Voir au sujet de l'indifférence esthétique des *ready-mades* lors de leur choix par Duchamp : Young-Girl Jang, *L'objet duchampien*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2001, p. 79. et Arthur Danto, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 131.

<sup>71</sup> Jean-Philippe Domecq, *loc.cit.*, pp. 22-23.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 22.

d'« innovation » qui n'est que de mots. Pourquoi ? Parce que les « œuvres » (ou « non-œuvre » - laissons-leur) qu'on nous montre ne sont que l'*illustration* de l'intention théoricienne.<sup>73</sup>

Les œuvres d'art de Duchamp auraient donc libéré la production artistique de l'obligation de produire un objet esthétique au sens de l'expérience traditionnelle. Ses réalisations seraient versées davantage dans une démarche théorique et conceptuelle où les aspects matériel, physique et sensible de l'œuvre comptent pour peu. Dans sa forme la plus radicale, le processus de création, purement conceptuelle, et les attitudes de l'artiste peuvent se substituer à l'objet d'art<sup>74</sup>. « Avec Marcel Duchamp, l'art n'est plus substantiel mais procédural, il ne dépend plus d'une essence mais des procédures qui le définissent<sup>75</sup> » remarque Michaud en prenant soin de marquer la filiation entre Duchamp et les artistes actuels<sup>76</sup>. La procédure de constitution est donc le seul résidu du ready-made appartenant au concept d'œuvre d'art tel qu'entendu traditionnellement. Michaud note que le bouleversement duchampien a eu comme impact de relativiser l'importance accordée à l'œuvre d'art en tant qu'objet fabriqué par l'artiste et a fait entrer une panoplie de facteurs extérieurs qui la conditionnent. Ce dernier décrit ce phénomène en faisant parler ainsi Duchamp : « ce sont les regardeurs qui font les tableaux<sup>77</sup> ». Le caractère artistique d'une œuvre ne relève donc plus de ses facettes matérielles et formelles, mais plutôt de son fonctionnement conceptuel, ce qui permet le cautionnement des travaux éthérés. Il ne s'agit pas ici de la mort de l'art, comme certains l'ont annoncée, mais de la fin de son régime d'objet. Ardenne

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>74</sup> Voir au sujet de Duchamp et du processus créateur comme œuvre : Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, *op.cit.*, p. 91.

<sup>75</sup> Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>76</sup> À cet effet, Michaud note que les ready-mades, initiés par Duchamp, sont les responsables de la disparition du monde de l'art « par vaporisation de sa substance » (voir Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, *op. cit.*, p. 54).

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 53.

souligne que le phénomène de l'abandon de l'incarnation de l'œuvre dans une forme matérielle glisse jusqu'à la production actuelle :

Ce que montre l'art conceptuel autant que la proposition de ses épigones, c'est la fragilité de la notion d'« œuvre d'art » et, de concert, la graduelle dévaluation de l'œuvre d'art comprise comme « objet », comme substance matérielle. En l'occurrence, il s'agit bien de faire état de pratiques artistiques toujours plus banalisées à mesure qu'avance le XX<sup>e</sup> siècle, pratiques aujourd'hui fort nombreuses où l'œuvre d'art, pour solde de tout compte, cesse d'exister non en tant que telle mais à titre de *res sacra*, de chose palpable et véritable.<sup>78</sup>

Pour que les œuvres d'art soient reconnues, on conçoit que tout un appareillage soit essentiel, plus essentiel même que l'objet d'art en soi. Ces productions, quoique poursuivant des desseins qui peuvent être divergents, entretiennent un point commun : c'est leur support théorique qui est garant de leur statut artistique. Leur facette matérielle, sensible, est donc secondaire et peut même se montrer absente.

Rappelons-nous ce que révèle l'analyse des critiques infligées à l'œuvre duchampien. Elle témoigne d'une dualité qui incombe aux ready-mades, d'une part, le statut de fragment et, d'autre part, le statut de machination intellectuelle. Il est important de souligner que c'est cette « postérité malheureuse » qui est le plus reprochée à Marcel Duchamp. En ce sens, le débat de l'art contemporain situe l'objet d'art de part et d'autre du concept de *mimèsis*.

## Bilan

La présente querelle portant sur la création actuelle nous pointe des questionnements relatifs à la démocratisation de l'art, à l'institution et, plus fortement, à une perte des critères esthétiques. Elle fait aussi état d'une nostalgie dans laquelle s'enroberent certains détracteurs en dénonçant la perte de la connaissance et du métier d'artiste. Néanmoins, suite à un regard porté sur les différents arguments, il est possible de

---

<sup>78</sup> Paul Ardenne, « Art contemporain : la difficulté accrue de collectionner, dans *l'art même*, p.3., [En ligne] [www.cfwb.be/lartmeme/no017/page3.html](http://www.cfwb.be/lartmeme/no017/page3.html).



constater la présence d'un concept régulateur, soit celui de la *mimèsis*. Malgré le fait que l'on croyait avoir évacué cette notion, voici qu'elle revient afin de servir de caution esthétique à une critique des productions d'aujourd'hui. Les commentateurs déplorent sa perte qui aurait fait basculer l'art contemporain dans deux extrêmes. Évidées de la *mimèsis*, les productions contemporaines se situeraient de part et d'autre de ce concept, forgeant ainsi deux visions radicales de l'objet d'art : l'un essentiellement matériel et l'autre purement conceptuel. Ces questions relèvent donc d'enjeux importants en regard de la nature de l'objet d'art, mais aussi en regard du rôle joué par la sphère de l'esthétique et de l'histoire de l'art.

Au-delà des admonestations provenant des détracteurs de l'art contemporain, la polarisation de l'objet d'art – au-delà et en deçà de la *mimèsis* – prend naissance dans l'histoire de l'art bien avant la fin du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, la condamnation de la matière peut être tributaire de la pensée issue du classicisme qui semble aujourd'hui faire un retour dans les réflexions sur l'art actuel. Plus récemment, la philosophie analytique a aussi démontré la faible place accordée à la matière dans la sphère artistique. Sans toutefois construire une critique virulente contre le versant matériel, la philosophie analytique a plutôt démontré qu'une création n'était aucunement assujettie à cette dernière pour aspirer au statut d'œuvre d'art. Quant à lui, le paradoxe de la vision immatérielle de l'œuvre est ancré dans une tradition néo-platonicienne fortement reprise par la poursuite de la notion de chef-d'œuvre et, dans la sphère de l'esthétique, par la théorie spéculative de l'Art. La suite de ce mémoire visera donc à outrepasser le contexte spécifique de la crise de l'art contemporain pour s'étendre vers la réflexion actuelle sur l'objet d'art contemporain.

## CHAPITRE 2 : IDÉE. PROMOTION DE LA FACETTE CONCEPTUELLE DE L'ŒUVRE : SUR L'INCOMPÉTENCE ARTISTIQUE DE LA MATIÈRE.

Si l'on s'écarte du cadre de la crise de l'art contemporain, il est toutefois possible de retracer dans la théorie sur l'art un mouvement similaire concernant la définition de l'objet d'art en regard de la *mimèsis*. En effet, le discours savant propose deux définitions contradictoires de l'œuvre d'art le confinant aux deux extrêmes de la *mimèsis*, soit le pôle matériel ou le pôle immatériel. Ce second chapitre sera donc l'occasion d'observer deux conceptions de l'art qui mettent de l'avant l'incompétence de la matière afin de définir le statut artistique des œuvres d'art.

En raison de son aversion envers la matière, nous verrons que la reconduction des doctrines issues du classicisme met à mal la production d'aujourd'hui. C'est en son nom que l'on dénigre l'abandon de la représentation idéalisée, la tangente à modifier le métier de l'artiste ainsi que la propension à décentraliser les sens de réception de l'œuvre. Selon cette vision, la création d'aujourd'hui se démarquerait par l'effondrement du projet idéaliste. L'objet d'art ne serait plus un projet médiatisé par l'esprit de son créateur, mais il se présenterait comme un fragment du monde empirique. Ce faisant, on accuse l'œuvre contemporaine de se trouver en deçà du concept de *mimèsis* et de s'orienter davantage vers son versant matériel. Le travail de Jean Clair semble un exemple frappant de cette approche critique.

Sans récriminer l'œuvre d'art contemporain comme le fait Clair, les philosophes analytiques proposent quant à eux une attaque portée contre l'esthétique philosophique. En effet, Timothy Binckley et Arthur Danto soulèvent la fragilité des productions lorsqu'elles sont considérées comme des objets esthétiques et ce, en raison de l'attachement que cette discipline attribue à la dimension physique des créations. Ces auteurs désirent souligner la fonction sociale des œuvres et tentent de

les dégager de leur normativité d'objet esthétique et perceptif, en tant que proposition matérielle. Ils signalent que, depuis la modernité, l'artiste dispose de la liberté de s'étendre dans une sphère autre que celle de l'esthétique.

Même s'ils s'opposent sur plusieurs plans, nous observerons que la réhabilitation de l'esthétique classique dans la sphère artistique actuelle ainsi que l'émergence plus récente de la philosophie analytique conçoivent comme inadéquate une approche matérielle pour traiter des œuvres d'art actuelles. Faisant mentir la critique que Platon fait subir à l'œuvre d'art, ces deux doctrines se rejoignent dans leur façon respective de comprendre les productions artistiques comme étant des projets avant tout conceptuels. Si le classicisme propose une position ancillaire de la matière<sup>79</sup>, la philosophie analytique tend à la rendre inefficace dans la définition de l'œuvre d'art. À l'intérieur de ce segment, il sera donc question de montrer que toutes deux supportent une vision de l'œuvre d'art conceptuelle, situé au-delà de la *mimèsis*.

### 2.1. Retour au classicisme : art actuel et phénomène de la relique

Déplorant la montée de l'immonde dans les productions artistiques actuelles en regard de la tradition historique de l'art en Occident, Jean Clair, dans son ouvrage intitulé *De Immundo*, souligne à grands traits que la production actuelle ne s'engage plus dans la voie de l'imitation. Pour l'auteur, les objets issus de l'art contemporain seraient de simples « reliques » n'ayant à montrer que les haillons de leur matière. Ce bouleversement a modifié le métier de l'artiste. Ne se souciant plus de la représentation, du *disegno*, il préférerait se tourner vers d'autres fonctions que Clair qualifie de pilleur de réel<sup>80</sup>. L'artiste pige, ici et là, des fragments qu'il assemble et qu'il nomme « œuvres ». Ces reliques font donc chavirer le statut de l'objet d'art

---

<sup>79</sup> Voir Jean-Philippe Uzel, *op. cit.*, p. 186.

<sup>80</sup> Jean Clair, *op. cit.*, p. 100.

traditionnel, qui donnait jadis à voir et à penser, en évitant l'œuvre de tout contenu conceptuel. De plus, ces fragments abandonnent la vue comme sens premier de réception de l'œuvre et viennent susciter l'ouïe, mais surtout le toucher, l'odorat et même le goût. Engagé dans cette avenue, l'art actuel abandonne la représentation idéalisée et n'offre plus une vision concertée du monde. Ce qui est déploré dans la sphère artistique contemporaine par Clair, c'est donc la négation des doctrines issues du classicisme et, avec elles, la notion de *mimèsis* qui apportait aux productions artistiques le prestige de l'idée.

Rappelons que la représentation de la réalité par l'artiste est fortement condamnée par Platon et rendue presque impossible pour les néo-platoniciens. Pour sa part, Aristote réhabilite la fonction d'imitation dans l'art en mettant de l'avant l'importance du vraisemblable par rapport à la copie servile du réel. Par une représentation vraisemblable du monde qui nous entoure, l'artiste améliore nos connaissances sur ce dernier. En regard des trois façons d'imiter : reproduire le réel, créer du vraisemblable ou prescrire le nécessaire, Aristote prescrit à l'artiste de choisir le vraisemblable car, en travaillant la fiction, le créateur s'éloigne du réel pour tendre vers une certaine idéalisation convaincante pour le spectateur. C'est en ce sens qu'un artiste de talent doit façonner son œuvre de sorte qu'elle prenne une distance avec la réalité afin qu'elle puisse faire émerger des modèles positifs. On ne s'attend donc pas à ce que l'artiste crée une reproduction exacte de la nature, une simple copie, mais sa version idéalisée. Aristote traite aussi de la production de l'œuvre d'art, la *poiësis*. Au contraire de l'artisanat, le fruit de l'art est une réflexion et une application de règles maîtrisées et raisonnées par l'artiste. En ce sens, l'art est une activité productive qui pousse l'artiste de valeur à créer quelque chose de nouveau, rapprochant ainsi l'art à l'activité philosophique. De l'héritage de Platon et

d'Aristote, la tradition du classicisme retiendra donc avant tout leur commune vision infamante de la matière<sup>81</sup>.

### 2.1.1. Abandon de la représentation idéalisée

Conquis par la technique du collage initiée au début du XX<sup>e</sup> siècle, et encore trop épris par la révolution que promulgua le ready-made de Duchamp<sup>82</sup>, le monde de l'art d'aujourd'hui est, comme l'écrit Clair, « un réceptacle de fragments organiques inanimés, arrachés à des ensembles, et comme aveuglément tirés au sort »<sup>83</sup>. L'œuvre ne souscrirait donc plus au projet de l'esthétique classique décrit plus haut. Sa « légalité organique », c'est-à-dire sa facette matérielle, ne serait plus garantie par le principe de représentation qui, par ses diverses techniques (la perspective, la composition, les jeux de lumière et d'ombres, la tonalité des tons, etc.), reconduit cette « fenêtre ouverte à la contemplation<sup>84</sup> ».

Pour Clair, l'œuvre d'aujourd'hui consiste en « un plat, le plateau, pareil à la table de dissection [...] sur lequel s'entasseraient les *disjecta membra* du monde extérieur<sup>85</sup> ». Poursuivant les avancées du ready-made, l'art actuel place dans l'enceinte muséale des objets communs, trouvés et exposés. Phénomène plus troublant pour Clair : l'œuvre contemporaine donnerait aussi l'illusion de la présence physique en « recourant à des procédés d'enregistrement, de moulage et à des matériaux imitant la peau comme la plastination<sup>86</sup> ». Ces renversements présents dans

---

<sup>81</sup> Voir à ce sujet : Jean-Philippe Uzel, *op.cit.*, pp. 184-185.

<sup>82</sup> Au sujet de Duchamp et de son impact dans la production contemporaine : voir Jean Clair, *op. cit.*, pp. 34-40.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 87.

les arts actuels confirment que « l'œuvre n'est plus ce qu'elle avait été jadis, une représentation concertée du monde, de ses habitants et de ses dieux<sup>87</sup> ». Faisant directement référence à la *mimèsis*, cette « représentation concentrée du monde » aurait davantage été transmise par le biais de la composition, concept au cœur des œuvres au sens où l'entend l'auteur :

La composition était un mot chéri du vocabulaire des ateliers. [...] Le peintre s'arrangeait pour disposer les divers éléments de son tableau selon un ordre qui faisait que tout tenait ensemble. La composition, au fond, c'était le cristal caché, le nombre d'or, les symétries, les récurrences, tout ce qu'on veut de régulier, dont les facettes et l'éclat soutiennent la matière changeante et friable des chairs, des fruits, des fleurs, des insectes qu'on veut représenter. [...] C'était l'inorganique scintillant, l'éclat de l'intelligible.<sup>88</sup>

L'œuvre contemporaine serait plutôt transposée en une « juxtaposition plus ou moins aléatoire des déchets du monde, imposant le règne tyrannique de l'objet envahissant tout, la réalité rugueuse à étreindre, en l'absence même d'une main apte à le saisir<sup>89</sup> ».

En évoquant ainsi la main de l'artiste, Clair critique explicitement le travail de l'artiste contemporain. Le créateur d'aujourd'hui, selon l'auteur, délaisse la composition, et la présentation d'un monde idéal et tout ce qui en retourne au profit d'un « réel immédiat<sup>90</sup> » :

Le geste de l'artiste d'avant-garde, en revanche, relèverait, non de ce symbolisme ancien de la tradition mimétique, mais d'un diabolisme du corps morcelé, qui divise le réel et l'imaginaire, le modèle et sa représentation, les oppose, les fait éclater, et finalement les anéantit.<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 90.

Ce symbolisme, présent dans les œuvres d'art mimétiques, permet cette unité entre le réel et l'imaginaire, comme le rappelle Laurent Jaffro :

La belle imitation n'est donc pas celle qui nous renvoie le plus directement et le plus immédiatement à l'objet imité, mais celle qui nous fait nous émerveiller de sa propre consistance et de sa propre présence, accompagnée du sentiment qu'elle présentifie quelque chose d'autre. L'imitation est alors transformation et présentification.<sup>92</sup>

L'intérêt de l'art au sens où l'entendent ces auteurs ne serait donc pas de créer un double ou de pointer un fragment de réel comme nous l'avons signalé dans l'introduction de ce chapitre, mais il serait plutôt de créer une extension conceptuelle par l'exploitation de la *mimèsis*. Cette représentation, propre à la *mimèsis*, serait l'élément clé qui « fonde dans le même corps du tableau les aspects multiples de la réalité<sup>93</sup> ». Cette importance de la notion de *mimèsis* dans la vision de l'art chez Clair, cette façon qu'il a de voir les œuvres comme étant des formes symboliques, vient donc faire écho, jusqu'au-delà du XX<sup>e</sup> siècle, à la vision idéaliste du classicisme entre autres renouvelée dans l'histoire de l'art par Vasari, Zuccari, Cassirer et Panofsky<sup>94</sup>.

### 2.1.2. Le métier de l'artiste actuel : pour un appel au *disegno*

La conception d'un art actuel excessivement près du monde naturel, qui nierait l'aspect idéal de l'œuvre d'art en abandonnant la composition et la représentation distanciée, nous pousserait à réfléchir sur le métier de l'artiste d'aujourd'hui. Dénigrant ce qui se produit actuellement dans la sphère artistique, Clair nous ramène à une conception idéaliste de l'œuvre d'art en soutenant les principes de l'esthétique

---

<sup>92</sup> Laurent Jaffro, *op. cit.*, p. 44.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>94</sup> Voir à ce sujet : Georges Didi-Huberman, « L'histoire de l'art dans les limites de sa simple raison ». In *Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit, pp. 67-168.

classique. Il critique le travail de l'artiste du XX<sup>e</sup> siècle car il se trouverait impuissant devant les techniques de représentation :

Beaucoup de peintres au XX<sup>e</sup> siècle, de Cézanne à Giacometti, ont déploré leur incapacité à peindre une pomme, une simple pomme. Plus nombreux encore sont ceux qui ont manifesté, sans l'avouer, leur incapacité à peindre un nu<sup>95</sup>. Pourquoi cette soudaine impuissance après des siècles d'accomplissement ? Pourquoi ce qui était la pierre de touche de l'art de peindre, le nu, autrement dit la peinture « académique », qu'illustrèrent Titien, Giorgione, Poussin ou Goya, est-il devenu une entreprise impossible ?<sup>96</sup>

Jugeant les artistes contemporains incapables de *représenter*, Clair dénigre leur démarche en les accusant de s'inscrire dans des dispositifs de présentation du réel en « volant » des fragments du monde tangible pour le transposer dans la sphère artistique :

Cette entreprise de flibustier, pillant au hasard les épaves d'un monde privé désormais de valeur et de sens, là où l'artiste avait eu pour mission de garder et de regarder l'unité du visible, aura probablement provoqué l'invasion de l'œuvre par ces *odds and ends* que seraient désormais les papiers journaux et les déchirures de papier peint incorporés au tableau, en attendant, par un glissement insensible mais inévitable, les allumettes et les tickets de métro, les épingles à cheveux et les épingles de nourrice, les couvercles rouillés de boîte de conserve, les chiffons sales et les détritiques, enfin la poudre de chocolat, la cendre de cigarette, et les humeurs diverses du corps humain.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Remarquons que l'exemple du nu n'est pas choisi au hasard par Clair et qu'il est particulièrement lourd de signification. Didi-Huberman fait état de la forte tendance de l'idéalisme issu du classicisme à mettre de l'avant l'aspect conceptuel de l'œuvre. Dans son ouvrage *Ouvrir Vénus*, il expose la façon dont l'histoire de l'art a détourné la nudité physique de la vénus peinte, qui aux premiers abords pouvait sembler triviale et vulgaire, pour en faire l'incarnation du genre artistique idéal. À travers cette manœuvre, on a tenté d'éloigner la phénoménologie de la chair et de déssexualiser la vénus en la drapant de quelques « vêtements conceptuels ». Parmi ces atours intellectuels notons au passage la notion vasarienne de *disegno*, la proximité gestuelle et pigmentaire de la vénus peinte avec la statuaire grecque, la transposition de l'image en une série de mots faisant référence à de multiples sources littéraires ressuscitées de l'Antiquité faisant de cette image, une réalité seconde. Comme le souligne Didi-Huberman, vêtement de marbre, vêtement d'idées et vêtements de concept philosophiques ont couvert la nudité en bloquant la phénoménologie du nu par son symbolisme.

<sup>96</sup> Jean Clair, *op. cit.*, p. 100.

<sup>97</sup> *Ibid.*, pp. 98-99.



L'artiste actuel serait donc le responsable du changement de statut de l'œuvre d'art, désormais éloigné de la *mimèsis*. En hissant directement un ensemble d'objets au rang d'œuvre d'art, l'artiste fait fi, doit-on le répéter, de la représentation et de la composition qu'offre la *mimèsis*. Il s'éloigne donc du fameux *disegno* cher à l'esthétique classique.

Le *disegno*, base même de l'*Accademia del Disegno* fondée à Florence en 1563, soutient le projet humaniste désireux de porter les arts visuels au statut d'activité libérale, l'affranchissant de sa position artisanale et mécanique<sup>98</sup>. Le *disegno*, tel que défendu par Vasari, offre un mouvement circulaire d'aller-retour entre l'entendement et les formes sensibles. Procédant d'abord de l'intellect, il permet à l'artiste d'extraire des choses multiples un jugement universel, lequel jugement devient par la suite un tremplin vers la connaissance. De cette connaissance émane un certain concept ou jugement qui est mis en forme plastiquement par les mains de l'artiste et transmis par le biais du résultat : l'œuvre d'art. Or, l'aboutissement du *disegno* vasarien est l'expression apparente et la déclaration du concept que l'on possède dans l'esprit. Autrement dit, le *disegno* naît de l'intellect pour se diriger vers les formes sensibles (création du jugement universel et aboutissement vers la connaissance), le *disegno* appelle ensuite un retour vers l'intellect (gestation du projet artistique) pour ensuite imposer un rebond vers les formes sensibles qu'oblige l'expression de la connaissance par l'intermédiaire matériel de l'œuvre d'art. Étant à la fois mot de la main, mais surtout mot de l'esprit, le *disegno* vasarien semble convenir à deux utilités contradictoires pour Didi-Huberman :

Contradictoire, parce que dans un cas le dessin est défini comme l'extraction universalisante d'un jugement à partir des choses naturelles sensibles (*cava di molte*

---

<sup>98</sup> Julius von Schlosser relate dans son étude sur le portrait en cire le passage des artistes de la Renaissance des guildes et des corporations vers les Académies basées sur le modèle des littérateurs. À ce sujet, consulter Julius von Schlosser, *Histoire du portrait en cire* (1911), Paris, Éditions Macula, 1997, pp. 145-146.

*cose un giudizio universale*), tandis que dans l'autre il est défini comme l'expression singularisante de ce même jugement : son expression justement sensible et apparente (*apparente expression*), médiatisée par le travail manuel (*espressa con le mani*).<sup>99</sup>

Le *disegno* est donc à la fois la capacité à s'extraire du monde sensible tout en ayant aussi la possibilité de s'extraire du jugement pur pour l'exprimer de manière tangible via les médiums artistiques des *beaux-arts*. Si bien cousus entre eux, ces deux concepts viennent semer le doute à savoir si nous devons entendre le *disegno* comme signe graphique ou comme idée, comme signifiant ou comme signifié, comme forme obtenue sur un support ou comme l'œuvre en gestation, comme pratique de la main ou de l'esprit. Didi-Huberman nous informe que cette antinomie peut être comprise sémantiquement par une traduction en langue française de *disegno* comme étant à la fois dessin et dessein<sup>100</sup>.

Il est toutefois important de signaler que le *disegno* vasarien accorde le « prestige de l'idée<sup>101</sup> » aux aspects physique et matériel qu'oblige la pratique en atelier. Brodant ainsi un tel discours autour de l'importance du *disegno* dans la discipline artistique, notons que Vasari et ses contemporains en sont venus, non seulement à faire accepter les trois arts dans le domaine des disciplines libérales, mais ils les ont *de facto* asservis à ce concept :

Quant au savoir sur l'art dont elle (la discipline de l'histoire de l'art) ouvrait le champ, il se mit à envisager, à n'accepter plus qu'un art conçu comme savoir, comme adéquation du visible et de l'Idée, dénégarion de ses puissances visuelles, et sujétion à la tyrannie « du dessin ».<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, op. cit.*, p. 97.

<sup>100</sup> Au sujet de cette traduction du *disegno*, consulter Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, op. cit.*, p. 98.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 101.

La rhétorique de Vasari, à la base du régime de l'esthétique classique, promeut la prédominance de l'intelligible dans les beaux-arts car, par « l'opération magique » du concept de *disegno*, l'histoire de l'art récupère l'aspect sensible de l'œuvre d'art pour en faire l'expression de la connaissance, de l'intelligible. Propulsant de cette façon le champ des arts (les œuvres, les artistes, mais aussi les historiens de l'art <sup>103</sup>) au rang de discipline libérale, on a libéré l'artiste de son statut d'artisan pour faire briller la réflexion théorique, au détriment du travail manuel.

L'acte artistique contemporain rompt la filiation de l'art à cette longue tradition symbolique. Ce phénomène porte donc Clair à douter du statut de l'objet qui en résulte et de la qualité du travail de son créateur. Il considère en fait que l'art actuel est un art bas <sup>104</sup> contrastant avec les hautes visées atteintes par l'art mimétique qui, selon la tradition humaniste ainsi décrite, nécessite un aller-retour constant entre l'esprit créateur et la main exécutante. L'objet trivial ne saurait être cette « représentation concentrée du monde » et ne serait médiatisé par le filtre qu'est l'esprit de l'artiste. L'objet d'art actuel n'est donc plus l'expression matérielle de concepts selon l'auteur. Se détournant de la tradition idéaliste, les œuvres contemporaines « à peine élaborées comme des œuvres se présentent plutôt comme des reliques <sup>105</sup> ». En ce sens, l'œuvre contemporaine se situerait en deçà de la *mimèsis*. Pire encore, en exposant directement des fragments du monde naturel, l'artiste n'atteindrait même pas le statut de l'*homo faber* que le projet de la Renaissance aspirait à dépasser.

---

<sup>103</sup> Georges Didi-Huberman mentionne que la discipline de l'histoire de l'art fut créée par des artistes. Vasari lui-même est un artiste et l'auteur s'est intégré à la toute fin de ses *vitae*.

<sup>104</sup> Au sujet de l'art actuel perçu comme bas chez Clair, voir Jean Clair, *op. cit.*, p. 33.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 68.

### 2.1.3. Art actuel et cueillette de reliques

Le phénomène moderne où les artistes se mettent à ramasser et à collectionner liquides corporels, excréments, poils, déchets organiques et tout autre détritius est interprété chez Clair comme une vaine tentative de la part de l'artiste contemporain à s'assujettir un individu en manipulant ses restes. Le fétichisme dont fait preuve les créateurs de ces œuvres est complètement dépourvu de sens et encore plus dépourvu de sens artistique nous dit l'auteur :

Même les plus violents d'entre eux [les documents artistiques] ne nous disent rien d'autre que ce que nous diraient des milliers, des centaines de milliers d'autres documents, puisés dans les archives de la police criminelle ou des hôpitaux de Paris.<sup>106</sup>

Jean Clair poursuit sur un rapprochement de l'art actuel avec le culte religieux en pointant le mode de présentation de ces reliques artistiques. Exposés au musée, lieu des arts consacrés par excellence, on présente ces objets hétéroclites, dans un contexte tout aussi cultuel et rituel que les reliques catholiques. Avec ces productions artistiques d'aujourd'hui, on renoue avec le sacré « dans une société totalement laïcisée<sup>107</sup> » :

Le culte des reliques participe ainsi d'une théologie de l'incarnation et de la résurrection des corps. L'anthropologie de la relique est une anthropologie de la visibilité des yeux de la chair autant que des yeux de l'esprit. À quoi bon croire aux reliques si l'on ne croit pas que le Christ à un corps divin imputrescible et, en revanche, à quoi bon les vénérer, les toucher si l'on ne croit pas que c'est le corps humain qui ressuscitera à la fin des temps [...]. L'élévation qui célèbre l'Incarnation est d'abord un mystère physique, un phénomène sensoriel, visuel et tactile.<sup>108</sup>

Si Clair parle de la perte de vitesse de la religion dans notre société, il mentionne l'abandon des fidèles en la foi en la relique. Autrement dit, il mentionne son

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 81.

étonnement face aux activités artistiques contemporaines qui intègrent désormais dans leurs activités ce qui semble être proscrit de la sphère religieuse : c'est-à-dire le fétichisme de l'objet physique de la relique.

L'étude de ce phénomène artistique chez Clair culmine vers une importante analogie entre la comparaison du rôle de la relique et de l'icône religieuse, et, celle des fondements de l'art actuel et ceux de l'art dit traditionnel :

Le statut de la relique, comparé à celui des peintures et des statues qui figurent les dieux et les saints, est ainsi identique au statut des actions artistiques dont nous avons ici parlé, opposé au statut de l'art traditionnel, peinture et sculpture.<sup>109</sup>

Clair poursuit sa réflexion sur le statut de l'art actuel et sur ses liens entretenus avec le religieux en se questionnant sur la provenance de ce renversement dans la pratique artistique qui place l'objet d'art en deçà de la *mimèsis* :

D'où vient ce renversement, dans les pratiques artistiques d'aujourd'hui, qui nous fait abandonner la longue histoire des œuvres peintes et sculptées que déroule l'histoire de l'art en Occident pendant des siècles, pour ne plus vouloir considérer que le corps dans sa physicalité la plus immédiate et la plus nue ? Ce sont les images sacrées, ce sont les figures de dévotion qui ont donné naissance à ce que nous avons fini par appeler « art », c'est l'icône byzantine, par exemple, qui a donné naissance à la *maniera moderna* du portrait, faut-il le rappeler ? Et non les pratiques et les manipulations d'objets relevant d'une thaumaturgie des reliques.<sup>110</sup>

Par cette affirmation, Clair relate l'origine de l'œuvre d'art et prend position en faveur du projet idéaliste qui veut que l'œuvre d'art soit davantage le produit de l'esprit et moins la présentation d'expériences sensibles où, selon lui, domine une fétichisation de l'objet et de sa matière. Cela nous ramène à la définition du concept de relique chez Clair. La relique, objet matériel, sacrée du contact avec le corps d'un dieu incarné ou d'un saint canonisé, n'a rien à voir avec l'icône ou l'image sainte où

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 89.

l'on retrouve plutôt une « représentation différée des apparences<sup>111</sup> » de la personne célébrée. Contrairement à l'icône, la relique fait figure de simulacre, lequel devient une signature évoquant l'identité du corps lorsqu'il n'est plus. La relique joue donc sur l'apparence et la proximité d'une présence physique.

Le constat brossé par Clair souligne la présence d'un dualisme du même ordre entre l'art actuel en regard de sa longue tradition symbolique et le phénomène de relique en regard de l'icône. Les expériences propres au *body art* ou à l'art post-humain, ne tendraient pas vers la *mimèsis*, principe qui valorise une représentation symbolique de la nature conciliant le réel et l'imaginaire. Les œuvres contemporaines se penchent, au contraire, sur « un phénomène encore plus troublant : l'illusion de la présence physique<sup>112</sup> ». Les expériences controversées de plastination du docteur Gunter von Hagens [fig. 6] vont dans ce sens en utilisant directement le corps humain, ou ses fragments, pour médium artistique. Comme le pointe Marc Jimenez au sujet des créations de l'anatomiste allemand : « [...] nous ne sommes pas dans l'atelier de Rembrandt. *La leçon d'anatomie* du docteur Nicolas Tulp (1632) [fig. 7] est bien loin. Rien à voir non plus avec les *Têtes de suppliciés* de Géricault [...].<sup>113</sup> »

#### 2.1.4. Art actuel et perte de la primauté de la vue dans la réception de l'œuvre

Si un art situé en deçà de la *mimèsis* bouleverse le rôle de l'artiste et change notre rapport à l'œuvre en regard de l'acte de représentation, la réception de l'œuvre est, elle aussi, un point qui mérite attention. Clair souligne : « L'art a eu longtemps pour emblème l'œil et son pouvoir, soit la vision, la réflexion, mais aussi la mise à

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> Marc Jimenez, *op. cit.*, p. 49.

distance.<sup>114</sup> » L'auteur semble concevoir que les productions artistiques actuelles, qui font fi de la *mimèsis* et mettent de l'avant « le réel immédiat », n'accordent plus cette primauté à la vue et décentralise la hiérarchie reliée aux sens de réception des œuvres d'art.

Clair s'en prend virulemment à cette abolition de la supériorité de la vue comme sens principal de la perception des œuvres. Pour l'auteur, ce phénomène symboliserait un retour à un stade prosaïque :

On ne regarde plus le monde, on réagit à son contact. Ce n'est plus la vue, le plus intellectuel de nos sens, qui se verrait honoré, gratifié, comblé de la façon la plus haute par les productions artistiques, ce serait l'odorat, le plus animal de nos sens, qui serait sollicité par elles, comme le chien qui renifle les laissées de ses congénères. Sentir, toucher, voir ingérer l'excrément, ce qu'il y a de plus primitif, de plus archaïque et de plus obscur en nous, c'est à l'art que nous demanderions de nous en redonner les sensations.<sup>115</sup>

Les propos de Clair rejoignent donc la position idéaliste qui considère la vue comme régulateur des autres sens et des membres que la nature a mis à notre disposition : « C'est l'esprit qui conduit son corps [...] »<sup>116</sup> » Selon Clair, le monde de la vision est tributaire du monde de l'esprit, de l'intelligible et de l'Idée.

Cette affirmation nous permet un détour vers Panofsky et à son célèbre passage qui stipule que le rapport de l'âme au monde de l'œil devient le rapport de l'œil au monde<sup>117</sup>. Cela nous rappelle aussi que, comme le propose Didi-Huberman, « voir rime avec savoir ». Rappelons la propension et la volonté de Panofsky à faire de l'art un monogramme, un symbole visuel dépouillé de toute sensualité où l'accent

---

<sup>114</sup> Jean Clair, *op. cit.*, p. 45.

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>117</sup> Voir Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, op.cit.*, p. 120.

est mis sur le signifié ou encore, si l'on reprend le célèbre schéma d'analyse de l'auteur allemand, sur l'élément iconologique. Dans ce cadre, l'œuvre se veut un lien direct entre le concept exprimé et l'esprit en s'adressant à l'œil. Nous ne pouvons nous empêcher de rappeler au passage la prédominance du rôle de la vue dans le concept de *disegno* vasarien. Ajoutons à cette vision celle de la Renaissance et l'importance qu'accorde Léonard de Vinci à la vue afin de faire de la peinture un art libéral des plus importants et, ainsi régler le *paragone* :

Disons que la poésie est une science qui seulement opère sur les aveugles, et la peinture fait de même sur les sourds. Elle (la peinture) reste plus digne que la poésie, car elle sert un meilleur sens. [...] Comment la peinture dépasse toutes les œuvres humaines ? Par la subtile spéculation qui lui appartient. L'œil, fenêtre de l'âme, est la principale voie par où le commun sens peut simplement et magnifiquement considérer les œuvres infinies de la nature; l'oreille est la seconde, s'ennoblissant par le récit de ce que l'œil a vu.<sup>118</sup>

À la lumière de ces liens, nous pouvons affirmer que Clair poursuit la corrélation entre la vue et l'esprit promulguée par la tradition idéaliste du classicisme. Clair condamne les productions artistiques actuelles car elles ne font plus appel à la vue comme sens de réception suprême, mais plutôt à nos sens les plus primitifs et les plus animaux, soit l'odorat, le toucher et même le goût. Il s'insurge que ces œuvres n'ont plus le désir de toucher l'esprit et qu'elles ne s'adressent plus à l'homme comme sujet pensant, mais à l'homme comme être sensuel.

#### 2.1.5. Relique et statut de l'objet d'art actuel

Si l'art a eu longtemps pour mission d'égayer les sens, Jean Clair dénonce que l'art contemporain s'engage dans un tout autre registre en suscitant nos sens les plus bas. Marquée par un intérêt pour le corps dans ses fonctions les plus primitives : excréments et sécrétions de tout ordre, consécration de la mutilation et de

---

<sup>118</sup> Léonard de Vinci, *Traité de la peinture* (1435), Trad. André Chastel, 2003, pp. 27-28.



l'automutilation, conséquemment, aux dires de l'auteur, la production actuelle annonce une esthétique de l'horreur et de l'immonde qui « écrit un chapitre inattendu de l'histoire du goût<sup>119</sup> ». S'appuyant sur l'abandon de la pratique de la *mimèsis* dans l'art contemporain, Clair rapproche ces nouvelles productions au phénomène de la relique. Rappelons son important constat : l'art contemporain, en tant que relique, modifie le statut traditionnel de l'œuvre. Comme il est un fragment du réel, il s'écarte du lien avec la vraisemblance qu'oblige la *mimèsis* et se place en deçà de ce concept, n'étant qu'un objet non médiatisé par l'artiste. On le dénigre donc en fonction de son excès de réel. Ce changement au plan du statut de l'œuvre exerce un bouleversement majeur au niveau du métier de l'artiste où la représentation était au cœur de la production. L'auteur déplore la perte de cet acte de médiation entre l'artiste et l'univers qui l'entoure. L'artiste contemporain, aux dires de Clair, se contente désormais de piger de façon plus ou moins hasardeuse des bribes du monde naturel. Ces reliques, qui mettent de l'avant un « réel immédiat », décentralisent nos sens de réception. Ne répondant plus à l'idéal de la représentation issue du classicisme, l'odorat, le goût, le toucher et l'ouïe sont désormais élevés au même niveau que la vue.

## 2.2. Limite de l'esthétique : une vision conceptuelle de l'œuvre par les philosophes analytiques

Nous avons vu que Jean Clair déplore la pratique de l'art actuel en reprochant à ses productions d'être trop matérielles. Cette position prend ses assises sur une conception classique de l'objet d'art, laquelle mettait l'accent sur sa fonction mimétique. Rappelons que selon les théories classiques, l'œuvre d'art doit constituer l'expression d'une idée à travers un objet sensible. C'est par la technique du *disegno*

---

<sup>119</sup> Jean Clair, « La beauté : remède, maladie ou vérité », In *Actes de la XVIIIème Journée de Psychiatrie du Val de Loire*, [En ligne] <http://psyfontevraud.free.fr/2003/clair.htm>

que l'artiste forme la matière de son idée. Selon cette conception, et cela est central pour l'objet de cette étude, la matière n'est considérée que dans la mesure où elle a une fonction médiatrice entre le spectateur et l'idée qui réside dans l'esprit du créateur. En ce sens, la matérialité est secondaire, elle est assujettie à l'expression de l'idée qui la dépasse. Notons toutefois que cette matière, bien que secondaire, doit s'organiser de sorte à exprimer certains canons artistiques. Si Clair dénigre la pratique artistique contemporaine, c'est précisément parce qu'elle ne s'organise plus autour de la représentation des idées, mais semble être davantage devenue une simple présentation d'objet « tout fait » que l'auteur qualifie de reliques. Cette présentation évacue la touche de l'artiste de telle sorte que l'objet d'art ne constitue plus le produit d'une réflexion humaine, la médiation d'un concept, mais se présente comme un amas de matière. La prédominance matérielle dont font état ces reliques coupe ainsi tout rapport avec la transcendance pour s'exposer comme des objets ne s'adressant qu'aux facultés sensibles (odorat, toucher...) du spectateur. Ils décentralisent alors les sens de la réception esthétique, laissant de côté le prestige de la vue, compris par le classicisme comme sens le plus noble en raison de sa filiation avec l'esprit.

En ce sens, nous pouvons dire que, dans la perspective de Jean Clair, la pratique artistique contemporaine est fautive d'avoir écarté toute l'importance de l'idée, si chère aux doctrines issues du classicisme. Elle accorde toute l'importance à la matière, donnant ainsi un rôle de second plan à l'aspect intellectuel de la pratique artistique. Nous verrons que certaines analyses contemporaines proposent une autre vision. Les auteurs Timothy Binkley et Arthur Coleman Danto, croient que c'est plutôt le concept qui prime dans l'œuvre depuis la modernité. Ce dernier prime tellement, que la matière de l'œuvre ne devient plus qu'une actrice dans le jeu de la présentation des idées.

En un sens alors, l'approche des philosophes analytiques par rapport à l'œuvre d'art contemporain diffère de celle de Jean Clair. Toutefois, ce n'est pas tant dans

l'analyse de l'objet d'art contemporain que leur vue converge, mais bien dans l'idée que se font ces auteurs de la véritable définition de l'objet d'art. Les deux définitions se positionnent du côté de l'idée. En ce sens, nous dirons que ces deux interprétations sont des interprétations idéalistes de l'objet d'art. Pour Clair, l'objet doit être présent, mais on doit attribuer à la matérialité de l'œuvre qu'un rôle de second plan. Pour les analytiques, l'objet est tellement accessoire par rapport au concept qu'il pourrait ultimement ne plus être présent : « Pour connaître une œuvre d'art de ce genre [moderne et contemporaine], il faut connaître l'idée qui la sous-tend. Et pour connaître une idée on n'a pas besoin d'une expérience sensorielle spécifique, ni même une expérience spécifique tout court »<sup>120</sup>.

Il faut savoir que Clair adopte une position critique envers la production actuelle en lui reprochant de n'être que matière. Il érige sa critique d'un point de vue qui prétend qu'un objet ne peut être œuvre d'art que dans la mesure où il est assujéti à une idée. En ce sens, Clair défend une approche idéaliste. De leur côté, les philosophes analytiques ne critiquent pas l'art contemporain d'être trop matériel ou trop intellectuel. Ils brossent un constat : celui que l'œuvre d'art est, dans la pratique actuelle, une proposition conceptuelle qui est le fruit de conventions. Cependant, nous pouvons tout de même déceler un aspect critique à l'intérieur de leur discours. Ce dernier ne vise pas la création, comme le discours de Clair, mais plutôt une certaine interprétation de l'œuvre d'art actuel qui analyse les propositions artistiques par la lorgnette de l'esthétique philosophique, discipline qu'ils jugent désuète pour comprendre les productions actuelles. Comme nous l'avons dit, il est possible de relever plusieurs différences majeures entre ces deux approches de l'art. Toutefois, indépendamment de leur constat respectif, les interventions de Clair et des philosophes analytiques dans le contexte de la définition de l'objet d'art

---

<sup>120</sup> Timothy Binkley, « *Pièce* » : *contre l'esthétique* », In *Esthétique et poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 37.

contemporain ont pour effet de caractériser, du point de vue normatif, ce que devrait être une œuvre d'art : c'est-à-dire une œuvre située du côté de l'idée.

### 2.2.1. Esthétique et œuvre d'art : la racine de l'alliance et son détachement

Selon Timothy Binkley, le terme « esthétique » désigne aujourd'hui à tort la branche de la philosophie qui s'attarde aux arts. Nous aurions amalgamé esthétique et philosophie de l'art, ce qui aurait eu pour effet d'esquiver les véritables fondements de l'esthétique lors de sa création au XVIII<sup>e</sup> siècle :

[...] lorsque Alexander Gottlieb Baumgarten adapta le mot grec signifiant « perception » pour désigner ce qu'il définissait comme la « science de la perception ». Se fondant sur une distinction « familière aux philosophes et aux Pères de l'Église », il opposa le monde perçu (les entités esthétiques) au monde su (les entités noétiques) et chargea l'esthétique d'étudier les objets du premier. Puis il place l'étude des arts sous l'égide de l'esthétique. On a vite fait d'amalgamer les deux, et l'« esthétique » devint « la philosophie de l'art », de la même manière que l'« éthique » est la philosophie de la morale.<sup>121</sup>

Développée à partir de l'ancienne tradition philosophique du beau et renforcée par le bon goût des philosophes du XVIII<sup>e</sup>, l'esthétique ne sert pas exclusivement le champ d'étude de la sphère artistique. Elle s'adresse tout autant aux objets naturels qu'aux autres objets œuvrés, comme les objets utilitaires issus du design, ou encore les objets artisanaux. De son côté, la philosophie de l'art ne traite pas non plus exclusivement de la question esthétique des œuvres. Par exemple, elle interroge aussi la définition de l'œuvre d'art, questionnement qu'a forcé la modernité artistique. Binkley note sévèrement la confusion entre les deux disciplines. Pour l'auteur, la sphère esthétique en est même venue à subsumer la philosophie de l'art. Cet amalgame a pour effet de répandre l'idée que l'essence de l'art réside dans sa facette esthétique, c'est-à-dire dans ses apparences perceptuelles, ce qui esquiverait la forte dimension sociale de l'objet d'art et les conventions qui régissent le monde de l'art.

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 40.

La conception de l'objet d'art entendu comme un objet esthétique est donc, aux dires de Binkley, si forte que l'aspect esthétique est devenu le principe premier de la philosophie de l'art. Si l'on suit cette logique, tout art se doit d'être essentiellement esthétique :

On en vint à considérer l'œuvre d'art comme un objet esthétique, c'est-à-dire perceptif. D'où l'idée que la signification et l'essence de tout art se trouvent dans les apparences, c'est-à-dire dans les propriétés visuelles [...].<sup>122</sup>

Une grande partie de la tradition de l'art occidental s'est construite autour de ces propriétés visuelles. Nous en sommes donc venus à considérer que l'œuvre prend sens principalement par ses qualités visuelles, lesquelles nécessitent un rapport direct avec ses propriétés sensibles. Autrement dit, pour être en mesure de relever avec justesse l'essence de l'œuvre, l'amateur doit à tout coup bénéficier d'une expérience directe de cette dernière. Une simple description de la production, ou même l'expérience de sa reproduction demeurent insuffisantes. Les objets esthétiques sont donc des objets fragiles en raison de la dépendance qu'ils entretiennent avec leurs aspects physiques. On ne peut jamais garantir qu'un infime changement de leurs aspects physiques n'affectera pas leurs qualités et leurs propriétés, voire leur identité propre.

Pour Binkley, le passage à l'art moderne marque le détachement de la sphère artistique par rapport à la sphère esthétique. Depuis le XX<sup>e</sup> siècle, l'aspect autocritique de l'œuvre a facilité cette rupture :

Au XX<sup>e</sup> siècle, l'art s'est transformé en une discipline autocritique. Il s'est libéré des paramètres esthétiques, et ses produits sont parfois la mise en œuvre directe d'idées non médiatisées par des qualités esthétiques. Une œuvre d'art est une « pièce », et, en tant que telle, elle n'a pas besoin d'être un objet esthétique ni même un objet tout court.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 34.

Une « pièce » artistique est donc avant tout quelque chose qui a été conçu, et pas forcément travaillé physiquement. Mettre au monde une œuvre est davantage un geste de l'esprit qu'un geste de la main. Les réflexes de l'esthétique, particulièrement lorsqu'ils sont apposés à l'art moderne et contemporain, font donc fausse route.

### 2.2.2. L'œuvre d'art et l'esthétique en regard de la théorie des médiums<sup>124</sup>

Malgré les efforts de détachement que tente la philosophie de l'art envers l'esthétique, elle se voit toujours hantée par cette dernière discipline de laquelle perdure le réflexe de concevoir l'œuvre comme un « objet perceptif<sup>125</sup> » :

Malgré la multiplicité des directions nouvelles dans lesquelles s'est engagée la philosophie de l'art au XX<sup>e</sup> siècle, elle se laisse toujours guider par l'esthétique, c'est-à-dire par le postulat que l'œuvre d'art est un objet perceptif.<sup>126</sup>

Malgré cette scission, on continue de penser que tout art se doit d'être, en premier lieu, un objet esthétique. Binkley apporte une nuance importante. Il croit en l'insuffisance des réflexes de l'esthétique afin de répondre aux questionnements qu'obligent les nouvelles formes artistiques. L'esthétique ne prend pas en compte le fait que l'œuvre actuelle se présente comme un objet forgé par des conventions qui délimitent le domaine à l'intérieur duquel les matériaux physiques et les qualités esthétiques sont corrélés. Autrement dit, le regard posé sur l'œuvre d'art moderne et contemporaine (dadaïsme et néo-dadaïsme, art conceptuel...) ne peut se borner à sa dimension physique, même si elle peut y être intimement liée. En fait, selon qu'elle

---

<sup>124</sup> La traduction officielle du texte de Binkley fait référence à la théorie des « média » qui peut trop facilement faire référence aux sciences des communications. Afin d'éviter cette ambiguïté, nous avons remplacé ce terme par « médium » qui renvoie davantage à la facette matérielle de l'œuvre d'art.

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 43.

revêt une forme ou une autre (cinéma, théâtre, peinture, etc.), l'œuvre ne pourra pas être appréciée selon les mêmes critères esthétiques. C'est ce que l'on a appelé la théorie des médiums. Comme l'a pressenti Lessing au XVIII<sup>e</sup> siècle, chaque œuvre se doit d'être appréciée selon les conventions de son médium rappelle Binkley :

Si nous cherchons les qualités esthétiques d'un tableau en inspectant sa face de devant plutôt que son dos, ce n'est pas parce que le dos serait dépourvu de qualités esthétiques, mais plutôt parce que les conventions de la peinture nous invitent à regarder l'endroit plutôt que l'envers.<sup>127</sup>

Dans chaque cas, l'œuvre d'art est reçue à travers le filtre des conventions du support communicationnel. Son identité est donc liée à « [...] l'objet physique dans lequel elle est incarnée [...] »<sup>128</sup>. L'erreur de l'esthétique en regard de cette théorie est celle de l'avoir utilisée afin de classer les productions selon leur médium. Autrement dit, l'esthétique a vu en cette théorie un moyen pour s'approcher des différentes substances constituant physiquement les œuvres (pigments, toile, bois, etc.) et non de sa « structure totalement conventionnelle à l'intérieur de laquelle les œuvres d'art se situent »<sup>129</sup>, ce qui est un élément de nature foncièrement sociale et culturelle.

Selon Binkley, c'est l'oubli de prendre en compte la dimension sociale qui fait défaut à l'esthétique afin qu'elle puisse rendre compte adéquatement de la nature de l'art :

L'esthétique s'est servie des conventions des *medias* [médiums] pour classer et identifier les œuvres d'art, mais sa vision de la nature de l'art ne reconnaît pas de manière adéquate la structure totalement conventionnelle à l'intérieur de laquelle les œuvres d'art se situent. [...] En autres termes, pour l'esthétique, l'art est

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>128</sup> Joseph Margolis, « Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 15, 1975, p. 198.

<sup>129</sup> Timothy Binkley, *op. cit.*, p. 51.

fondamentalement une classe d'objets, les œuvres d'art, objets qui sont les sources de l'expérience esthétique.<sup>130</sup>

L'esthétique offre une vision de l'œuvre trop près de sa facette matérielle et de son état d'objet. Faisant ainsi, elle néglige la structure culturelle derrière l'œuvre afin de la préserver en un objet foncièrement perceptif, entouré de l'aura de l'original stipule Binkley :

Pour savoir si un objet est une œuvre d'art, il faut examiner la pratique artistique. L'art est comme la philosophie, un phénomène culturel, et toute œuvre d'art particulière dépend largement de son contexte artistique et culturel pour la transmission de son message.<sup>131</sup>

En d'autres mots, le fait de relever de l'esthétique n'est plus une condition suffisante pour l'objet afin qu'il souscrive au statut d'objet d'art pas plus qu'il est une condition nécessaire. Certaines œuvres, particulièrement depuis la modernité, en ont fait la démonstration. Par exemple, les pièces artistiques de Duchamp ne sont pas signifiantes du point de vue de leur apparence. L'intérêt de *L.H.O.O.Q.* (1919) ne réside pas dans ses aspects perceptuels, mais dans ces révélations de nature conceptuelles. La relation entre la signification et les matériaux dans le cas des œuvres duchampiennes<sup>132</sup>, nous dit Binkley, « est ici similaire à celle qui régit le dessin d'un triangle dans un livre de géométrie <sup>133</sup> ». La beauté de l'œuvre ne relève donc pas de ses qualités esthétiques, mais du fait « qu'elle soit une création humaine articulée à travers un support de communication<sup>134</sup> ».

---

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> *Ibid.*, pp. 51-52.

<sup>132</sup> Binkley traite des œuvres de Duchamp et de Rauschenberg, mais par extension, il traite aussi du travail artistique moderne et contemporain.

<sup>133</sup> Timothy Binkley, *op.cit.*, p. 57.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 55.



Arthur Danto propose une lecture similaire de l'œuvre d'art lorsqu'il traite de *Boîtes Brillo* (1964) [fig. 8]. Andy Warhol a effectivement conçu une série de boîtes Brillo disposant majoritairement des mêmes qualités esthétiques que son modèle, l'originale boîte de tampons à récurer Brillo. Ce qui distingue les deux types d'objets n'est par leur apparence ni leurs qualités sensibles, mais plutôt leur statut ontologique. Danto décrit ainsi sa position et celle de Warhol face à la discipline de l'esthétique :

Pour en revenir à mon exemple favori, l'existence d'une propriété extérieure susceptible de distinguer *Boîte Brillo* [1964] d'Andy Warhol des boîtes de Brillo du supermarché n'était nullement une condition nécessaire. Et l'art conceptuel démontra qu'il n'était même pas indispensable qu'une chose fût un objet visuel palpable pour être de l'art visuel. Cela impliquait que désormais la signification de l'art ne pouvait plus être enseignée par des exemples. Et cela signifiait à son tour que, du point de vue des apparences extérieures, tout pouvait être une œuvre d'art. Donc, si on voulait mettre au jour l'essence de l'art, il fallait abandonner le champ de l'expérience sensible pour celui de la pensée. Bref, il fallait se tourner vers la philosophie.<sup>135</sup>

Parce que l'œuvre d'art met désormais l'accent sur ce qu'elle est, et non sur ce qu'elle montre, l'esthétique n'est plus adéquate pour appartenir à la définition de l'œuvre d'art. Percevoir un objet comme appartenant au monde de l'art, ne pas relève pas d'un acte de la vue. Cela relève plutôt d'un acte de l'esprit qui est en mesure de « voir » la théorie et la connaissance de l'histoire de l'art que cet objet suppose<sup>136</sup>. Pour Danto, le champ de l'art post-moderne a donc démontré à quel point la fonction mimétique de l'art était obsolète, rejetant ainsi la tradition platonicienne. Selon l'auteur, les considérations esthétiques des œuvres d'art entraînent naturellement des discussions sur l'art, mais ne sont pas pertinentes pour sa logique interne<sup>137</sup>. C'est en ce sens que Nelson Goodman pense l'obligation du déplacement de la question, plutôt classique, « Qu'est-ce que l'art ? ». À qui veut bien savoir s'il y est devant une œuvre d'art, il

---

<sup>135</sup> Arthur Danto, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 41.

<sup>136</sup> Arthur Danto, « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, n°19, pp. 571-584.

<sup>137</sup> Arthur Danto, *La transfiguration du banal*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p.156.

soumet l'interrogation plus adéquate « Quand y a-t-il art ? »<sup>138</sup>. À elle seule la nouvelle question évacue la notion d'objet et commande un regard détourné de la facette esthétique de l'œuvre.

### 2.2.3. De quoi relève une œuvre d'art libérée de l'esthétique ?

Si le statut de l'œuvre d'art n'est plus garanti par ses qualités esthétiques, comment fait-on alors pour déterminer qu'est-ce qui fait partie de la sphère artistique et qu'est-ce qui en est exclu ? Pour les auteurs de la tradition analytique, la réponse réside dans l'indexation d'une certaine activité comme faisant partie de la sphère artistique : « Faire de l'art consiste fondamentalement à isoler quelque chose (un objet, une idée...) et à dire à son sujet : « ceci est une œuvre d'art », affirmation qui revient à la cataloguer sous la rubrique « œuvre d'art ».<sup>139</sup> » Afin de savoir si un objet est une œuvre d'art, nous devrions examiner la théorie et la pratique de laquelle il émane remarque Danto, en commentant toujours les boîtes Brillo de Warholl :

What in the end makes the difference between a Brillo box [1964] and a work of art consisting of a Brillo Box is a certain theory of art. It is the theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is (in a sense of is other than that of artistic identification). Of course, without the theory, one is unlikely to see it as art, and in order to see it as part of the artworld, one must have mastered a good deal of artistic theory as well as a considerable amount of the history of recent New York painting.<sup>140</sup>

Allant dans ce sens, pour être en mesure d'effectuer une déclaration artistique, l'artiste doit produire une pièce et l'annoncer comme artistique. Le monde de l'art, devra ensuite être en mesure de la percevoir comme pièce artistique, reconnaissant l'avancée que cette dernière propose dans la théorie artistique. En ce sens, comme

---

<sup>138</sup> Nelson Goodman, « Quand y a-t-il art ? », In *Esthétique et poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 67.

<sup>139</sup> Timothy Binkley, *op. cit.*, p. 58.

<sup>140</sup> Arthur Danto, « The Artworld », *loc. cit.*, p. 181.

nous l'avons mentionné plus tôt, faire de l'art est un phénomène avant tout culturel explique Danto :

It could not have been art fifty years ago. The world has to be ready for certain things, the artworld no less than the real one. It is the role of artistic theories, these days as always, to make the artworld, and art, possible. It would, I should think, never have occurred to the painters of Lascaux that they were producing art on those walls. Not unless there were neolithic aestheticians.<sup>141</sup>

Si faire de l'art est avant tout une activité ancrée dans la culture, il est aussi possible que les artistes s'étendent vers d'autres médiums propres à leur culture. Suivant les remarques de Danto, nous pouvons affirmer que s'il est vrai que les peintres de Lascaux n'avaient pas pleinement conscience que leurs productions répondaient au concept appelé « art », il est aussi impensable qu'ils aient pu utiliser des boîtes de tampons à récurer pour en faire autant ! Les nouvelles époques apportent aussi un changement des possibilités artistiques. Décrivant l'art comme une pratique foncièrement sociale, l'essence de l'œuvre d'art ne serait donc pas matérielle, mais plutôt culturelle. Affranchi de la contrainte de produire un objet esthétique, l'artiste est maintenant libre de choisir l'espace dans lequel évolue sa pièce artistique :

L'artiste peut choisir un espace sémantique plutôt qu'un espace esthétique, de telle sorte que la signification artistique n'est plus incarnée dans un objet ou un événement physique selon les conventions spécifiques d'un support communicationnel.<sup>142</sup>

C'est parce qu'elle s'est libérée de la contrainte esthétique que l'œuvre revêt maintenant diverses formes et se tourne davantage vers la philosophie. La tradition de la philosophie analytique nous met en garde contre les réflexes de l'esthétique qui cloisonnent l'œuvre dans ses aspects sensibles et matériels.

---

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> Timothy Binkley, *op. cit.*, p. 56.

## Bilan

Il a donc été possible de remarquer que l'analyse des créations actuelles par le biais du classicisme et de la philosophie analytique assure la promotion d'un art idéaliste, mettant en avant-plan son aspect conceptuel. Les répercussions de ces deux idéalismes dans la sphère artistique contemporaine ont une incidence certaine sur la définition de la nature de l'objet d'art.

Chez Clair, cette vision idéaliste est exprimée par le biais d'une virulente critique qui s'échafaude sur la trop grande importance qu'accorde l'œuvre d'aujourd'hui à sa matérialité. Comparé au statut de la relique, l'objet d'art actuel abandonne la représentation idéalisée. En ne valorisant plus la représentation différée du vraisemblable, l'artiste en serait venu à placer dans les musées des objets arrachés au réel. Ce délaissement repense le métier de l'artiste qui se concentre désormais à extirper des bribes du réel pour les faire pénétrer dans le monde de l'art.

Rappelons que la vision du classicisme et de la philosophie analytique semblent, de prime à bord, dramatiquement divergentes. Il est vrai que l'esthétique analytique peut reprocher à Jean Clair de ne pas saisir le propre de l'art actuel. Clair, se servant de leurs facettes sensibles pour dénigrer les productions actuelles, passerait complètement à côté de la compréhension de son essence, située par les analytiques dans le concept qu'elle exprime. Ces derniers pourraient voir en la vision de Clair l'exemple paradigmatique de la fausse route que fait toujours subir l'emprise de l'esthétique sur la philosophie de l'art. Il nous est donc possible d'imaginer une réponse de leur part adressée à Clair lui recommandant de plutôt diriger son attention vers le concept ou le message exprimé par les productions qu'il décrit. Les philosophes analytiques se perçoivent donc comme des guides, pointant du doigt la direction à suivre pour comprendre de quoi il est question dans la sphère artistique contemporaine. Pour eux, l'œuvre d'art, loin d'accorder un intérêt à sa matérialité, se dégage complètement de l'obligation de se présenter comme un objet tangible et

encore moins comme un objet propice à l'enseignement du *delectatio*<sup>143</sup>. Rappelons à cet effet l'inefficacité du regard esthétique que soulève Danto pour tenter de saisir *Boîtes Brillo* [1964] de Warholl.

Si les doctrines du classicisme et de la philosophie analytique peuvent sembler en contradiction, leur position face à la critique platonicienne de l'art nous fait comprendre comment leurs définitions respectives de l'objet d'art peuvent converger. Rappelons que dans le livre X de *La République*, Platon fait dire à Socrate que l'art traduit seulement les apparences et, en ce sens, il serait, comme un miroir réfléchissant, une pâle copie de la réalité. Se situant au dernier niveau de la connaissance, l'art serait peu utile à la réflexion et n'apporterait aucun bénéfice cognitif. Clair décèle cet excès de réel dans l'art actuel qui, selon lui, tente de faire entrer des reliques dans la sphère artistique. Non seulement les propositions d'aujourd'hui ne sont que des fragments de la réalité, mais ces fragments font état d'une horreur exacerbée en exposant des « exsudats » et autres viscosités corporelles. En ce sens, ce qui semble porter le nom « d'œuvre d'art » aujourd'hui ne mériterait pas cette appellation. Parce qu'elles mettent en péril les notions d'art et d'œuvre d'art issues du classicisme, Clair s'empresse de repousser les créations d'aujourd'hui hors de la sphère artistique. La vision de l'objet d'art que se fait l'auteur va donc contre l'idée qu'elle puisse être réduite à une simple copie. Est œuvre d'art ce qui fait état d'un acte de la pensée et non ce qui présente bêtement des reliques extirpées du monde empirique. Pour leur part, les philosophes analytiques critiquent aussi la vision de l'art qui la décrit comme une pâle copie de la réalité. Ils pointent que l'œuvre d'art, particulièrement depuis la modernité, marquée par l'avènement de la photographie, ne s'attarde plus à ses facettes sensibles et à sa capacité de reproduire fidèlement les apparences du monde empirique. À cet effet, ils utilisent l'exemple des ready-mades afin de montrer que l'art s'est dégagé de ses obligations représentationnelles pour se diriger davantage vers l'expression de la pensée. Suivant les philosophes analytiques,

---

<sup>143</sup> Jean Clair, *De Immundo*, op. cit., « Prière d'insérer ».

l'oeuvre d'art est l'objet d'une réflexion originale. Son essence est conceptuelle et sa pratique se rapproche de la philosophie<sup>144</sup>. Les deux définitions de l'oeuvre d'art brossent donc un constat similaire sur la nature de l'objet d'art : il ne peut acquérir sa valeur artistique par son statut matériel. Échappant à la critique platonicienne de l'objet d'art, l'oeuvre selon le classicisme et la philosophie analytique est un projet conceptuel qui se comprend par la réflexion qu'il propose.

---

<sup>144</sup> Voir à ce sujet : Arthur Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, 267 p.

### CHAPITRE 3 : MATÉRIALITÉ, REGARD CRITIQUE SUR L'IDÉALISME, DU CLASSICISME À LA THÉORIE SPÉCULATIVE DE L'ART.

Jusqu'à maintenant, nous avons établi que la nature de la crise de l'art contemporain est régie par une perte des critères esthétiques. Rappelons que les arguments soumis à l'intérieur du contexte de ladite crise définissent l'objet d'art de part et d'autre du concept de *mimèsis*, radicalisant sa facette conceptuelle ou matérielle. Ayant la volonté de dépasser ce climat d'opprobres, nous avons poursuivi l'objectif de retracer, dans un contexte plus élargi que celui du débat, les influences de ces deux visions de l'objet d'art contemporain. Nous avons démontré les influences des doctrines idéalistes découlant respectivement du classicisme et des réflexions plus récentes entourant la philosophie analytique. Quoique divergents, ces deux courants de pensée ont forgé une vision conceptuelle de l'œuvre d'art, ne laissant peu ou pas de place à la matérialité des créations.

Dans ce présent segment, nous allons ajouter, après le classicisme de Clair et l'approche analytique de Binkley et de Danto, l'influence d'un troisième idéalisme sur la création actuelle. Celui-ci fait plutôt écho au XIX<sup>e</sup> siècle qui voit naître le concept de chef-d'œuvre et où s'érige la discipline de l'esthétique. Contrairement au chapitre précédent, l'étude de cette vision idéaliste se fera par le biais de sa critique. En effet, il sera question de la critique commune dressée par Hans Belting et Jean-Marie Schaeffer contre les fondement idéalistes issus du romantisme qui se font toujours ressentir dans une vision de l'œuvre d'art contemporain.

L'historien de l'art allemand Hans Belting démontre que les théories issues du XIX<sup>e</sup> siècle, qui a vu naître le romantisme, l'éclosion des musées, mais particulièrement la montée du concept de chef-d'œuvre, influencent toujours la création contemporaine et l'idée que l'on s'en fait. Selon l'auteur, la production

actuelle poursuit la quête de l'œuvre absolue, soit une œuvre qui est parfaite seulement lorsqu'elle demeure intelligible. Il souligne donc le paradoxe des doctrines néo-platoniciennes où le passage de l'œuvre dans sa forme sensible et matérielle signe inévitablement son imperfection.

Le domaine de l'esthétique a aussi joué un rôle important dans la formation d'une conception idéale de l'œuvre d'art. Si le XIX<sup>e</sup> siècle est marquant pour l'histoire de l'art, comme le propose la fine analyse du concept de chef-d'œuvre par Belting, il est aussi fondamental pour le champ de l'esthétique. Pour Jean-Marie Schaeffer, cette période est celle de la montée en force de la théorie spéculative de l'Art. Sous son emprise, l'œuvre d'art et sa théorie sont depuis marquées par leur assujettissement philosophique, ce qui favoriserait une hiérarchisation des formes artistiques, une limite aux différents pans de la création ainsi qu'une mince place accordée à la réception esthétique des productions et des plaisirs qui en dérivent.

Tout comme les philosophes analytiques étudiés ci-haut, Belting ne critique pas directement les productions actuelles. Ses reproches s'en prennent plutôt à la discipline de l'histoire de l'art qui a forgé une domination conceptuelle sur l'œuvre d'art, mais aussi sur le concept plus général d'image. Pour sa part, Schaeffer est davantage incisif face aux œuvres à caractère conceptuel. Sans toutefois remettre en question la qualité des productions qui émanent d'une telle pratique, il s'en prend à leur validité logique, dictée par la théorie spéculative de l'Art<sup>145</sup>. Quoique leur portée critique se situe à des niveaux différents, les deux auteurs désirent mettre de l'avant une étude de nature anthropologique sur l'art. Cette dernière propose un regard sur l'œuvre en la considérant comme objet, ce qui valorise une attention soutenue sur ses facettes matérielles. Ils en appellent donc à replacer la production artistique dans un contexte culturel plus large afin d'avouer l'insuffisance de l'histoire de l'art et de sa théorie pour embrasser efficacement la sphère complexe de la création artistique.

---

<sup>145</sup> Voir Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 363.



Ainsi, leurs reproches concernent une vision conceptuelle de l'œuvre d'art qui serait située à tort au-delà de la *mimèsis*.

### 3.1. La notion de chef-d'œuvre, description d'un idéal artistique

La naissance du romantisme dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, son éclosion au XIX<sup>e</sup> siècle et la persistance de ses préceptes durant les siècles suivants ont forgé une conception idéale de l'œuvre d'art, la poussant au-delà du concept de *mimèsis*. Hans Belting marque l'influence de l'apparition de la notion de chef-d'œuvre dont la quête marque la production artistique actuelle. La poursuite du chef-d'œuvre semble donc toujours prévaloir, notamment par la production de nombreuses réalisations immatérielles issues des pratiques nouvelles désirant radicaliser l'œuvre en son idée. Plus qu'à tout autre moment de l'histoire de l'art, Hans Belting défend l'hypothèse qu'on en serait rendu à l'aboutissement de cette vision de l'œuvre d'art. La suite des recherches de Belting se déploie au-delà de l'œuvre d'art pour s'étendre vers une étude plus générale portant sur les images. Cette étude inclut toutefois les images de l'art, mais pas seulement ces dernières. Il en appelle d'une nouvelle relation entre image et médium qui serait propice à dépasser le dualisme entre esprit et matière qu'il juge restreindre l'œuvre d'art à sa facette matérielle.

#### 3.1.1. Le chef-d'œuvre et l'immatérialité des productions artistiques

Dans son acception médiévale, le chef-d'œuvre est étroitement lié à un système de règles établies. Validant ainsi le système organisé et hiérarchisé des corporations, et plus fortement celui des académies, le chef-d'œuvre s'est rapidement présenté comme synonyme d'excellence et de réussite liée à la réalisation technique d'un travail plastique. L'acception moderne de la notion de chef-d'œuvre renvoie pour sa part à une autre réalité : elle ne représente plus l'œuvre excellente, mais elle fait référence à l'œuvre impossible à réaliser de façon effective. Elle radicalise la position du travail

artistique du côté de l'immatérialité<sup>146</sup>. Le chef-d'œuvre, tel que nous l'entendons maintenant, et ce depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, rend difficile l'aboutissement physique et matériel de l'œuvre d'art comme le souligne Jean Gallard, résumant les propos d'Hans Belting :

Hans Belting montre que son apparition (au sens moderne), à l'époque du romantisme, s'opposait à la réalisation d'œuvres effectives. Elle les rendait même, en principe, impossibles. En regard de cet idéal qu'est le chef-d'œuvre absolu, toute œuvre réelle ne peut qu'être insatisfaisante et doit demeurer invisible pour ne pas laisser paraître son imperfection.<sup>147</sup>

Quête insatiable pour les artistes depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, le chef-d'œuvre souffre de son imperfection, soit de n'être parfait que dans l'esprit de son créateur. Une fois matérialisé, il perd inévitablement de son essence. Hans Belting fait valoir que le concept du chef-d'œuvre a constitué un idéal conceptuel hégémonique fabriqué de concert par l'histoire de l'art, la création des musées et la théorie artistique.

### 3.1.2. Genèse de la notion de chef-d'œuvre : du classicisme aux musées

Comme nous l'avons mentionné, l'ensemble des règles issues du classicisme et de l'Académie semble, à première vue, être en inadéquation avec l'acceptation moderne du concept de chef-d'œuvre. Belting apporte tout de même un bémol à cette apparente incompatibilité. Il croit qu'elles forment déjà les prémices de l'œuvre d'art parfaite vouée à ne jamais se matérialiser. Cette proposition de l'œuvre idéale, intangible, a été avancée, entre autres, par Roger de Piles :

---

<sup>146</sup> Belting note à cet effet la distinction faite dans la langue allemande de ces deux notions. *Meisterstück*, qui se réfère au respect des règles à la fois théorique, mais aussi technique, signifie une pièce produite pour acquérir une certaine qualification dans le domaine de l'art. Pour sa part *Meisterwerk* est plutôt l'équivalent du chef-d'œuvre d'un artiste.

<sup>147</sup> Jean Gallard, « Une question capitale pour l'esthétique », In *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 8.

Dans le traité que Roger de Piles rédigea au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, la note 18 est attribuée, selon le système de notation encore en application dans les lycées français, à l'œuvre d'art la plus achevée qui existât, 19 à une œuvre qui ne pouvait qu'être imaginée, et 20 enfin à une œuvre qui ne pouvait même pas être imaginée [...].<sup>148</sup>

Suivant cette logique, la création de chefs-d'œuvre préoccupe déjà la production artistique avant même l'apparition du romantisme. Mais de quoi serait constitué cet idéal propre au classicisme ? Belting apporte réponse à cette interrogation en indiquant qu'il consiste en une synthèse imaginaire de toutes les écoles et de tous les grands maîtres de l'histoire de l'art. Jean Lacoste, citant Roger de Piles, abonde dans le même sens : « Dans cette conception, le plus beau tableau du monde serait le fruit, assurément étrange, de la collaboration de Raphaël, de Michel-Ange, de Titien, etc., l'un apportant sa maîtrise du dessin, l'autre sa connaissance des proportions, le troisième sa science du coloris...<sup>149</sup> »

L'avènement des musées d'art à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, accompagné de la montée en importance du public, ont un impact considérable sur la production de nouvelles œuvres d'art. L'émergence des institutions muséales propose une lecture historique de l'art qui « survivait du fait de la gloire que lui conférait la succession (ou la juxtaposition dans le musée) des œuvres du passé ». La création contemporaine de l'époque devient donc difficile car la gloire accordée à l'œuvre d'art est désormais assurée par son passage à travers le temps. Belting explique ainsi le phénomène : « On attendait des artistes qu'ils produisissent des nouveaux chefs-d'œuvre bien que l'on estimât en même temps que ces œuvres de génie ne pouvaient être trouvées que dans des exemples anciens, qu'on ne pouvait que répéter.<sup>150</sup> »

---

<sup>148</sup> Hans Belting, « L'art moderne à l'épreuve du mythe du chef-d'œuvre », In *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 49.

<sup>149</sup> Jean Lacoste, *op. cit.*, p. 71.

<sup>150</sup> Hans Belting, *Le chef-d'œuvre invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2003, p. 90.

Si, par le passé, l'œuvre d'art manifeste une idée religieuse ou sociale, les musées rendent difficile la poursuite de ce type de productions. Lucide de cette situation, Quatremère de Quincy est un des premiers à formuler une critique envers les institutions muséales en plein épanouissement. Il n'hésite pas à pointer le dédain de l'institution pour le nouveau et il accuse cette dernière d'entretenir un culte pour l'ancien qui, par sa présence dans le musée, devient un gage d'actualité éternelle. L'institutionnalisation de l'art inhérente à l'apparition du musée revient, pour Quatremère de Quincy, à tuer la créativité ainsi que le renouvellement artistique. Selon le penseur français, elle encourage une perception historicisante de l'art où les œuvres dignes de ce nom se trouvent uniquement à l'intérieur de l'enceinte muséale<sup>151</sup>.

Tenant tout de même de se renouveler, les œuvres d'art trouvent dorénavant leur salut en se transformant en un véhicule de l'idée de l'art ou de l'histoire de l'art. Convertie en un sujet de prédilection, la figure du maître ancien atteint le statut d'emblème héroïque « d'une autre histoire – une histoire de l'art vue à travers les biographies de ces artistes.<sup>152</sup> » Le nouveau public demande que l'on montre non seulement les chefs-d'œuvre des grands maîtres d'autrefois, mais il a soif d'en savoir plus sur la création de leurs pièces maîtresse et sur les détails de leur vie. À cet effet, Belting cite les tableaux de Jean-Auguste-Dominique Ingres *Raphaël et la Fornarina* (1814) [fig. 9] ainsi que *La mort de Léonard* (1818). Même si ce type de productions relève parfois de l'autoportrait déguisé, associant son auteur au maître représenté, il permet tout de même au public de l'époque de se vautrer dans la nostalgie et il fait revivre le modèle de l'histoire de l'art axée sur les biographies. L'idéalisation des

---

<sup>151</sup> Voir Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art en Italie*, Paris, Éditions Macula, 1989, 146 p.

<sup>152</sup> Hans Belting, *Le chef-d'œuvre invisible, op. cit.*, p. 97.

œuvres antérieures doit aussi son succès à la recrudescence de l'*ekphrasis*<sup>153</sup> que connaît la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Belting souligne à cet effet les écrits de Théophile Gauthier et de Henry James. Belting fait donc valoir que « l'esprit moderne, [...] en dépit de l'idée parfaite qu'il a de l'art, a perdu l'innocence nécessaire à sa réalisation.<sup>154</sup> »

### 3.1.3. Le romantisme et l'ambition du chef-d'œuvre

Coïncidant avec le désir de rompre avec un classicisme de nature académique, la venue du romantisme encourage la floraison de la notion de chef-d'œuvre. La vision de l'œuvre d'art véhiculée par ce courant artistique rend, elle aussi, difficile l'accomplissement de tout travail effectif. Réactualisant les doctrines néo-platoniciennes, le romantisme est aussi guidé par l'utopie de l'œuvre ultime. Autrement dit, seule l'œuvre imaginaire, située dans l'esprit de son créateur, peut échapper à l'imperfection dont souffre tout travail tangible, matérialisé par le biais de l'objet d'art. Suivant cette pensée, la beauté ultime ne réside non pas dans le monde empirique – ou dans sa représentation –, mais dans l'esprit de l'artiste qui, en utilisant la création plastique comme médiateur de son idée, ne peut que la dénaturer en la rendant effective. Panofsky, reprenant les propos de Cicéron, traite ainsi de l'œuvre ultime selon l'idéal néo-platonicien :

L'*Oraleur* de Cicéron, cette apologie personnelle déguisée sous la forme d'un récit doctrinal et théorique, compare l'orateur parfait avec une « idée » que nous ne

---

<sup>153</sup> L'*ekphrasis* est le phénomène de la description de l'œuvre d'art hérité de l'Antiquité. Son influence est notable dans la conception que l'on se fait de l'œuvre d'art, mais aussi du chef-d'œuvre. La description des œuvres qu'elle propose est souvent enrichie d'éléments historiques, d'une description de l'impact de l'objet représenté sur le spectateur ou encore de considérations esthétiques. Ce genre littéraire s'adresse avant tout aux yeux de l'esprit et a souvent eu comme effet de créer un horizon d'attente face aux œuvres dépeintes avant même qu'elles soient vues par le spectateur (voir à ce sujet Matthias Waschek, « Le chef-d'œuvre : un fait culturel », dans *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, pp. 36-42).

<sup>154</sup> Hans Belting, « L'art moderne à l'épreuve du mythe du chef-d'œuvre », p. 54.

pouvons pas atteindre dans l'expérience mais seulement nous représenter en notre esprit ; il la compare également avec l'objet de la représentation artistique qui, de la même façon que l'idée, ne peut être appréhendé par le regard en son entière perfection, mais existe plutôt comme simple image mentale dans l'intériorité de l'artiste.<sup>155</sup>

Abandonnant l'idée de représenter fidèlement le monde tel qu'il nous apparaît, les romantiques reprennent plutôt l'idée que la beauté est de nature intelligible. Leur modèle n'étant plus le monde naturel, leurs productions prennent pour sources les pensées et les concepts intelligibles émanant de l'esprit. Plotin s'exprime ainsi sur l'imitation dans l'art : « [à qui méprise les arts,] il faut lui faire comprendre que les arts ne sont pas de simples imitations du monde visible, mais qu'ils marquent au contraire un élan vers les principes rationnels, dont procède précisément la nature.<sup>156</sup> » Malgré que l'art soit un lieu privilégié où réside la beauté, l'œuvre, pour sa part, doit composer avec un combat entre l'idée et la matière. Plotin traite ainsi de la perte de beauté lorsque l'artiste tente d'exprimer tangiblement l'idée de son esprit :

Dès lors, la beauté qui est dans l'art ne parvient pas en tant que telle à la pierre mais qu'elle reste où elle est, une autre y arrive qui en émane, et qui lui est inférieure. Et d'ailleurs, cette beauté a perdu sa pureté dans la pierre, et ne s'exprime pas telle que la souhaiterait le statuaire, mais pour autant que l'art a pu briser la résistance de la pierre.<sup>157</sup>

Par l'abandon de l'imitation fidèle du monde naturel, il est possible d'affirmer que les artistes romantiques déclenchent le levier qui activera la longue quête conceptuelle vers l'essence de l'œuvre d'art que connaîtra la modernité du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle à travers l'autoréférentialité. Mettre de l'avant que l'œuvre d'art est de nature idéale est aussi nier l'importance de ses aspects sensibles et matériels.

---

<sup>155</sup> Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* (1911), Paris, Éditions Gallimard, 1924, p. 27.

<sup>156</sup> Plotin. *Du Beau : Ennéades I. 6 et V.8* (III<sup>e</sup> siècle). Trad. P. Mathias, Paris, Presses Pocket, livre V. 8, 1991, pp. 73-74.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 72.

La création littéraire de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu* (1831), met en lumière la difficulté et l'obsession, propre à l'artiste, de produire l'œuvre d'art ultime, le chef-d'œuvre. Tout comme le vieux Frenhofer, plusieurs artistes romantiques et modernes sentent le besoin de créer le chef-d'œuvre de leur carrière, voir naître la plus grande œuvre de leur vie. Bon nombre d'artistes modernes pensent leur démarche artistique comme les étapes à suivre afin d'arriver à la réalisation ultérieure de l'œuvre phare de leur carrière : leur chef-d'œuvre. Le chef-d'œuvre est donc plus qu'une pièce maîtresse, il est un moteur, un projet constamment en gestation qui pousse l'artiste à créer. Il est la difficile promesse d'atteindre un jour l'inaccessible.

#### 3.1.4. Avant-garde : attaque et renaissance du chef-d'œuvre

Poussés par le désir d'en finir avec la tradition du culte du passé et avec des doctrines romantiques, les défenseurs de l'avant-garde sentent la nécessité, à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, de créer une rupture. Ils proposent alors une nouvelle réflexion sur l'état de l'objet d'art. Pour ce faire, Hans Belting soutient que « ses chefs de file éprouaient le besoin d'attaquer ou de parodier les vieux chefs-d'œuvre tels les dieux d'une religion morte.<sup>158</sup> » Notons, comme précurseur de cette approche, Édouard Manet, principalement en raison du travestissement de son modèle féminin en prostituée que proposent *Olympia* (1863) et *Le Déjeuner sur l'herbe* (1862-1863). L'attaque portée à la tradition du chef-d'œuvre se poursuit quelques décennies plus tard avec Marcel Duchamp qui profane la célèbre *Joconde* (c. 1503-1506) de Léonard de Vinci en y ajoutant des moustaches et une barbiche. *L.H.O.O.Q.* (1919) permet à l'artiste de s'approprier le symbole que représente cet important fétiche de la tradition artistique tout en le ridiculisant. Hans Belting relate qu'en attaquant la notion de chef-d'œuvre, la démarche des artistes participe tout de même à le garder bien vivant. Leurs productions tirent leur pertinence même du phénomène produit par le chef-d'œuvre.

---

<sup>158</sup> Hans Belting, « L'art moderne à l'épreuve du mythe du chef-d'œuvre », *op. cit.*, pp. 55-56.

Simultanément aux moqueries du mouvement Dada, le modernisme préparait le retour en force de l'art absolu. Selon Belting, même Duchamp, qui avait attaqué plus tôt la notion de chef-d'œuvre, emboîte le pas de cette résurrection. Il note que le *Grand verre* (1915-1923) [fig. 10] s'écarte de la production duchampienne habituelle, fortement caractérisée par l'invention du ready-made. Elle présente plutôt « toutes les caractéristiques d'une œuvre unique et originale.<sup>159</sup> » La longue phase de préparation du *Grand verre* (1915-1923) est marquée par de nombreux plans et esquisses que produit son concepteur. Belting soutient que, lorsque Duchamp commente « longuement l'œuvre [le *Grand verre* (1915-1923)] avant même de l'avoir commencé<sup>160</sup> », il entretient la vision du chef-d'œuvre. Entretenir de façon aussi soutenue un horizon d'attente confère à la production de cette pièce un caractère mythique. De plus, les deux fêlures que subit le *Grand verre* (1915-1923) lors de son retour de l'exposition d'art moderne du Brooklyn Museum en 1926 et le désir de Duchamp de « restaurer » l'œuvre en travaillant à partir de ce dommage accidentel rehaussent l'unicité et l'aura de l'œuvre. Dans les faits, cet accident scelle la singularité du travail et empêche la pièce d'être reproduite, éloignant cette pièce de la matérialité de l'objet interchangeable propre au ready-made.

Sous un autre registre, l'abstraction de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle vient aussi donner un nouveau souffle au concept de chef-d'œuvre : « Le mythe du chef-d'œuvre absolu réapparut sous une forme déguisée lorsque l'abstraction devint l'ultime matérialisation d'un absolu artistique<sup>161</sup> ». Poursuivant la quête d'épuration et désirant percer l'essence de l'art, *Carré noir sur fond blanc* (1913) de Malévitch crée une nouvelle icône de l'art. Notons qu'ayant falsifié la date de création de cet

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>160</sup> *Ibid.*

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 57.



archétype, Malévitch transpose dans ce tableau le point de départ de sa quête vers la quintessence de l'art.

### 3.1.5. Le modernisme à la poursuite de l'absolu

La recherche picturale amorcée par l'abstraction de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle semble s'essouffler en raison des nombreuses expériences, des œuvres produites en série ainsi que du peu d'engagements personnels qu'ils suscitent de la part de leur créateur. Le public éprouve alors une certaine nostalgie des grandes œuvres. Gagnant les créateurs, cette déception fait alors réapparaître le désir chez certains artistes de renouer avec le chef-d'œuvre. C'est avec un soupir de soulagement qu'on salue à grands coups d'interprétations l'apparition de *Guernica* (1937). Désirant intensifier l'aura de sa création, Picasso ne manque pas de se faire photographier devant son travail en évolution, ponctuant chacune des étapes de sa confection qui prend place rue des Grands-Augustins, lieu même où Balzac avait situé l'épopée de Frenhofer écrite près de cent ans auparavant. Picasso se transforme donc en messie, proposant la renaissance du chef-d'œuvre et redonnant foi en l'art.

Quelques années plus tard, l'arrivée de Clement Greenberg sur la scène artistique souligne la présence d'un nouvel ennemi pour le grand art<sup>162</sup> : la culture de masse. Malgré les avertissements qu'avait formulés auparavant Gertrude Stein envers la montée d'une culture médiocre, Greenberg sentit aussi le besoin de commander aux artistes d'élever le niveau de leur art. Érigés en un véritable « guide officiel de l'art abstrait<sup>163</sup> », ses écrits promulguent un formalisme qui réduit l'œuvre d'art à ses composantes internes, ce qui leur permettrait de devenir l'expression de l'absolu.

---

<sup>162</sup> Belting désigne que le mythe du grand art est inséparable du mythe du chef-d'œuvre.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 61.

### 3.1.6. Pluralisme et concrétisation du chef-d'œuvre invisible

Marco Livingstone remarque « [...] la prolifération, sur un rythme accéléré, de mouvements nouveaux [ce qui] constitue la caractéristique principale de l'art produit depuis le début des années 60. »<sup>164</sup>. Comme nous l'avons mentionné ultérieurement, ces années marquent effectivement un renouveau qui pousse les créateurs à se détourner d'une vision traditionnelle de la création, incarnée majoritairement par la peinture et la sculpture formalistes issues de la pensée greenbergienne. Un pluralisme des formes artistiques se met en place. Au cœur de ce pluralisme réside l'œuvre en tant que concept. À ce sujet, Livingstone affirme :

Sans doute trop rare dans ses formes les plus extrêmes, l'art conceptuel ne devint pas un antidote efficace contre l'art-objet, mais, en pratique, il faut reconnaître que toute forme d'art depuis 1960 s'est affirmée à partir d'une idée centrale déterminée.<sup>165</sup>

Les pratiques du groupe Fluxus, de John Cage et de Joseph Kosuth ont, entre autres, un grand impact dans la transformation du statut de l'œuvre par le rituel et l'acte créatif. Radicalisant la vision de l'œuvre comme idée, les artistes en sont venus à la négation de l'incarnation matérielle de l'œuvre. Livingstone traite ainsi de ces formes artistiques émergentes :

*Le performance art*, bien que particulièrement lucide lorsqu'il mettait davantage l'accent sur le développement d'une action dans le temps que sur la création d'un objet défini, ne fut que l'une des formes d'expression qui, durant cette période, défièrent les priorités artistiques traditionnelles. L'art vidéo – inauguré au début des années 60 par le Coréen Nam June Paik (né en 1932) et quelques autres – dépendait, lui, des sensations que rendaient possibles les derniers développements technologiques : des récepteurs de télévision, utilisés non en tant que tels mais comme intermédiaires, permettaient de transmettre une expérience moderne spécifiquement contemporaine ou de conserver pour la postérité une « action » qui, en d'autres circonstances, aurait été fugitive. [...] Tous ces mouvements hors des sentiers battus – *process art*, *land art* et *performance art* – laissaient présager l'accent

---

<sup>164</sup> Marco Livingstone, « Pluralisme depuis 1960 », *L'art moderne de l'impressionnisme au post-modernisme*, Dir. publ. David Britt, Paris, Thames and Hudson SARL, 1999, p. 359.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 388.

mis, à la fin des années 60, sur l'idée génératrice au détriment de l'objet. Dans sa forme la plus extrême, l'art conceptuel, cette tendance en arriva à présenter l'idée comme étant l'œuvre d'art même.<sup>166</sup>

La postmodernité voit donc apparaître une panoplie de nouveaux médiums. Ces derniers emboîtent le pas de la négation matérielle de l'œuvre d'art au profit de l'idée. Performance, vidéo, *land art* et autres médiums émergents démontrent que « l'art comme activité avait pris le dessus sur l'art comme produit<sup>167</sup> ». En s'attaquant directement à la conception de l'œuvre comme objet matériel, les artistes postmodernes en arrivent au résultat et à l'aboutissement du fameux chef-d'œuvre invisible.

Loin de croire à la mort des formes traditionnelles en art, Belting s'exprime ainsi sur cette production : « La perte de l'œuvre comme critère auto-évident semblait être un fait accompli, mais les artistes qui avaient cessé de produire au sens ancien se mirent toutefois à invoquer des œuvres par le procédé de la citation.<sup>168</sup> » L'omniprésence de la notion de chef-d'œuvre depuis le XIX<sup>e</sup> siècle a donc marqué la recherche artistique de l'invisible et de l'immatérialité. Depuis le romantisme, une quête incessante s'est amorcée et chacun des épisodes ultérieurs est empreint de l'idéal conceptuel du chef-d'œuvre. Pour Belting, les nouvelles formes artistiques favorisent la radicalisation de l'œuvre en son idée. On en serait donc rendu aujourd'hui à ce fameux « chef d'œuvre invisible » dont Balzac avait prédit la venue.

### 3.1.7. Pour une prise en compte des médiums-supports

Cette longue mise en scène de l'idéalisme issu du XIX<sup>e</sup> nous porte vers une vision de l'œuvre d'art immatérielle, située au-delà de la *mimèsis*. Émergeant au XIX<sup>e</sup> siècle, la

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, pp. 385-386.

<sup>167</sup> Hans Belting, *Le chef-d'œuvre invisible, op. cit.*, p. 521.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 526.

notion de chef-d'œuvre hante les artistes de la modernité. C'est toutefois avec la venue de nouvelles formes artistiques éthérées, tels la performance, la vidéo et les différents procédés de citation, que l'on marque définitivement la fin du régime matériel de l'œuvre d'art. Belting soutient que l'œuvre d'art d'aujourd'hui est imprégnée des doctrines romantiques et se place au-delà du concept de *mimèsis* en valorisant une œuvre d'art non tangible où son essence se perche dans le royaume de l'idée.

Dressant une histoire conceptuelle du chef-d'œuvre, l'auteur démontre l'importance de revisiter nos moyens de construire l'histoire de l'art. Selon l'auteur : « l'œuvre [...] d'art constitue un sujet à part entière qui mérite que l'on y consacre une nouvelle enquête, laquelle doit inclure également une histoire des institutions artistiques et de la critique d'art.<sup>169</sup> » Cette ouverture des champs d'étude de l'art lui permet de montrer que la construction de l'art moderne est le fruit d'un mythe « imposé à l'art par la littérature sur l'art et ceux qui font autorité, à savoir les écrivains, les philosophes et les poètes [...].<sup>170</sup> » Allant dans ce sens, il critique cette construction idéale qui aurait fait pencher l'interprétation de l'objet d'art moderne vers son versant immatériel quand il possédait aussi des vertus matérielles importantes :

Il n'en demeure pas moins que ces nouveaux types d'œuvres qui virent le jour au sein du modernisme étaient doublement liés à l'expérience corporelle. Premièrement, qu'il s'agisse de toiles ou de sculptures, les œuvres avaient un « corps » matériel bien à elles [...] qui, à la manière des objets qui occupent notre environnement personnel, occupaient un endroit dans l'espace où évoluent nos propres corps. Deuxièmement, les œuvres avaient été formées à partir du corps de leur créateur de sorte qu'elles portaient les traces de ses mains, que ce soit sous la forme de coups de pinceau ou dans le modelage de la cire.<sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Éditions Gallimard, 2004, p. 26.

En soi, l'œuvre d'art moderne n'avait rien d'immatériel<sup>172</sup>. L'histoire de l'art et ses théories lui ont imposé cette vision radicale soutient Belting : « C'est avec passion que l'histoire de l'art procéda ensuite à une nouvelle historicisation de la notion d'image. Du côté de la philosophie, l'esthétique dédaigna l'artéfact pour favoriser une abstraction du concept d'image [...].<sup>173</sup> » C'est donc à partir de cette interprétation, ce projet idéologique, que s'articule le projet de l'art actuel et que ses artistes en sont venus à radicaliser leurs productions du côté de l'idée en omettant l'importance accordée aux médiums.

Développant une vision anthropologique de l'image, Belting met en évidence le fait que l'histoire de l'art et l'esthétique ont toujours primé le caractère conceptuel des productions visuelles. S'intéressant plus largement à l'histoire de l'image, sa démarche tente de saisir la nature et la fonction de cette dernière lorsqu'elle n'est pas sous le joug de l'histoire de l'art. Selon l'auteur, le Moyen-Âge et la période actuelle sont des époques fastes pour cette étude, dans laquelle les productions artistiques trouvent leur place, mais n'occupent plus toute la place comme sous le régime de l'histoire de l'art.

Belting met en avant-plan l'importance du médium pour les images<sup>174</sup>, c'est-à-dire la facette matérielle de l'objet d'art :

---

<sup>172</sup> Pour ajouter un complément à l'affirmation de Belting, citons une production en exemple. Les abstractions géométriques de Mondrian laissent apparaître les coups de pinceau que l'artiste n'a pas tenté de dissimuler par d'épaisses couches de laques. Ce faisant, l'artiste donne à voir des traces apparentes de la conception physique de l'œuvre.

<sup>173</sup> Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, op. cit., p. 23.

<sup>174</sup> Par « médium », Belting entend tous les divers moyens utilisés par l'homme pour incarner leurs images. Ce dernier peut-être inanimé (le bois peint et le marbre) ou encore même vivant (le corps). En ce sens, il ouvre les possibilités de l'image à ce qui n'est pas constitutivement entendu comme artistique, voire muséal, et il tente de saisir le rôle et la fonction de l'image en partant d'une étude sur l'homme, qu'il soit occidental ou non. Chez Belting, les images prennent pour leur part la forme d'une entité immatérielle inséparable de leur relation avec le médium et le corps qui les produit. Elles sont décrites comme des phénomènes près de l'idée, véhiculant des connaissances seulement perceptibles lorsqu'elles se matérialisent dans leurs médiums respectifs. Ainsi, les images peuvent atteindre une

Toutes les images que nous voyons, individuellement ou dans l'espace collectif, se forment par l'entremise des médiums qui leur confèrent la visibilité. Toute image visible est donc nécessairement inscrite dans un médium de support ou de transmission.<sup>175</sup>

Il souligne qu'il est essentiel de concevoir le corps comme médium et, se faisant, il pointe implicitement l'erreur des mouvements idéalistes de comprendre l'image absolue comme quelque chose de complètement immatériel : « Ce constat vaut même pour les images mentales ou intérieures, qui pourraient sembler se soustraire à cette règle : c'est notre propre corps qui nous sert dans ce cas de médium.<sup>176</sup> » Désirant rétablir une nouvelle relation à l'image, il sourcille devant le discours que la sphère actuelle<sup>177</sup> consacre au médium :

Le discours actuel [...], ou bien analyse les images en un sens si abstrait qu'on dirait qu'elles existent sans corps ni médium [Binkley, Danto], ou bien les confond tout bonnement avec leurs dispositifs techniques [Clair]. Dans un cas, les images sont réduites à un simple concept, dans l'autre à la pure technique. Une telle dichotomie se trouve en outre renforcée par la séparation que nous établissons entre images intérieures et images extérieures.<sup>178</sup>

Belting préfère traiter de l'interaction entre ce que nous voyons et ce que nous imaginons et note que ces deux pôles s'influencent constamment. Nous pouvons donc établir un lien entre la vision de Belting et celle exprimée par Robert Storr. Le

---

présence officielle dans l'espace social. À son tour, le médium prend sens lorsqu'il se voit investi de l'image. L'auteur construit une métaphore qui conçoit l'idée comme un « nomade qui aurait changé de vie au gré des cultures traversées par leur histoire, en utilisant les médiums [leurs hôtes] des diverses époques [...] » (Hans Belting, *op.cit.*, pp. 46-47)

<sup>175</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>177</sup> Nous devons entendre par discours actuels celui dont participe l'analyse de Clair, celle des analytiques (Binkley et Danto) et auxquels nous devrions probablement ajouter le discours romantique véhiculé aujourd'hui par la notion de chef-d'œuvre.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 31.

commissaire de l'édition 2007 de la Biennale de Venise réfléchit à la question du dualisme corps-esprit en ces termes :

Toute mon exposition de Venise porte sur cette question. Elle s'intitule *Think with the Senses, Feel with the Mind. Art in the Present Tense* : ne pas simplement réfléchir avec l'esprit mais aussi ressentir avec lui. Il s'agit de s'adresser à la fois à l'affectif et à l'intellectuel, de ne pas accepter qu'ils soient considérés comme contradictoires et irréconciliables par une théorie quelconque.<sup>179</sup>

Selon les deux penseurs, les productions actuelles mettent de l'avant une connaissance du monde qui passerait par tous les sens allant de pair avec l'intellect. Belting souligne que nos images intérieures sont dictées par le monde empirique et notre vision du monde empirique l'est tout autant par nos images intérieures : « Les images mentales et physiques d'une époque (les rêveries et les icônes) se règlent pourtant de manière si complexe les unes aux autres qu'on ne peut guère les dissocier nettement, sinon dans un sens positivement matériel.<sup>180</sup> » Ce faisant, par la médiation entre *image-médium-corps*, Belting aurait l'ambition d'échapper à l'ancien dualisme esprit et matière.

Belting appuie sur l'importance de la facette matérielle des images en citant le phénomène de l'iconoclasme où faire disparaître le médium est synonyme de détruire sa facette conceptuelle, c'est-à-dire son image mentale :

Il s'agit [...] du phénomène de l'iconoclasme. Chaque fois qu'on a voulu faire disparaître des images [...], on a détruit leur médium-support, c'est-à-dire leur existence tangible. Ce faisant, on privait les images de leurs corps visibles et, en conséquence, de leur présence publique. On avait l'espoir d'anéantir ainsi les images mentales inspirées par ces images incarnées[...].<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> Robert Storr, Jean-Hubert Martin, « Penser avec les sens, sentir avec la raison : Conversation avec Jean-Hubert Martin », *Art Press*, n° 335, p. 22.

<sup>180</sup> Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, op. cit., p. 31.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 15.

À lui seul, l'iconoclasme marque l'importance que l'on a attribuée à la facette matérielle. Réagissant fortement aux rapports entre image et médium, les périodes de débats dans l'histoire des images et, forcément dans l'histoire de l'art, font pour la plupart état d'une crise de notre relation à cette image. Et c'est lors de ces remises en question que l'on accuse le médium de « n'être rien que des surfaces aveugles, [...] des matériaux inertes »<sup>182</sup>. Il ajoute : « En situation normale, l'assujettissement de l'image au médium est par contre tacitement approuvé et l'on omet tout bonnement d'en faire mention.<sup>183</sup> » Voici donc un positionnement allant à contre-courant de l'esthétique classique que nous avons décrit ci-haut par le biais de la critique de l'art actuelle adressée par Clair. Rappelons que cette dernière dotait la matière d'une fonction ancillaire au profit de l'idée qui englobait les facettes sensibles de l'œuvre. Le médium utilisé était considéré davantage comme un mal nécessaire, non pas comme un élément régulateur de l'œuvre d'art. Sous le règne du classicisme, la matière ne bénéficiait donc pas d'un rôle d'avant-plan comme le suppose ici Belting. Soulignons que ce dernier, sans pointer spécifiquement le contexte contemporain, précise l'effet des crises et des périodes de remise en question sur notre rapport à l'image en regard de son médium. À l'intérieur de ces périodes troubles, le support de l'image (de l'œuvre) est toujours accusé à tort. Il ajoute qu'en dehors de ces périodes de crise, l'image est toujours assujettie à son médium et que cela n'a rien de choquant. Il explique que, si le médium a fait si mauvaise figure lors de ces épisodes de remises en question, « c'est peut-être que la notion d'art en paraît menacée [et qu'] on ne tolère pas qu'elle soit exposée à une analyse qui mettrait en jeu la banalité des médiums.<sup>184</sup> » En ce sens, Belting critique directement le manège conceptuel du classicisme qui a positionné l'œuvre au-delà de la *mimèsis*, ne considérant peu ou pas

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>184</sup> *Ibid.*



les aspects sensibles que cette dernière oblige. Il interprète donc la position du classicisme par une peur de placer l'objet d'art au même statut que l'objet commun issu du monde naturel. Proposons une extension à la réflexion de Belting en rappelant que le premier historien d'art, Giorgio Vasari, a usé du même stratagème au XVI<sup>e</sup> siècle afin de propulser la discipline artistique (et par le fait même l'histoire de l'art) au statut d'art libéral<sup>185</sup>.

### 3.2. La théorie spéculative de l'Art

De façon plus radicale que les observations de Belting, Jean-Marie Schaeffer dénonce la portée de l'esthétique du XIX<sup>e</sup> siècle sur notre conception de l'art. Pour ce faire, il accuse ce qu'il appelle « la théorie spéculative de l'Art ». Selon Schaeffer, la théorie spéculative de l'Art a établi sa mainmise philosophique autant sur la théorie de l'art que sur la création artistique du XIX<sup>e</sup> siècle pour venir s'étendre jusqu'à aujourd'hui. L'auteur définit ainsi cette notion :

La théorie spéculative de l'Art – c'est le nom qu'on peut donner à cette conception – combine donc une thèse objectale (« L'art [...] accomplit une tâche ontologique ») avec une thèse méthodologique (pour étudier l'art, il faut mettre au jour son essence, c'est-à-dire sa fonction ontologique). Théorie spéculative, parce que dans les formes diverses qu'elle revêt au fil du temps elle est toujours déduite d'une métaphysique générale [...] qui lui fournit sa légitimation.<sup>186</sup>

Prenant racine à l'ère romantique, la théorie spéculative de l'Art s'est rapidement développée comme légitimation principale pour toute une époque de l'art occidental. La succession rapide des mouvements modernes, à travers laquelle on croit à chaque occasion innover en variant quelque peu le vocabulaire tandis qu'on semble plutôt pivoter sur soi-même, a émoussé ladite théorie. Nous allons constater que les récents débats entourant le discours sur les arts sont d'ailleurs très évocateurs de l'état

---

<sup>185</sup> Voir à ce sujet Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, op. cit.*, pp. 65-103.

<sup>186</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 16.

chancelant de cette approche. En effet, la théorie spéculative de l'Art a mis de l'avant une œuvre de nature foncièrement métaphysique, situé au-delà du concept de *mimèsis*. C'est entre autres parce qu'elle néglige la facette matérielle de l'œuvre et le plaisir esthétique qui lui est tributaire que Schaeffer en appelle à revisiter cette approche pour faire place à une vision de nature anthropologique.

### 3.2.1. La genèse de la théorie spéculative de l'Art :

Comme il l'a été mentionné, il est possible de retracer les débuts de la théorie spéculative de l'Art à l'ère romantique. Elle s'est d'ailleurs étendue en même temps que ce courant et on la retrouve chez la plupart des romantiques (et des postromantiques), influencés par le bagage théorique des penseurs allemands (Schelling, Fichte et les frères Schlegel). On repère la charpente conceptuelle de la théorie spéculative à l'intérieur de ce courant artistique qui est simultanément celui d'une philosophie de l'art et celui d'une pratique artistique. La nature mixte du romantisme, où l'on voit apparaître le « philosophe-artiste », constitue la matrice des mouvements à venir.

Notons que le romantisme est aussi la période où l'imagination est hissée vers les hauts sommets. Elle est considérée comme une faculté poétique qui permet l'ascension vers l'absolu. L'art propre au romantisme bénéficie d'une fonction extatique, sacrée, qui permet de mettre à distance « la vision aliénée de la réalité<sup>187</sup> ». La théorie spéculative de l'Art reprend donc le renforcement de la dialectique esprit/matière dans sa conception de l'œuvre d'art. Cette division est mise en avant afin de doter l'œuvre d'art d'une finalité qui nous porterait vers la connaissance. On sépare ainsi l'œuvre d'art en deux afin de mieux faire prévaloir une partie sur l'autre. L'œuvre d'art se rapprocherait ainsi davantage de l'idée, portée par le fait qu'elle est

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 347.

investie d'un sujet créateur, l'artiste. Un premier pas était franchi en direction d'une œuvre à caractère immatérielle, poussée bien au-delà de la *mimèsis*. Contrairement à l'objet du monde réel, qui ne peut jamais que signifier qu'un particulier, l'œuvre d'art, revêtant la forme d'une idée, peut donc se prévaloir d'un caractère universel. On en appelle donc à une sacralisation de l'objet d'art, fermement différencié des autres objets du monde empirique.

Soulignant le prolongement de l'impact de la théorie spéculative de l'Art au-delà du romantisme, Schaeffer note l'influence qu'ont eue ses préceptes sur les courants de la modernité et de la postmodernité. Il relate à ce propos la nature platonicienne de la démarche analytique de Gauguin qui se refuse aux théories des impressionnistes pour s'orienter davantage vers « la construction synthétique censée exprimer l'idée pure<sup>188</sup> ». Le peintre accorde beaucoup d'importance à la vision intérieure et somme les artistes de peindre de mémoire et non de *visu* comme le proposent ces acolytes impressionnistes<sup>189</sup>. Cette requête démontre bien le faible crédit qu'il accorde à la perception du sensible. Évoluant à travers les sillons modernistes de l'art, la théorie spéculative forge plusieurs formes de l'avant-garde :

Aussi retrouve-t-on dans beaucoup de formes de l'avant-gardisme – notamment dans le suprématisme ou chez Mondrian – la double orientation si typique de la théorie spéculative : l'idée que le but ultime de l'Art est de mettre au jour sa propre essence et l'utopie messianique d'une esthétisation de la réalité dans laquelle les arts finiraient par s'abolir.<sup>190</sup>

Dans ce même esprit, les trois pères fondateurs de l'abstraction – Mondrian, Kandinsky et Malévitch – sont marqués par le désir d'exprimer une nouvelle réalité qui consiste en une fusion du monde avec l'artiste. Cette fusion est rendue possible

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 349.

<sup>189</sup> Pour démontrer l'importance qu'accordent les impressionnistes à peindre de *visu*, notons les multiples versions que proposa Monet de la cathédrale de Rouen en 1894.

<sup>190</sup> *Ibid.*

lorsque la peinture devient autoréférentielle, autotélique. Schaeffer traite ainsi de la métaphysique de Malévitch :

Sa thèse selon laquelle la « Réalité réelle » à laquelle accède le peintre suprématisiste est le « monde sans objet » situé au-delà de la scission entre le subjectif et l'objectif s'inspire directement de la conception schopenhauerienne de la vision esthétique comme abolition de la scission entre l'objet et le sujet.<sup>191</sup>

Cela nous rapporte à la citation de Plotin présente dans le premier numéro de la revue *De Stijl* : « L'art est au-dessus de la nature, car il exprime les idées dont les objets de la nature ne sont que des simulacres défectifs. L'artiste se fiant uniquement à ses propres ressources s'élève au-dessus de la réalité capricieuse.<sup>192</sup> » Suivant ce dictat, la modernité s'engage dans une démarche où l'œuvre doit désormais rompre tout port d'attache avec le monde empirique. L'objet d'art s'attarde radicalement à la représentation d'une réalité intérieure, dominée par les idées, et non aux phénomènes tangibles et sensibles. En ce sens, la création artistique dérive vers son pôle conceptuel, délaissant la *mimèsis*.

Malgré la dissemblance de leurs travaux, les trois pères de l'abstraction s'unissent par cinq principes communs qui ont pour effet d'entretenir la théorie spéculative de l'Art. Schaeffer les divise ainsi<sup>193</sup> :

1. La finalité de l'activité artistique se fonde dans le projet de la réalisation et de la découverte de l'essence de l'art. Par exemple, la définition que propose Kandinsky de l'abstraction est celle de la volonté de représenter uniquement l'Essentiel Intérieur et la capacité d'éliminer toute contingence extérieure.

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>192</sup> *Ibid.*

<sup>193</sup> Consulter Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, pp. 353-355.

2. L'essence de l'art réside dans ses éléments autoréférentiels. Les peintres se détachent de la fonction figurative de la peinture pour s'attarder aux éléments formels, purs et picturaux telles la couleur, la lumière et la forme.
3. Poursuivant la quête des romantiques, cette autoréférentialité du langage plastique a la capacité de révéler la « Réalité réelle ». Par exemple, pour Kandinsky, l'artiste touche sous la peau de la nature son essence, son contenu.
4. La découverte de l'essence de l'art est, pour les fondateurs de l'avant-garde, le produit d'une évolution nécessaire. L'histoire de l'art répond donc à une évolution téléologique. Concernant cette évolution, Schaeffer cite l'ouvrage de 1924, écrit par Arp et Lissitsky, *Les Ismes dans l'art*, qui démontre que l'histoire de l'art moderne s'inscrit dans une sorte de progrès continu.
5. Cette évolution dans la sphère artistique ne se cloisonne pas seulement à cette discipline. Elle culmine vers une synthèse absolue entre la société et l'art. Pour les trois pères de l'abstraction, plusieurs liens doivent être faits entre l'avant-garde artistique et le programme d'une révolution sociale.

Schaeffer propose que, malgré la désuétude de la cinquième proposition, les quatre autres aspects du programme moderniste, issus de la théorie spéculative de l'Art, perdurent encore dans l'art postmoderne. Notons à cet effet l'abstraction gestuelle de Pollock accompagnée du menu théorique de Greenberg, l'art minimaliste ainsi que l'art conceptuel des années 60. L'apport de la tradition allemande, la pensée de Schopenhauer, de Nietzsche, d'Heidegger ainsi que l'apport des marxistes critiques (Benjamin et Adorno) marquent aussi la sphère artistique moderne et postmoderne

dans la lignée de la théorie spéculative. Marc Jimenez traduit ainsi le travail de Schaeffer :

Dans *L'art de l'âge moderne*, publié en 1992, Jean-Marie-Schaeffer entreprend de montrer que les artistes modernes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et les avant-gardistes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, jusqu'à l'art conceptuel, se sont fourvoyés dans une croyance funeste : l'art révélerait des vérités transcendantes, il ouvrirait les portes de l'Absolu ou bien préfigurerait l'utopie d'une réconciliation universelle.<sup>194</sup>

Montée en véritable système artistique depuis l'époque romantique, la théorie spéculative de l'Art se révèle finalement comme un idéal artistique recherché à tour de rôle par les artistes du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle. Rappelons qu'elle favorise une démarche artistique prenant appui sur la réalité intérieure de l'artiste en reformulant la fonction kantienne d'imagination. Ce faisant, elle pousse les artistes à se tourner vers un art épuré de toutes contraintes extérieures et elle met de l'avant une évolution historique de l'art prônant l'autoréférentialité. Le résultat de cette pratique est la création d'une théorie de l'art ainsi que d'une histoire de l'art désirant révéler l'essence de celui-ci (de l'art). La théorie spéculative de l'Art marque par conséquent l'assujettissement de l'art à son contenu philosophique et s'éloigne dramatiquement des préoccupations de la *mimèsis*. Cette approche a donc des répercussions dans notre relation à l'œuvre d'art, que ce soit au plan de sa réception ou de sa création.

### 3.2.2. Les effets de la théorie spéculative de l'Art

Schaeffer soulève la confusion que la théorie spéculative de l'Art crée entre une approche descriptive et une approche évaluative. Il croit aussi qu'elle met de l'avant l'évacuation de la distinction entre la sphère esthétique et la sphère artistique. Allant contre Kant au sujet de l'aspect désintéressé de notre relation à l'œuvre d'art, il désire repenser la nature du plaisir que nous procure cette relation.

---

<sup>194</sup> Marc Jimenez, *op. cit.*, p. 231.

Schaeffer souligne que les définitions d'essence que la théorie spéculative met en lumière sont des propositions évaluatives cachées. Même si une proposition évaluative peut être descriptive, le cas de la théorie spéculative mérite attention au sens où elle érige un idéal artistique limitant le terme « œuvre d'art » à la définition qu'elle propose. Ses fondements descriptifs sont partisans d'un type d'œuvres et négligent tout un pan de la création. Schaeffer s'exprime ainsi sur le sujet :

Si on propose un idéal artistique, on entre dans une autre pratique artistique discursive, celle du jugement esthétique : or, ce dernier est irréductible à tout jugement descriptif, et ne saurait fonder *a fortiori* une description de l'essence ou de la nature de l'art.<sup>195</sup>

Les constructions de l'histoire de l'art moderne ont donc dicté la création artistique déterminée par la quête vers l'essence de l'œuvre, l'autoréférentiel. Les productions sont alors soumises au projet historicisant linéaire mis en place au risque d'être exclues. En ce sens, l'artiste est appelé à participer à ce projet collectif à travers lequel la communauté des artistes s'est donné la mission de découvrir l'essence « objective » de l'art. Ce faisant, ils font converger la création artistique vers un seul but, oubliant ainsi les aspects complexes, multiples et différentiels de la pratique. Le cœur de la discipline se caractérise par une recherche purement conceptuelle de l'essence de l'œuvre n'accordant plus d'importance aux aspects sensibles de la production. Schaeffer établit donc des liens entre le projet moderne et le schéma vasarien où l'évolution artistique s'est construite autour d'un idéal conceptuel qui lui est rattaché<sup>196</sup>. Schaeffer nous avise des conséquences des projets obéissants à un idéal cognitif dicté par un horizon d'attente extérieure :

---

<sup>195</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 360.

<sup>196</sup> Schaeffer souligne les différences entre le projet de Vasari et de la théorie spéculative de l'Art. Vasari situe son époque à la fin de l'évolution, tandis qu'en présence de la théorie spéculative de l'Art, nous sommes au début d'une évolution encore à venir. Qui plus est, l'idéal cognitif issu du projet vasarien, répondant aux principes de la représentation, est dicté par un horizon d'attente qui est extérieur au monde de l'art. À l'intérieur de la théorie spéculative de l'art, la quête est autotéléologique, et recherche l'essence de l'art. La réponse à cette exploration se situe dans l'art lui-même et non pas dans la représentation du monde extérieur.

L'essentialisme des avant-gardes picturales a abouti en revanche à un puritanisme autotéléologique tentant de réduire l'art à ce qu'on pensait être ses composantes fondamentales internes. Une telle recherche ne peut trouver d'autre aboutissement que l'évanouissement de l'objet pictural lui-même [...].<sup>197</sup>

Un point important de l'argumentaire de Schaeffer est ici soulevé. Près des propos de Belting, l'auteur soulève que l'aboutissement ultime du projet moderne est la disparition de l'œuvre au profit de l'idée, de sa forme conceptuelle. La théorie spéculative de l'Art a donc enclenché le processus de la liquidation de l'objet, une évolution vers un art éthéré. Il critique fortement l'impact de cette domination de l'idée. Il rappelle qu'aucune œuvre ne pourrait être réduite à une théorie qui la sous-tend et à ses légitimations : « [...] la confection d'un tableau, d'un texte, d'une œuvre musicale, relève d'une intentionnalité processuelle qui est inséparable de la rencontre de l'artiste avec le médium [...]»<sup>198</sup> ». Ne niant pas que les intentions théoriques puissent intégrer le processus de création d'une œuvre, il propose que ces dernières, même si elles constituent parfois le point initial chez l'artiste, ne soient « qu'un des multiples facteurs causaux qui interagiront dans la création effective<sup>199</sup> ». Schaeffer relativise fortement la portée de la théorie spéculative de l'Art ainsi que toute l'importance qu'elle accorde à la facette conceptuelle de l'œuvre d'art. Cette dernière, nous l'avons vue, esquive l'œuvre au profit de la théorie qui la sous-tend et en fait un objet radicalement conceptuel, ce qui l'éloigne de son pôle matériel et, de ce fait, de la *mimèsis*.

Revenons un moment au modèle évolutif et autotéléologique qu'étaye la théorie spéculative de l'Art. Nous avons signalé que la théorie spéculative de l'Art,

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>198</sup> *Ibid.*

<sup>199</sup> *Ibid.*



initiée simultanément avec le romantisme, s'est engagée dans un schéma évolutif motivée par la quête de l'essence de l'œuvre. Faisant intervenir Svetlana Alpers<sup>200</sup>, Schaeffer met en lumière que la plupart des traditions artistiques sont davantage marquées par ce qui traverse le temps, par ce qui s'imprègne dans une culture donnée, que par ce qui est changeant et instable. Autrement dit, une évolution ne peut être garante de la valeur artistique des productions. Il est important d'ajouter que ce modèle historicisant, qui exploite les composantes internes de l'œuvre, cloisonne la sphère artistique aux beaux-arts et délaisse les productions des formes artistiques dites mineures. Depuis la canonisation des beaux-arts au XVIII<sup>e</sup> siècle, le réflexe fut d'associer l'appartenance aux arts canoniques à un gage de dignité artistique. Comme le suggère Schaeffer : « on espérait que la question de la valeur artistique pouvait être réduite à celle du statut historico-institutionnel des œuvres.<sup>201</sup> » En adoptant une vision de nature plus anthropologique des productions artistiques, il est donc possible de remettre en question cette notion de progrès autotéléologique véhiculé par la théorie spéculative de l'Art. Schaeffer cite à ce sujet l'évolution de l'estampe japonaise<sup>202</sup> qui résulte davantage de changements de nature sociale, telle la variabilité des commandes du public, ou proprement technique que d'une évolution visant à découvrir l'essence de cette forme artistique. En somme, Schaeffer remarque que la notion de progrès, qui a traversé l'« art de l'âge moderne », a défini le statut artistique des propositions. Autrement dit, c'est en s'inscrivant dans ce schéma évolutif, où sont exploitées les composantes internes de l'œuvre, que l'artiste assurait le statut artistique de ses propositions. Schaeffer invalide ce modèle évolutif et autotéléologique. D'une part, il affirme que ce qui est proprement culturel est ce qui perdure dans le temps, non ce qui est voué à être changé et remplacé rapidement. D'autre part, il signale que l'évolution des formes artistiques peut survenir pour

---

<sup>200</sup> Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre*, Paris, Éditions Gallimard, 1990, 401 p.

<sup>201</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 367.

<sup>202</sup> Schaeffer fait ici plus précisément référence à l'*ukiyo-e*. Voir *Ibid.*, p. 364.

d'autres raisons que celles dictées par la recherche de ces composantes internes. Il réhabilite ainsi la création artistique dans un univers social plus large, tentant de la défaire des chaînes conceptuelles.

On doit donc retenir trois éléments de la confusion entre description et évaluation que propose la théorie spéculative de l'Art. Cette dernière, tente de donner une définition de l'art qui se résume à une activité ayant pour quête la découverte autotélique de l'essence de l'art. Cette quête vers l'essence se transforme en un véritable projet artistique qui prétend au progrès et à un schéma évolutif. Se faisant, elle force l'œuvre d'art à être légitimée par une théorie, un idéal cognitif, qui la supporte en laissant pour compte les autres versants de la création. En plus de placer en marge certains aspects de la création artistique, la théorie spéculative hiérarchise les domaines de l'art en reléguant certaines productions à des rangs mineurs ou, plus radicalement, en les évinçant de la sphère de l'art car elles ne répondraient pas à son idéal conceptuel. Plutôt que de décrire le concept d'œuvre d'art, le modèle de la théorie spéculative de l'Art nous soumet un jugement esthétique sur l'œuvre d'art : soit celui que pour atteindre l'appellation œuvre d'art, une proposition artistique doit répondre à des critères conceptuels précis. Schaeffer critique la théorie spéculative de l'Art qui ferait fausse route en ne prenant pas en compte les facettes plurielles de la création, par exemple la rencontre entre l'artiste et son médium.

Schaeffer poursuit en explicitant le cloisonnement que fait subir la théorie spéculative de l'Art à la sphère artistique en la réduisant uniquement à son pôle créateur :

Ce problème a un prolongement : il nous faut enfin reconnaître le caractère composite du domaine des objets esthétiques et même celui des produits de l'« art » (au sens étymologique du terme). C'est un point important, parce qu'il permet de réinsérer l'art au sens le plus exalté du terme dans le champ plus vaste dont il constitue la forme la plus riche : l'œuvre d'art est un produit de la conduite créatrice humaine,

mais elle n'est pas le seul, ni n'est séparée par une cloison étanche des autres ouvrages humains.<sup>203</sup>

Ayant pour effet de sacraliser les œuvres d'art, la théorie spéculative de l'Art dote ce type d'objet d'une aura qui en fait un objet en retrait des autres créations humaines. Schaeffer remet en question la portée esthétique des œuvres issues des formes d'art dites majeures en ce sens qu'un produit répondant d'une activité constitutivement esthétique n'offre pas nécessairement une force esthétique supérieure à un produit dont le statut esthétique est conditionnel. Marchant dans les traces de Gérard Genette<sup>204</sup>, il propose d'accepter l'idée que l'on puisse trouver les catégories esthétiques intentionnelles à l'intérieur d'objets qui ne s'insèrent pas dans une visée constitutivement artistique. Cela dit, la conception d'un produit à l'extérieur d'une visée artistique au sens institutionnel du terme ne signifie pas l'abandon de soucis esthétique, « ni même le souci de faire œuvre<sup>205</sup> » nous dit-il. À cet effet, il cite la forte propension esthétique de nombreux objets usuels issus de notre quotidien. De plus, dans l'expérience esthétique, il est aisé de mettre entre parenthèses la fonction utilitaire d'un objet afin de l'apprécier pour lui-même. L'exemple le plus frappant à ce sujet est celui de l'icône religieuse utilisée pour le culte. Il est tout à fait probable d'adresser nos prières à un tableau de ce type tout en ayant la possibilité d'apprécier ses qualités esthétiques en tant que forme œuvrée. Il n'existe donc aucune incompatibilité esthétique entre un objet d'art et un objet utilitaire, car ce dernier peut très bien répondre à des considérations esthétiques lors de sa fabrication, et son appréciation esthétique peut accompagner son usage utilitaire.

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>204</sup> Voir Gérard Genette, *L'œuvre de l'art : t.1 : immanence et transcendance*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 7- 33.

<sup>205</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 372.

Comme il est possible d'obtenir une réception esthétique sur diverses formes œuvrées (ou non œuvrées, comme c'est le cas avec les éléments issus de la nature), il semble difficile, selon un point de vue anthropologique, de « définir quelles activités humaines sont susceptibles de devenir le champ d'investigation d'un art, donc d'une production et d'une réception esthétique<sup>206</sup> ». Cela remet donc en doute la hiérarchie des arts que soumet la tradition spéculative de l'Art. Il soutient alors que, du point de vue de l'expérience esthétique, la hiérarchisation purement institutionnelle des formes artistiques n'est que secondaire : « [...] une œuvre réussie appartenant à un art mineur peut être mille fois plus intéressante qu'une œuvre médiocre appartenant à un art canonique.<sup>207</sup> » De plus, on s'aperçoit qu'une forme artistique dite majeure dans une société peut être de moindre importance dans une autre. C'est le cas de la poterie. Considérée comme production mineure en Occident utilitaire, elle est un art hautement estimé en Chine et au Japon malgré son aspect utilitaire. Qui plus est, ce qui a été un art majeur hier, peut être banal aujourd'hui. C'est le cas de l'art des jardins et de la tapisserie en Occident. Les nouvelles technologies ont aussi amené un élargissement et un repositionnement des sphères artistiques estimées. Nous n'avons qu'à penser à la venue de la photographie, du cinéma, de la vidéo et, plus récemment, des productions artistiques présentes sur Internet.

Comme nous venons tout juste de l'observer, il n'y a pas d'incompatibilité entre un objet d'art et un objet utilitaire en ce qui a trait à la force de sa réception esthétique. Dans le but de faire rimer œuvre d'art avec dignité, une seconde adéquation est prônée par la théorie spéculative de l'Art. La dimension du plaisir a effectivement souvent été vue d'un œil suspicieux ou encore esquivée par les protagonistes de la théorie spéculative de l'Art car trop souvent associée avec le simplisme de l'hédonisme.

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 374.

<sup>207</sup> *Ibid.*

Il est important, nous dit Schaeffer, de détacher le plaisir des différentes fonctions qu'occupe l'art. À cet effet, l'auteur nous avise que le plaisir ne doit donc pas être entrevu comme une fonction de l'art au même titre que les fonctions cognitives, morales, religieuses, etc. Si le plaisir ne doit pas être considéré comme une fonction de l'art, il ne doit pas non plus être considéré comme une simple fonction de l'expérience esthétique, mais pour une raison autre : « [...] il est cette expérience, ou plutôt sa variante positive, puisque le déplaisir peut tout aussi bien être au rendez-vous.<sup>208</sup> » Ceci étant dit, il est possible d'entrevoir la notion de plaisir esthétique comme un élément qui ne fait pas s'effondrer les différentes fonctions artistiques d'une œuvre.

Poursuivant sur la notion de plaisir, Schaeffer met en lumière la pluralité des plaisirs. Il note qu'évidemment, ils ne se manifestent pas de la même façon et que l'on peut être d'avis qu'ils ne sont pas tous équivalents. En réponse à ces questionnements, il relate, citant Santayana<sup>209</sup>, que les plaisirs possèdent trop de traits en communs pour qu'ils soient dissociés les uns des autres. Le plaisir esthétique comme physique, que nous recherchons pour lui-même, réside dans un état de bien-être que nous tentons de maintenir le plus longtemps possible. Contre Kant, Schaeffer croit donc que le plaisir esthétique ne serait pas plus désintéressé que les autres plaisirs<sup>210</sup>. Schaeffer relate l'impact qu'a eu cette conception désintéressée du plaisir esthétique dans la sacralisation de l'art. Il note à cet effet le pouvoir que dote Schopenhauer à la contemplation esthétique désintéressée, cette dernière nous menant à s'affranchir « des affres de la volonté de vivre<sup>211</sup> ». L'auteur supporte aussi l'idée

---

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> Georges Santayana, *The Sense of Beauty: being the outlines of aesthetic theory*, New York, Éditions C. Scribner, 1908, 275 p.

<sup>210</sup> La thèse kantienne veut que les autres plaisirs diffèrent du plaisir esthétique en ce sens qu'ils sont intéressés, donc qu'ils visent la quête et l'existence de l'objet et non sa simple représentation.

<sup>211</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 380.

que le plaisir esthétique ne serait pas moins intéressé que les autres plaisirs. Tout comme le fétichiste à la poursuite d'un pied, l'esthète recherche un tableau sublime<sup>212</sup>. Ce faisant, il réhabilite l'importance des aspects sensibles de l'œuvre et critique la visée de la notion de plaisir désintéressé qui avait pour but de nier les aspects matériels de l'œuvre d'art afin de jucher l'œuvre dans sa sphère conceptuelle, au-delà de la *mimèsis*.

### Bilan

Nous avons donc été à même de constater que les voies de Belting et de Schaeffer pointent la prédominance accordée à la facette conceptuelle de l'œuvre d'art moderne et contemporain. Marquant la fin de l'autorité de la *mimèsis*, la période romantique et la montée de la théorie spéculative de l'Art promulguent la quête d'un art absolu. Nourri à ses débuts par une certaine subjectivité de l'artiste et par son pouvoir d'imagination supplantant la nature, cet idéal a vite fait de s'objectiver en mettant de l'avant les aspects formels des formes artistiques. Belting et Schaeffer sont plutôt hostiles en ce qui a trait à cette importance exagérée accordée à la facette conceptuelle de l'œuvre qui résulterait d'une préséance théorique qui esquiverait la richesse des aspects tangibles des productions artistiques.

En scrutant le rôle qu'a joué le concept de chef-d'œuvre dans l'histoire de l'art, Hans Belting remarque que les propositions artistiques effectuées depuis la modernité sont traversées tour à tour par les doctrines néo-platoniciennes. Dans une étude ultérieure sur l'image, Belting propose de repenser notre rapport à l'image. Il recommande de relativiser l'hégémonie de l'histoire de l'art sur ces dernières afin de revoir la relation entre image, médium et corps humain. Sans construire de liens

---

<sup>212</sup> Freud avait bien montré la proximité de la jouissance esthétique et de la jouissance érotique. Au sujet de cette comparaison, voir Jean-Marie-Schaeffer, *ibid.*

directs avec la situation de crise que vit l'art aujourd'hui, il remarque qu'en pareille situation, le médium des œuvres est toujours accusé à tort car, rappelons-le, « on ne tolère pas qu'elle [l'oeuvre] soit exposée à une analyse qui mettrait en jeu la banalité des médiums.<sup>213</sup> »

Pour sa part, la théorie spéculative de l'Art crée non une description de l'essence artistique, mais soumet plutôt une évaluation de ce qui doit entrer dans la sphère artistique nous dit Schaeffer. Tout comme la notion de chef-d'œuvre, elle érige un idéal artistique qui cloisonne les formes « nobles » et délaisse les formes artistiques « mineures ». Schaeffer pointe le danger de l'idéalisme en ce sens qu'elle renforce la dualité de l'œuvre d'art, ce qui a servi de fondation à une division entre art (beaux-arts) et artisanat. Cet idéal limite la création des œuvres à la théorie qui la sous-tend et néglige ainsi la richesse de la création artistique, telle que la rencontre de l'artiste avec son médium. L'abolition de la théorie spéculative de l'Art permettrait d'élargir les champs d'investigations artistiques et esthétiques et permettrait de réintégrer la notion de plaisir esthétique sans craindre de compromettre le caractère artistique des œuvres.

Les deux visions exprimées à l'intérieur de ce segment font donc état d'une critique de l'emprise des théories sur la production artistique qui situe l'objet d'art au-delà de la *mimèsis*. Une conception de nature plus anthropologique, dont participent Belting et Schaeffer, permet de revoir l'impact de l'histoire de l'art et de la théorie artistique sur la création.

---

<sup>213</sup> *Ibid.*

## CONCLUSION

L'hypothèse défendue par le mémoire, à cheval sur l'histoire de l'art et l'esthétique, a démontré que la *mimèsis* joue un rôle central dans la définition de l'objet d'art contemporain. Si l'on croyait que l'ère moderne avait signé l'abandon de cette notion, entre autres par ses réactions face aux nouveaux moyens techniques de reproduction de l'image, force est de constater qu'elle est toujours bien active. En effet, les attaques portées à l'art actuel se trouvent en étroit rapport avec la notion de *mimèsis*. De façon plus ou moins implicite, philosophes, historiens de l'art et critiques pointent, à des niveaux différents, le statut difficile de l'objet d'art contemporain qu'ils expliquent par son éloignement de la *mimèsis*. De façon plus précise, nous avons souligné que les critiques adressées à l'art contemporain ont donné lieu à un discours polarisé et fortement contradictoire. On reproche à l'art contemporain de n'être plus que matière, fragment, un objet sans aucun rapport à la transcendance. On souligne alors que l'œuvre néglige son aspect idéal. Ceci aurait pour cause l'oubli de la *mimèsis* et du métier d'artiste. En revanche, on reproche aussi à l'art contemporain de s'être éloigné de la *mimèsis* en se faisant pure idée, en devenant immatériel. Influencée, entre autres par les préceptes du romantisme et de la philosophie du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est l'œuvre dans son statut d'objet matériel et sensible que l'on aurait délaissée.

L'analyse de la définition de l'objet d'art contemporain par la voie de la *mimèsis* nous a permis d'apporter un regard neuf sur ce qui est maintenant convenu d'appeler la crise de l'art contemporain. Si plusieurs facteurs ont été soulevés afin d'expliquer la querelle qui fait rage depuis maintenant presque vingt ans, nous avons relaté que tous sont chapeautés par la perte des critères esthétiques. La nature de la crise n'est donc pas sociale ou économique, mais résolument esthétique. Parmi ces critères esthétiques dont on déplore la perte, l'abandon de la *mimèsis* a joué un rôle



régulateur. Il nous a été possible de cerner ce phénomène par le biais de l'analyse de la fortune critique de Duchamp, considéré par les adversaires de l'art contemporain comme une influence marquante pour les artistes actuels. D'un côté, le ready-made est accusé d'entretenir une trop grande filiation avec ses facettes matérielles et, de l'autre, c'est plutôt en raison de sa filiation avec le monde des idées et des concepts qu'il est décrié.

La crise de l'art contemporain est très évocatrice de la dualité présente dans les interprétations du statut de l'œuvre d'art contemporain, il est toutefois possible de percevoir une formule similaire dans le discours savant sur l'art.

Le retour marqué du classicisme dans la sphère de l'art contemporain peut être compris comme une tentative de préserver le statut conceptuel de l'œuvre d'art de sa contrepartie : son versant matériel. À cet effet, Jean Clair reproche aux productions nouvelles de n'être que des reliques, des fragments arrachés au réel qui n'entretiendraient plus aucun lien avec la transcendance. L'oubli du métier de l'artiste combiné à l'abandon d'une représentation idéalisée fait dire à l'auteur, dans un élan nostalgique, que l'art n'est plus ce qu'il a été jadis, un projet de nature transcendante. Face aux doctrines de l'esthétique classique, l'art est critiqué pour s'être déplacé en deçà de la *mimèsis*. La condamnation de l'esthétique qu'ont formulée les philosophes analytiques valorise aussi une œuvre d'art de nature foncièrement conceptuelle. Sans porter un jugement de valeur sur les productions actuelles, leur intention est de libérer l'œuvre des réflexes que lui a apposés l'esthétique. Autrement dit, on veut libérer l'œuvre d'art de son obligation de se présenter comme un objet matériel et sensible. Si pour l'esthétique classique, l'œuvre doit proposer une fonction subordonnée à la matière, la philosophie analytique la libère complètement de son obligation matérielle. Les deux visions de l'art, qui sont souvent perçues comme contradictoires, se rejoignent ici pour favoriser une œuvre à caractère fortement conceptuel, n'accordant peu ou pas d'importance à ses aspects sensibles.

Si une réactualisation du classicisme et la naissance de la philosophie analytique ont joué un rôle important dans une définition conceptuelle de l'œuvre d'art contemporain, il en est de même pour l'idéalisme issu du romantisme. Hans Belting ainsi que Jean-Marie Schaeffer s'en prennent tous deux à cette définition immatérielle de l'œuvre héritée du XIX<sup>e</sup> siècle parce qu'elle cloisonne l'œuvre dans sa sphère conceptuelle, située au-delà de la *mimèsis*. Tout comme les philosophes analytiques, Belting ne s'en prend pas aux créations récentes, mais brosse une analyse critique de la discipline de l'histoire de l'art. Selon l'auteur, la naissance de la notion de chef-d'œuvre, qu'il situe à la période romantique, favoriserait une œuvre éthérée. Revisitant les doctrines néo-platoniciennes, la production actuelle serait toujours hantée par la production du chef-d'œuvre où la matérialisation du projet artistique signe inévitablement son imperfection. Belting souligne que la prédominance du concept de chef-d'œuvre dans la sphère actuelle marque la mainmise de la théorie sur la création effective de l'œuvre. Pour l'auteur, l'art n'a rien d'immatériel, c'est plutôt la discipline de l'histoire de l'art qui lui a imposé cette forme. Faisant écho à sa critique, il en appelle à une nouvelle relation à l'œuvre qui accorde davantage d'importance au médium, sans craindre que la notion d'art ne soit menacée. Pour sa part, Schaeffer déplore l'influence toujours bien présente de la théorie spéculative de l'Art. Prenant aussi racine au XIX<sup>e</sup> siècle, cette dernière aurait déclenché le processus de la liquidation de l'objet d'art au profit de son concept. Schaeffer blâme donc la théorie artistique pour avoir sacralisé la sphère artistique et, ainsi favoriser une œuvre située au-delà de la *mimèsis*. La tradition de la théorie spéculative est si forte, qu'elle aurait créé une base évaluative qui rejette de la sphère artistique ce qui ne convenait pas au projet qu'elle impose à l'art : soit celui de révéler sa nature et son essence. Selon la théorie spéculative de l'Art, l'essence de l'art ne se trouve pas dans un regard sur le monde empirique, mais bien à l'intérieur des composantes internes de l'art, ce qui forge un art autotéléologique. Ce faisant, l'œuvre d'art rompt tous ses ponts avec le monde empirique pour se coincer dans son pôle conceptuel, s'éloignant ainsi de la

*mimèsis*. Ladite théorie franchit un pas de plus en regroupant sous la même égide le domaine de l'esthétique et le domaine de l'art. Scheffer désire réhabiliter l'expérience esthétique des œuvres qui permettrait de replacer la discipline artistique dans la sphère plus large des créations de l'Homme. En fait, une plus grande prise en compte des plaisirs esthétiques ne met pas à mal le statut artistique des œuvres, puisque l'appréciation esthétique n'est pas imputable à des propriétés de l'objet, mais se situe dans la relation que le sujet (l'Homme) entretient avec lui.

La mise en parallèle de ces deux discours nous démontre donc l'étonnante persistance du concept de *mimèsis*. Nous avons vu que l'antique notion fut convoquée à l'intérieur de la crise de l'art contemporain afin de servir de caution esthétique aux adversaires de l'art actuel. Dans le contexte de la théorie critique (Clair, Binkley, Danto), bien que l'on soit en présence d'une critique de la pratique et de l'esthétique, le concept de *mimèsis* continue à servir de norme en regard de laquelle les différents auteurs organisent ou situent leurs discours. Pour sa part, l'approche anthropologique (Belting, Schaeffer) refuse de se soumettre à l'autorité de la mimèsis, et par le fait même s'oppose à une analyse de l'œuvre d'art cloisonnée à l'intérieur du dualisme matérialité/immatérialité résultant de l'importance accordée à tort à la notion de *mimèsis* à travers l'histoire de l'art. Il ne serait pas inutile de rappeler ici le verdict dressé par Julius von Schlosser en 1911 :

Il n'est pas difficile de montrer les conséquences de cette conception idéalisante de l'essence de l'art. Elle a suscité le dualisme fatal de la forme et du contenu, le partage contre nature (dans le domaine de l'art plus qu'ailleurs) de l'expression unitaire en deux fonctions distinctes. On s'est trouvé, une fois de plus, devant l'éternel faux problème platonicien de la dualité de l'esprit et de la matière, de la substance et de l'accident, que seul allait surmonter le monisme moderne. [...] De là, [...] cette séparation artificielle entre l'*operare* mécanique et l'idée artistique préexistante dans l'esprit de l'artiste [...]. Telle est la base théorique de la division toujours plus marquée entre un art « élevé » et un art « bas », entre l'art et l'artisanat ; la théorie confirme ici une évolution sociale qui avait commencé de bonne heure en Italie, et qui s'est développée de manière parfaitement logique.<sup>219</sup>

Ce constat dressé, nous pouvons affirmer, au terme de notre parcours, qu'alors que la crise de l'art contemporain n'est rendue possible que dans la mesure où nous laissons toute son importance au concept de *mimèsis*, sa mise à l'écart du discours sur l'art permettrait non seulement d'échapper à cette polémique qui hante l'histoire de l'art depuis l'Antiquité, et plus fortement depuis la Renaissance, mais, comme le propose Belting de retrouver un regard nouveau sur la pratique artistique, laquelle devrait peut-être cesser d'être vue comme une discipline coupée des autres productions humaines.

---

<sup>219</sup> Julius von Schlosser, *op. cit.*, p. 155.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALPERS, Svetlana. *L'art de dépeindre : La peinture hollandaise au XVII<sup>e</sup> siècle*. Trad. J. Chavy, Paris : Éditions Gallimard, 1990, 401 p.
- ARBOUR, Rose-Marie. *L'art qui nous est contemporain*. Montréal : Artexte, 1999, 158 p.
- ARISTOTE. *Poétique* (IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.). Trad. M. Magien, Paris : Librairie Générale de France, (§1448), 1990, pp. 85-133.
- BALZAC, Honoré de. *Le chef-d'œuvre inconnu*. Castelnau-le-Lez : Éditions Climats, 1990, 61 p.
- BARRER, Patrick. *(Tout) L'art contemporain est-il nul ?* Lausanne : Éditions Favre, 2000, 358 p.
- BELTING, Hans. *Le chef-d'œuvre invisible*. Trad. de l'anglais par Marie-Noël Ryan, Coll. « Rayon art », Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 2003, 613 p.
- \_\_\_\_\_. « L'art moderne à l'épreuve du Mythe du Chef-d'œuvre », *Qu'est qu'un chef-d'œuvre*. Dir. publ. Jean Galard et Matthias Waschek, Coll. « Art et artistes », Paris : Éditions Gallimard, 2000, pp. 47-65.
- \_\_\_\_\_. *Pour une Anthropologie des images*. Trad. de l'allemand par Jean Torrent, Coll. « Le temps des images », Paris : Éditions Gallimard, 2004, 346 p.
- BINKLEY, Timothy. « Pièce contre l'esthétique ». In *Esthétique et poétique*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris : Éditions du Seuil, 1992, pp. 33-66.
- BLOEDÉ, James. « Peindre c'est regarder, aimer, présenter », *Esprit*, Février 1992, pp. 60-63.
- BOIVERT, Yves. *Le Postmodernisme*. Coll. « Boréal Express », n<sup>o</sup> 12, Québec : Boréal, 1995, 123 p.
- CAUQUELIN, Anne, *L'art contemporain*, Coll. « Que sais-je ? », Paris : Presses Universitaires de France, 1992, 127 p.

- CHASTEL, André et Robert Klein. *L'humanisme. L'Europe de la Renaissance*. Coll. « Grands Classiques de l'Histoire de l'Art », Genève : Éditions Skira, [1963] 1995, 228 p.
- CLAIR, Jean. *De Immundo : Apophasisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*. Paris : Éditions Galilée, 2004, 135 p.
- \_\_\_\_\_. *La responsabilité de l'artiste*. Paris : Éditions Gallimard, 1997, 140 p.
- DACHY, Marc. « À toutes fins utiles : Apologie de l'avant-garde », In *L'art contemporain en question*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1994, pp. 89-117.
- DANTO, Arthur Coleman. *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*. Trad. de l'anglais par Claude-Hary-Schaeffer, Paris : Éditions du Seuil, 2000, 340 p.
- \_\_\_\_\_. *L'assujettissement philosophique de l'art*. Trad. de l'anglais par C Hary-Schaeffer, Paris : Éditions du Seuil, 1993, 267 p.
- \_\_\_\_\_. *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*. Préf. de Jean-Marie Schaeffer, Trad. de l'anglais par C. Hary-Schaeffer, Paris : Édition du Seuil, 1989, 327 p.
- \_\_\_\_\_. « L'idée de chef-d'œuvre dans l'art contemporain », *Qu'est qu'un chef-d'œuvre ?* Dir. publ. Jean Galard et Matthias Waschek, Coll. « Art et artistes », Paris : Éditions Gallimard, 2000, pp. 137-154.
- \_\_\_\_\_. « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, vol. 61, n° 19 (octobre), 1964, pp. 571-584.
- DE MÈREDIEU, Florence. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*. 2<sup>e</sup> éd. , Coll. « In extenso », Paris : Éditions Larousse, 2004, 724 p.
- DE VINCI, Léonard. *Traité de la peinture* (1435), Trad. André Chastel, Nouv. éd. rev. par Christiane Lorgues, Paris : Calman-Lévy, 2003, 223 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1990, 332 p.
- \_\_\_\_\_. « D'un ressentiment en mal d'esthétique », *L'art contemporain en question*, Paris : Éditions du Jeu de Paume, 1994, pp. 65-88.

- \_\_\_\_\_ (dir. publ.). 1997, *L'empreinte*. Catalogue d'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 19 février-12 mai 1997). Paris : Centre Georges Pompidou, 336 p.
- \_\_\_\_\_. *Ouvrir Vénus*. Paris : Éditions Gallimard, 1999, 149 p.
- DOMECQ, Jean-Philippe. *Artiste sans art ?*. Paris : Éditions Gallimard, 1994, 287 p.
- \_\_\_\_\_. « Buren : de l'autopublicité pure, Dubuffet : du brut snob, et la suite », *Esprit*, février 1992, pp. 16-37.
- \_\_\_\_\_. « Un échantillon de bêtise moderne : La fortune critique d'Andy Warhol », *Esprit*, juillet-août 1991, pp. 109-122.
- DRUCKER, Johanna. *Sweet Dreams : Contemporary Art and Complicity*. Chicago : The University of Chicago Press, 2005, 291 p.
- GAILLARD, Françoise. « Fais n'importe quoi », *Esprit*, Février 1992, pp. 51-57.
- GALARD, Jean. « Une question capitale pour l'esthétique ». dans *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?* Dir. publ. Jean Galard et Matthias Waschek, Coll. « Art et artistes », Paris : Éditions Gallimard, 2000, p. 8.
- GENETTE, Gérard. *L'œuvre de l'art : t.1 : immanence et transcendance* (1991). Paris : Éditions du Seuil, 1994, 300 p.
- GREENHALGH, Paul. *The Modern Ideal : The Rise and Collapse of Idealism in the Visual Arts from the Enlightenment to Postmodernism*. Londres : V&A Publications, 2005, 272 p.
- GRENIER STINI, Stephen. « La cravate et le tableau ». *Le Devoir*, Montréal, Québec, 30 avril 1996.
- HUISMAN, Denis. *L'esthétique* (1954). 13<sup>e</sup> éd., Coll. « Que sais-je ? », Paris : Presses Universitaires de France, 1998, 127 p.
- JAFFRO, Laurent. « Transformation du concept d'imitation de Francis Hutcheson à Adam Smith », *L'esthétique naît-elle au XVIII<sup>e</sup> siècle ?* Dir. publ. Serge Trottein, Coll. « Débats philosophiques », Paris : Presses Universitaires de France, 2000, pp. 9-51.
- JANG, Young-Girl. *L'objet duchampien*, Coll. « Ouverture Philosophique », Paris : Éditions de L'Harmattan, 2001, 191 p.

- JIMENEZ, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique ?* coll. « Folio essais », n° 303, Paris : Éditions Gallimard, 1997, 445 p.
- \_\_\_\_\_. *La querelle de l'art contemporain.* coll. « Folio essais », n° 452, Paris : Éditions Gallimard, 2005, 402 p.
- JOUFFROY, Alain. *Le monde est un tableau : textes sur l'art moderne et d'avant-garde.* Coll. « Rayon art », Nîmes : Éditions Jaqueline Chambon, 1998, 311 p.
- JUNOD, Philippe. « Plus vrai que nature ? Les avatars de la mimèsis ». dans *Mimèsis : Approches actuelles.* Dir. publ. Thierry Lenain et Danielle Lories, Coll. « Essais », Bruxelles : Éditions de La Lettre volée, 2007, pp. 15-74.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger (1790).* Trad. Alexis Philonenko, Coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », Paris : Vrin, 1993, 482 p.
- KESSLER, Mathieu. « Simulacre au Jeu de Paume », *Esprit*, février 1992, pp. 39-50.
- LACOSTE, Jean. *Les aventures de l'esthétique : Qu'est-ce que le beau ?* Coll. « Philosophie présente », Paris : Éditions Bordas, 2003, 271 p.
- LE BOT, Marc. « Marcel Duchamp et « ses célibataires, même » », *Esprit*, février 1992, pp. 6-15.
- \_\_\_\_\_. « Pensée artistique et expérience de l'altérité », *Esprit*, juillet-août 1991, pp. 123-133.
- \_\_\_\_\_. « Pensée artistique et logique sérielle », *Esprit*, octobre 1992, pp. 20-29.
- LENAIN, Thierry, et Danielle Lories (dir. publ.). *Mimèsis : Approches actuelles.* Coll. « Essais », Bruxelles : Éditions de La lettre volée, 2007, 264 p.
- LESSING, Gotthold Ephraïm, *Laocoon*, Trad. par Courtin (1866) rev. par Jolanta Bialostocka, Coll. « Savoir », Paris : Hermann, 1990, 239 p.
- LIVINGSTONE, Marco, « Pluralisme depuis 1960 ». *L'art moderne : de l'impressionnisme au post-modernisme*, Dir. publ. David Britt, Paris : Thames & Hudson, 1999, pp. 359-407.
- LORIES, Danielle. *L'art à l'époque du concept.* Bruxelles : De Boeck-Wesmael, 1996, 172 p.



- MARGOLIS, Joseph. « Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 14, 1974, pp. 187-196.
- McEVILLEY, Thomas, *Art, contenu et mécontentement : La théorie de l'art et la fin de l'histoire*. Trad. de l'anglais par Christian Bounay, Coll. « Rayon art », Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1991, 173 p.
- MICHAUD, Yves. « Accès de fièvre nostalgique », In *L'art contemporain en question*. Paris : Éditions du Jeu de Paume, 1994, pp. 7-20.
- \_\_\_\_\_. *Critères esthétiques et jugement de goût*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1999, 117 p.
- \_\_\_\_\_. *La crise de l'art contemporain*. 2<sup>e</sup> ed. , Paris : Presses Universitaires de France, 1997, 285 p.
- \_\_\_\_\_. *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris : Stock, 2003, 205 p.
- MOLINO, Jean. « L'art d'aujourd'hui », *Esprit*, juillet-août 1991, pp. 72-108.
- MOURE, Gloria, *Marcel Duchamp*, Trad. de l'italien par Robert Marrast, Coll. « Les grands maîtres de l'art contemporain », Paris : Éditions Albin Michel, 1988, 127 p.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea : Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* (1924). Trad. de l'allemand par Henri Joly, Coll. « Idées », n° 490, Paris : Éditions Gallimard, 1983, 284 p.
- PHILOSTRATE. *La galerie des tableaux* (1<sup>e</sup> moitié de III<sup>e</sup> siècle), Paris : Éditions Les Belles Lettres, 1991.
- PLOTIN. *Du Beau : Ennéades I. 6 et V.8* (III<sup>e</sup> siècle). Trad. P. Mathias, Paris, Presses Pocket, livre V. 8, 1991, 238 p.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome. *Lettre à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art en Italie*. Préf. Édouard Pommier, Coll. « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », Paris : Éditions Macula, 1989, 146 p.
- RIOUT, Denys. *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Coll. « Folio essais », n° 371, Paris : Éditions Gallimard, 2000, 577 p.

- ROCHLITZ, Rainer. *Feu la critique : Essais sur l'art et la littérature*. Bruxelles : Éditions de La Lettre Volée, 2002, 156 p.
- \_\_\_\_\_. « L'art, l'Institution et les critères esthétiques », *L'art contemporain en question*, Paris : Éditions du Jeu de Paume, 1994, pp. 129-151.
- SANTAYANA, Georges. *The Sense of Beauty: Being the Outlines of Æsthetic Theory*. New York, Éditions C. Scribner, 1908, 275 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*. Paris : Éditions Gallimard, 1992, 444 p.
- SCHLOSSER, Julius von. *Histoire du portrait en cire* (1911). Paris : Macula, 1997, 234 p.
- STORR, Robert, Jean-Hubert Martin. « Penser avec les sens, sentir avec la raison : Conversation avec Jean-Hubert Martin ». *Art Press*, n° 335, pp. 21-25.
- TALON-HUGON, Carole. *Goût et dégoût. L'art peut-il tout montrer ?* Coll. « Rayon art », Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 2003, 156 p.
- TROTTEIN, Serge (dir. publ.). *L'esthétique naît-elle au XVIII<sup>e</sup> siècle ?* Paris : Presses Universitaires de France, 2000, 159 p.
- UZEL, Jean-Philippe. « L'art contemporain, sans objet ni mémoire... ». dans *Objets et Mémoires*, sous la dir. d'Octave Debray et de Laurier Turgeon, Paris : Les Éditions de la Maison des sciences de l'homme ; Québec : Les Presses de l'Université Laval (une coédition), 2007, 260 p.
- VASARI, Giorgio. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Trad. et éd. de André Chastel, Paris : Berger-Levrault, 1995, 330 p.
- VON SCHLOSSER, Julius. *Histoire du portrait en cire* (1911). Trad. de l'allemand par Valérie Le Vot, Postf. De Thomas Medicus, Coll. « La Littérature Artistique », Paris : Éditions Macula, 1997, 234 p.
- WASCHEK, Matthias. Hans. « Le chef-d'œuvre : un fait culturel », *Qu'est qu'un chef-d'œuvre ?* Dir. publ. Jean Galard et Matthias Waschek, Coll. « Art et artistes », Paris : Éditions Gallimard, 2000, pp. 25-46.
- WOLFE, Tom. *Le mot peint*. Trad. Léo Lack, Paris : Éditions Gallimard, 1978, 124 p.

## SITES INTERNET

ARDENNE, Paul. « Art contemporain : la difficulté accrue de collectionner, dans *l'art même*, p.3., Site Internet consulté le 24 novembre 2005. [En ligne] [www.cfwb.be/lartmeme/no017/page3.html](http://www.cfwb.be/lartmeme/no017/page3.html).

CLAIR, Jean. « La beauté : remède, maladie ou vérité », In *Actes de la XVIIIème Journée de Psychiatrie du Val de Loire*, Site consulté le 8 mars 2005. [En ligne] <http://psyfontevraud.free.fr/2003/clair.htm>

RYAN, Marie-Noëlle. « La crise de l'art contemporain en discussion : À propos de l'ouvrage d'Yves Michaud : La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie », *Revue canadienne d'esthétique*, p. 1, Site Internet consulté le 16 20 février 2005. [En ligne] [http : // www.uqtr.ca/AE/vol\\_3/ryan1.htm](http://www.uqtr.ca/AE/vol_3/ryan1.htm)

ILLUSTRATIONS

ILLUSTRATIONS

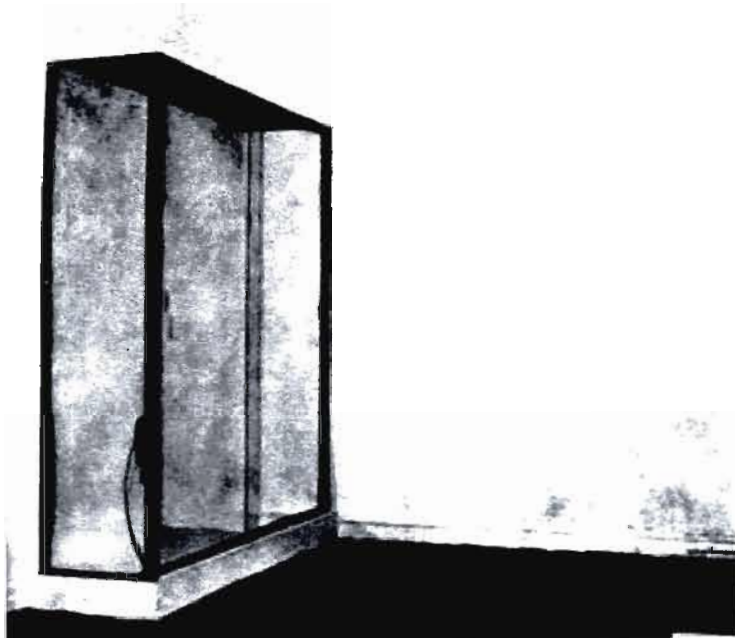


**Figure 1** Vik Muniz, *Double Mona Lisa (Peanut Butter + Jelly)*,  
de la série *After Warhol*, 1999, cibachrome,  
Source : site Internet : <http://www.play-montreal.com>

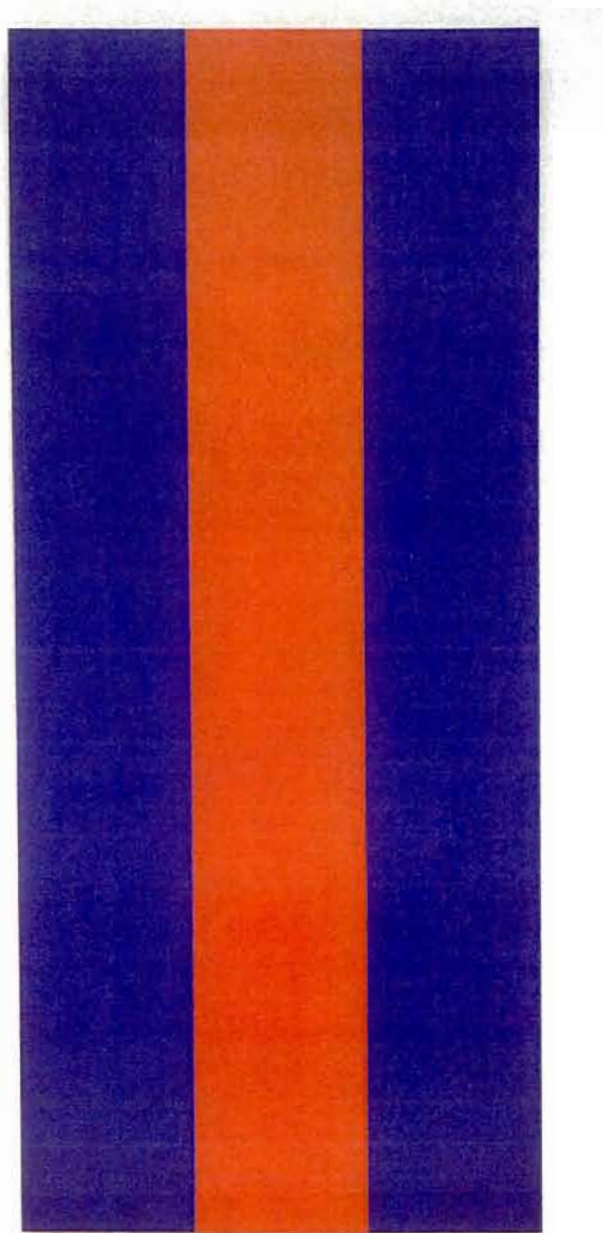


**Figure 2** Ron Mueck, *Sans titre (Vieille femme au lit)*, 2000, caoutchouc de silicone, résine polyester, coton, mousse polyuréthane, peinture à l'huile, 24 x 94,5 x 56 cm (sans le piedestal), Musée des beaux-arts du Canada.

Source : site Internet : [http://cybermuseum.beaux-arts.ca/cybermuseum/search/artwork\\_f.jsp?mkey=96877](http://cybermuseum.beaux-arts.ca/cybermuseum/search/artwork_f.jsp?mkey=96877)



**Figure 3** Yves Klein, *La specialization de la sensibilité à l'état  
matière première en sensibilité picturale, Le Vide*, 1958,  
Vue de l'exposition présentée à la Galerie Iris Clert au mois d'avril 1958.  
Source : site Internet: [http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Le\\_Vide.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Le_Vide.jpg)



**Figure 4** Barnett Newman, *Voice of Fire*, 1967, acrylique sur toile,  
543,6 x 243,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada.

Source : site Internet :

[http://cybermuseum.beaux-arts.ca/cybermuseum/search/artwork\\_f.jsp?mkey=35828](http://cybermuseum.beaux-arts.ca/cybermuseum/search/artwork_f.jsp?mkey=35828)





**Figure 5** Marcel Duchamp, *With my Tongue in my Cheek*, 1959, plâtre, crayon et papier monté sur bois, 25 x 15 x 5,1 cm, Collection Robert Lebel

Source : site Internet:

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.toutfait.com>



**Figure 6** , Gunther von Hagens, *The Skin Man*, 1997,  
corps humain masculin plastiné, Institute for Plastination.

Source : site Internet:

[www.bodyworlds.com](http://www.bodyworlds.com)

© Gunther von Hagens, Institute for Plastination



**Figure 7** Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *La leçon d'anatomie du professeur Nicolas Tulp*, 1632, huile sur toile, 169,5 x 216,5 cm, Mauritshuis Museum.

Source : site Internet :

[http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Rembrandt\\_Van\\_Rijn,\\_Die\\_Anatomiestunde\\_des\\_Dr.\\_Nicolaes\\_Tulp.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Rembrandt_Van_Rijn,_Die_Anatomiestunde_des_Dr._Nicolaes_Tulp.jpg)



**Figure 8** Andy Warhol, *Boîtes Brillo*, 1964, boîtes de contre-plaqué avec sérigraphie et peinture acrylique, 43,2 x 43,2 x 35,6 chacune, Musée des beaux-arts du Canada

Source: site Internet : [http://cybermuseum.beaux-arts.ca/cybermuseum/search/artwork\\_zoom\\_f.jsp?mkey=7249](http://cybermuseum.beaux-arts.ca/cybermuseum/search/artwork_zoom_f.jsp?mkey=7249)

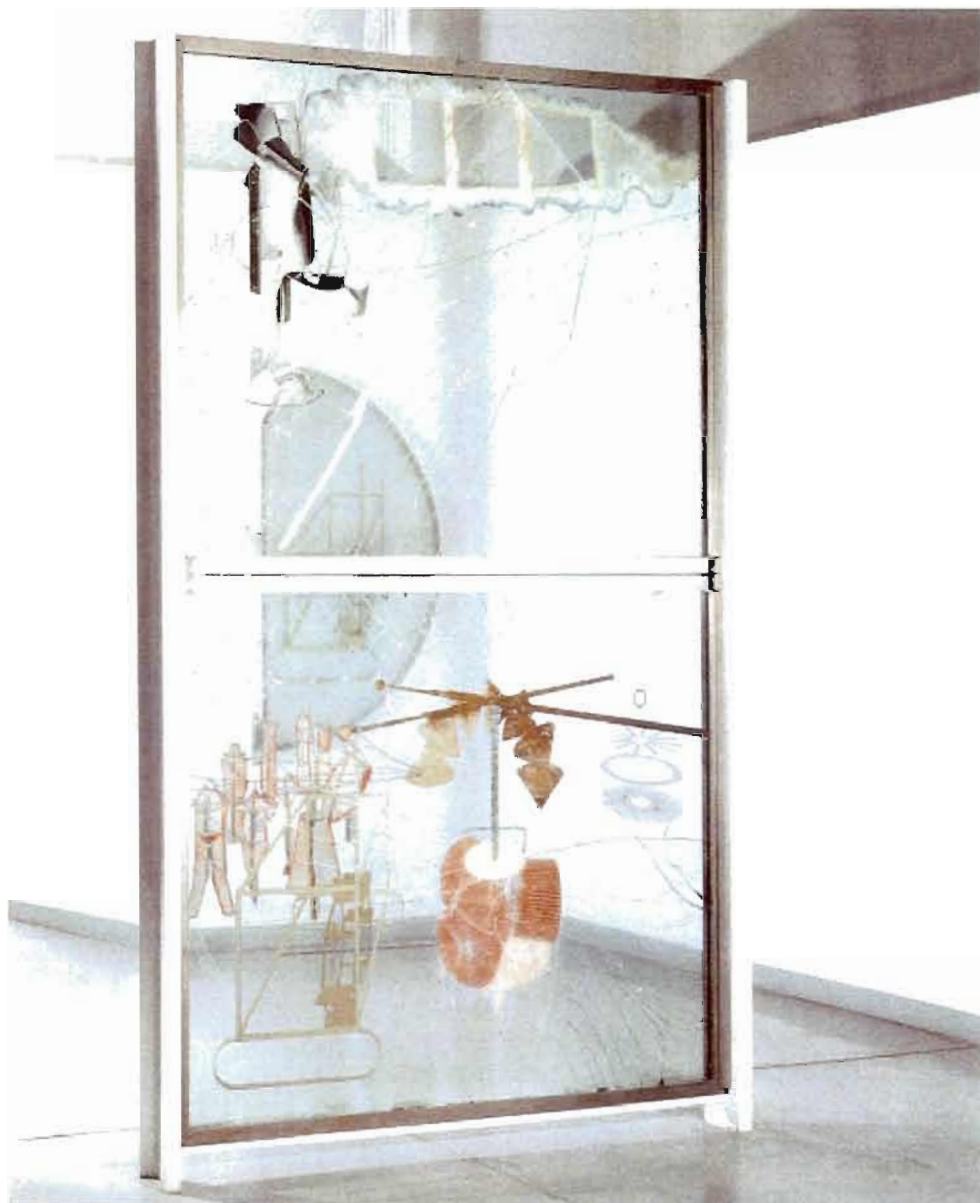
© Andy Warhol Foundation for the Arts / ARS (New York) / SODRAC (Montréal)



**Figure 9** Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Raphaël et la Fornarina*, 1814, huile sur toile, 66,3 x 55,6 cm, Fogg Art Museum.

Source : site Internet :

[http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Jean\\_auguste\\_dominique\\_ingres\\_raphael\\_and\\_the\\_fornarina.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Jean_auguste_dominique_ingres_raphael_and_the_fornarina.jpg)



**Figure 10** Marcel Duchamp, *Le Grand verre*, 1915-1923, matériaux mixtes, 175,8 cm x 277,5 cm, Musée d'art de Philadelphie.

Source : site Internet:

<http://www.fondation-langlois.org/e-art/images/catherine-richards/marcel-duchamp-le-grand-verre.jpg>