

Le travail est un acte qui se passe entre l'homme et la nature. L'homme y joue lui-même vis-à-vis de la nature le rôle d'une puissance naturelle. Les forces dont son corps est doué, bras et jambes, tête et mains, il les met en mouvement, afin de s'assimiler des matières en leur donnant une forme utile à sa vie. En même temps qu'il agit par ce mouvement sur la nature extérieure et la modifie, il modifie sa propre nature, et développe les facultés qui y sommeillent. Nous ne nous arrêterons pas à cet état primordial du travail où il n'a pas encore dépouillé son mode purement instinctif. Notre point de départ c'est le travail sous une forme qui appartient exclusivement à l'homme. Une araignée fait bien des opérations qui ressemblent à celles du tisserand, et l'abeille confond par la structure de ses cellules de cire l'habileté de plus d'un architecte. Mais ce qui distingue dès l'abord le plus mauvais architecte de l'abeille la plus experte, c'est qu'il a construit la cellule dans sa tête avant de la construire dans la ruche. Le résultat auquel le travail aboutit préexiste idéalement dans l'imagination du travailleur. Ce n'est pas qu'il opère seulement un changement de forme dans les matières naturelles ; il y réalise du même coup son propre but dont il a conscience, qui détermine comme loi son mode d'action, et auquel il doit subordonner sa volonté. Et cette subordination n'est pas momentanée. L'œuvre exige pendant toute sa durée, outre l'effort des organes qui agissent, une attention soutenue, laquelle ne peut elle-même résulter que d'une tension constante de la volonté. Elle l'exige d'autant plus que, par son objet et son mode d'exécution, le travail entraîne moins le travailleur, qu'il se fait moins sentir à lui comme le libre jeu de ses forces corporelles et intellectuelles, en un mot, qu'il est moins attrayant.

Karl Marx, *Le Capital* (1867), livre I, 3^e section, chap. 7, 1,
traduit de l'allemand par J. Roy, revu par M. Rubel,
in *Œuvres I, Économie I*, Éd. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 727-728.

Texte

Le caractère récent de la notion d'œuvre d'art

La conception moderne de l'art suppose ce que Malraux appelle : métamorphose du regard.

Une époque qui ne filtre pas l'art du passé, ne tente pas de le ressusciter dans ses formes initiales : elle l'ignore. Si, pendant les siècles médiévaux, les statues antiques ont existé sans qu'on les regardât, c'est que leur style était mort, mais c'est aussi que certaines civilisations ont rejeté la métamorphose, avec autant de passion que la nôtre l'accueille. L'art chrétien ne maintint pas par goût du passé le pompéisme¹ de quelques miniatures du Haut Moyen Âge. Pour que le passé prenne une valeur artistique, il faut que l'idée d'art existe ; pour qu'un chrétien voie dans une statue antique une statue, et non une idole ou rien, il faut qu'il voie dans une Vierge une statue avant d'y voir la Vierge.

Qu'un tableau religieux « avant d'être une Vierge, soit une surface plane couverte de couleurs en un certain ordre assemblées » est vrai pour nous, mais quiconque eût tenu ce discours aux sculpteurs de Saint-Denis² se fût fait rire au nez. Pour eux comme pour Suger³, plus tard pour saint Bernard⁴, cet objet était une Vierge bien plus qu'un assemblage de couleurs : car il n'était pas d'abord assemblage de couleurs pour être une statue, mais pour être la Vierge. Non pour représenter une dame qui portât les attributs de Marie : pour être ; pour accéder à l'univers religieux qui le fondait en qualité.

Ces couleurs « en un certain ordre », puisqu'elles ne sont pas au seul service de la représentation, au service de quoi sont-elles ? De leur ordre propre, répond le moderne. Ordre au moins variable, puisqu'il est un style. Michel-Ange n'eût pas accepté plus que Suger « avant d'être une Vierge ». Il eût dit : « Des lignes et des couleurs doivent être assemblées selon un certain ordre, afin qu'une Vierge soit digne de Marie. » Pour lui comme pour Van Eyck, l'art plastique était, entre autres choses, un moyen d'accès à un domaine divin. Ce domaine n'était pas distinct de leur peinture comme un modèle l'est d'un portrait ; il prenait forme par l'expression qu'ils en donnaient.

Le Moyen Âge ne concevait pas plus l'idée que nous exprimons par le mot art, que la Grèce ou l'Égypte, qui n'avaient pas de mot pour l'exprimer. Pour que cette idée pût naître, il fallut que les œuvres fussent séparées de leur fonction. Comment unir une Vénus qui était Vénus, un Crucifix qui était le Christ, et un buste ? Mais on peut unir trois statues. Lorsque, à la Renaissance, le christianisme choisit parmi des formes nées au service d'autres dieux ses moyens d'expression privilégiés, commença de sourdre la valeur particulière que nous avons appelée art, et qui allait devenir l'égal des valeurs suprêmes qu'elle avait servies. *Le Christ de Giotto*⁵ sera une

1. Style décoratif et pictural représenté par les fresques de Pompéi et de sa région.
2. Sa cathédrale est considérée comme le point de départ de l'art gothique en France et en Europe.
3. Suger (1081-1151), abbé de Saint-Denis, conseiller des rois et diplomate, promoteur de la construction de l'abbatiale de Saint-Denis, préluce de l'art gothique.
4. Saint Bernard de Clairvaux (1090-1153), initiateur de l'art cistercien.

5. Giotto (1266-1337), peintre annonciateur de la Renaissance, auteur entre autres des fresques de l'Église Haute d'Assise, et de la chapelle Scrovegni, à Padoue.
6. Édouard Manet.

Il reste à dire en quoi l'artiste diffère de l'artisan. Toutes les fois que l'idée précède et règle l'exécution, c'est industrie. Et encore est-il vrai que l'œuvre souvent, même dans l'industrie, redresse l'idée en ce sens que l'artisan trouve mieux qu'il n'avait pensé dès qu'il essaie; en cela il est artiste, mais par éclairs. Toujours est-il que la représentation d'une idée dans une chose, je dis même d'une idée bien définie comme le dessin d'une maison, est une œuvre mécanique seulement, en ce sens qu'une machine bien réglée d'abord ferait l'œuvre à mille exemplaires.

Pensons maintenant au travail du peintre de portrait; il est clair qu'il ne peut avoir le projet de toutes les couleurs qu'il emploiera à l'œuvre qu'il commence; l'idée lui vient à mesure qu'il fait; il serait même rigoureux de dire que l'idée lui vient ensuite, comme au spectateur, et qu'il est spectateur aussi de son œuvre en train de naître. Et c'est là le propre de l'artiste. Il faut que le génie ait la grâce de la nature et s'étonne lui-même. Un beau vers n'est pas d'abord en projet, et ensuite fait; mais il se montre beau au poète; et la belle statue se montre belle au sculpteur à mesure qu'il la fait; et le portrait naît sous le pinceau. [...] Ainsi la règle du beau n'apparaît que dans l'œuvre et y reste prise, en sorte qu'elle ne peut servir jamais, d'aucune manière, à faire une autre œuvre.

Alain, *Système des beaux-arts* (1920).

éflexion 8

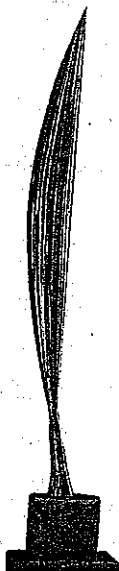
COMMENT DÉFINIR L'ŒUVRE D'ART ?

Pas plus que la notion de beauté, la notion d'œuvre d'art ne se laisse facilement cerner. Lentement construite tout au long de l'histoire, sa définition atteint une relative clarté au XIX^e siècle. Mais c'est pour être bientôt remise en cause par l'art contemporain.

Texte

Définition juridique de l'œuvre d'art

En 1927, les douanes américaines refusent de considérer l'objet ci-contre comme une œuvre d'art et de l'exonérer des droits de douane. S'ouvre à New York un procès autour de la définition de l'œuvre d'art. Le tribunal donnera raison au plaignant contre les douanes.



Brancusi, Oiseau dans l'espace, 1925, bronze, coll. Guggenheim, Venise.

Depuis 1913, la législation américaine exonérait de droits de douane tout objet ayant le statut d'œuvre d'art. La loi précisait que les sculptures devaient être « taillées ou modelées, à l'imitation de modèles naturels » et en avoir également « les proportions : longueur, largeur et épaisseur ». Selon une définition plus large de 1922, les « sculptures ou statues » devaient être « originales », ne pas avoir fait l'objet de « plus de deux répliques ou reproductions » ; [...] avoir été produites uniquement par des sculpteurs professionnels [...] « taillées ou sculptées, et en tout cas travaillées à la main [...] ou coulées dans le bronze ou tout autre métal ou alliage [...] et réalisées au titre exclusif de productions professionnelles de sculpteurs » ; et les mots « peinture », « sculpture » et « statue » [...] ne devaient pas être « interprétés comme incluant les objets utilitaires... ».

Le problème était donc de s'accorder sur la ressemblance entre l'objet et ce qu'il était censé « imiter » et, de plus, prouver qu'il était une œuvre « originale », réalisée par un sculpteur professionnel reconnu, et fabriquée entièrement de ses mains. Si aujourd'hui, ces considérations font sourire, surtout au regard de la personne et de l'œuvre mise en cause, l'issue des débats était moins évidente en 1927.

Par le génie, la nature donne ses règles à l'art

Le génie est le talent (don naturel), qui donne les règles à l'art. Puisque le talent, comme faculté productive innée de l'artiste, appartient lui-même à la nature, on pourrait s'exprimer ainsi : le génie est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par laquelle la nature donne les règles à l'art. Quoi qu'il en soit de cette définition, qu'elle soit simplement arbitraire, ou qu'elle soit ou non conforme au concept que l'on a coutume de lier au mot de *génie*, on peut toutefois déjà prouver que, suivant la signification en laquelle ce mot est pris ici, les beaux-arts doivent nécessairement être considérés comme des arts du *génie*.

Tout art en effet suppose des règles sur le fondement desquelles un produit est tout d'abord représenté comme possible, si on doit l'appeler un produit artistique. Le concept des beaux-arts ne permet pas que le jugement sur la beauté de son produit soit dérivé d'une règle quelconque, qui possède comme principe de détermination un concept, et par conséquent il ne permet pas que l'on pose au fondement un concept de la manière dont le produit est possible. Aussi bien les beaux-arts ne peuvent pas eux-mêmes concevoir la règle d'après laquelle ils doivent réaliser leur produit. Or puisque sans une règle qui le précède un produit ne peut jamais être dit un produit de l'art, il faut que la nature donne la règle à l'art dans le sujet (et cela par la concorde des facultés de celui-ci) ; en d'autres termes les beaux-arts ne sont possibles que comme produits du génie.

On voit par là que le génie :

- 1) est un *talent*, qui consiste à produire ce dont on ne saurait donner aucune règle déterminée ; il ne s'agit pas d'une aptitude à ce qui peut être appris d'après une règle quelconque ; il s'ensuit que l'*originalité* doit être sa première propriété ;
- 2) que l'absurde aussi pouvant être original, ses produits doivent en même temps être des modèles, c'est-à-dire *exemplaires* et par conséquent, que sans avoir été eux-mêmes engendrés par l'imitation, ils doivent toutefois servir aux autres de mesure ou de règle du jugement ;
- 3) qu'il ne peut décrire lui-même ou exposer scientifiquement comment il réalise son produit, et qu'au contraire c'est en tant que *nature* qu'il donne la règle ; c'est pourquoi le créateur d'un produit qu'il doit à son génie, ne sait pas lui-même comment se trouvent en lui les idées qui s'y rapportent et il n'est en son pouvoir ni de concevoir à volonté ou suivant un plan de telles idées, ni de les communiquer aux autres dans des préceptes, qui les mettraient à même de réaliser des produits semblables (le mot génie est vraisemblablement dérivé de *genius*, l'esprit particulier donné à un homme à sa naissance pour le protéger et le diriger, et qui est la source de l'inspiration dont procèdent ces idées originales) ;
- 4) que la nature par le génie ne prescrit pas de règle à la science, mais à l'art ; et que cela n'est le cas que s'il s'agit des beaux-arts.

La tendance à l'imitation est instinctive chez l'homme et dès l'enfance. Sur ce point il se distingue de tous les autres êtres, par son aptitude très développée à l'imitation. C'est par l'imitation qu'il acquiert ses premières connaissances, c'est par elle que tous éprouvent du plaisir. La preuve en est visiblement fournie par les faits : des objets réels que nous ne pouvons pas regarder sans éprouver du déplaisir, nous en contemplons avec plaisir l'image la plus fidèle ; c'est le cas des bêtes sauvages les plus repoussantes et des cadavres. La cause en est que l'acquisition d'une connaissance ravit non seulement le philosophe, mais tous les humains, même s'ils ne

goûtent pas longtemps cette satisfaction. Ils ont du plaisir à regarder ces images, dont la vue d'abord les instruit et les fait raisonner chacune. S'il arrive qu'ils n'aient pas encore vu l'objet représenté, n'est pas l'imitation qui produit le plaisir, mais la parfaite exécution ou la couleur ou une autre cause du même ordre. Comme la tendance à l'imitation nous est naturelle, ainsi que le goût de l'harmonie et du rythme [...], à l'origine les hommes les plus aptes par nature à ces exercices ont donné peu à peu naissance à la poésie et à leurs improvisations.

1. Dégagez l'idée principale du texte et les différentes étapes de l'argumentation.
2. Expliquez d'après le texte pourquoi ce qui nous déplaît dans la réalité...

KANT

Le beau n'est ni l'agréable, ni l'utile ni le bon

L'agréable et le bon ont l'un et l'autre une relation avec la faculté de désirer et entraînent par suite avec eux, le premier une satisfaction pathologiquement conditionnée (par des excitations, *stimulos*), le second une pure satisfaction pratique ; celle-ci n'est pas seulement déterminée par la représentation de l'objet, mais encore par celle du lien qui attache le sujet à l'existence de l'objet. Ce n'est pas seulement l'objet, mais aussi son existence qui plaît. En revanche le jugement de goût est seulement *contemplatif* ; c'est un jugement qui, indifférent à l'existence de l'objet, ne fait que lier sa nature avec le sentiment de plaisir et de peine. Toutefois cette contemplation elle-même n'est pas réglée par des concepts ; en effet le jugement de goût n'est pas un jugement de connaissance (ni théorique, ni pratique), il n'est pas *fondé* sur des concepts, il n'a pas non plus *des concepts pour fin*. L'agréable, le beau, le bon désignent donc trois relations différentes des représentations au sentiment de plaisir et de peine, en fonction duquel nous distinguons les uns des autres les objets ou les modes de représentation. Aussi bien les expressions adéquates pour désigner leur agrément propre ne sont pas identiques. Chacun appelle *agréable* ce qui lui FAIT PLAISIR, *beau* ce qui lui PLAÎT simplement ; *bon* ce qu'il ESTIME, *approuve*, c'est-à-dire ce à quoi il attribue une valeur objective. L'agréable a une valeur même pour des animaux dénués de raison : la beauté n'a de valeur que pour les hommes, c'est-à-dire des êtres d'une nature animale, mais cependant raisonnables, et cela non pas seulement en tant qu'êtres raisonnables (par exemple des esprits), mais aussi en même temps en tant qu'ils ont une nature animale ; le bien en revanche a une valeur pour tout être raisonnable. Cette proposition ne pourra être complètement justifiée et éclaircie que plus tard. On peut dire qu'entre ces trois genres de satisfaction, celle du goût pour le beau est seule une satisfaction désintéressée et libre ; en effet, aucun intérêt, ni des sens, ni de la raison, ne contraint l'assentiment. C'est pourquoi l'on pourrait dire de la satisfaction que, dans les trois cas indiqués, elle se rapporte à l'*inclination*, à la *faveur* ou au *respect*. La FAVEUR est l'unique satisfaction libre. Un objet de l'inclination ou un objet qu'une loi de la raison nous impose de désirer, ne nous laissent aucune liberté d'en faire pour nous un objet de plaisir. Tout intérêt présuppose un besoin ou en produit un, et comme principe déterminant de l'assentiment il ne laisse plus le jugement

Kant discute/dispute

III Discuter ou disputer ?

Entre simple opinion et pur raisonnement, le jugement de goût.

Le premier lieu commun du goût réside dans la proposition par laquelle ceux qui n'ont pas de goût pensent se protéger du blâme: *tout un chacun a son propre goût*. Cela veut tout aussi bien dire: le fondement de détermination de ce jugement est purement subjectif (plaisir ou douleur); et ce jugement n'a aucun droit à l'approbation nécessaire d'autrui.

Le second lieu commun du goût, qui est également utilisé par ceux qui acceptent, pour le jugement de goût, le droit d'émettre des jugements valables pour tous, est: *on ne dispute pas du goût*. Cela veut tout aussi bien dire: le fondement de détermination d'un jugement de goût peut certes être objectif, mais ne se laisse pas ramener à des concepts déterminés; donc, sur le jugement lui-même, rien ne peut être *décidé* par preuves, bien que l'on puisse parfaitement et légitimement en *discuter*. *Discuter* et *disputer* sont identiques, en ce sens que par une résistance réciproque aux jugements on cherche à produire l'unanimité, mais sont différents en ce sens qu'en disputant on espère produire cet accord selon des concepts déterminés comme fondements de preuve et que par conséquent on admet des *concepts objectifs* comme fondements du jugement. Mais là où cela est considéré comme infaisable, alors la dispute est également considérée comme impossible.

On voit aisément qu'entre ces deux lieux communs manque une proposition, qui certes n'est pas un proverbe en cours, mais qui se prouve dans le sens commun: *on peut discuter du goût* (bien qu'on ne puisse en disputer). Mais cette proposition contient le contraire de la première proposition. Car là où il doit être permis de discuter, il faut aussi avoir l'espoir de s'accorder; donc on doit pouvoir compter sur des fondements du jugement qui n'ont pas seulement une valeur personnelle et ne sont pas simplement subjectifs; à quoi est justement opposé le principe: *tout un chacun a son propre goût*.

Ainsi, par rapport au principe du goût, se révèle l'antinomie suivante:

1° *Thèse*. Le jugement de goût ne se fonde pas sur des concepts; car, sinon, on pourrait en disputer (décider par des preuves).

2° *Antithèse*. Le jugement de goût se fonde sur des concepts; car, sinon, on ne pourrait même pas, en dépit de la diversité contenue dans ce jugement, en discuter (élever la prétention à l'unanimité nécessaire pour ce jugement).

Emmanuel Kant,

Critique de la faculté de juger (1790), § 56, trad. A. J.-L. Delamarre et alii, Éd. Gallimard, « Folio », 1985, pp. 298-299

éducation O du fait.

Comment dresser les hommes à la haine des fleurs.

Observez bien, dit-il. Et, levant la main, il donna le signal. L'Infirmière-Chef qui se tenait à côté d'un tableau de commandes électriques à l'autre bout de la pièce, abaissa un petit levier.

Il y eut une explosion violente. Percante, toujours plus percante, une sirène siffla. Des sonneries d'alarme retentirent, affolantes.

Les enfants sursautèrent, hurlèrent; leur visage était distordu de terreur.

Et maintenant, cria le Directeur (car le bruit était assourdissant), maintenant, nous passons à l'opération qui a pour but de faire pénétrer la leçon bien à fond, au moyen d'une légère secousse électrique.

Il agita de nouveau la main, et l'Infirmière-Chef abaissa un second levier. Les cris des enfants changèrent soudain de ton. Il y avait quelque chose de désespéré, de presque dément, dans les hurlements percants et spasmodiques qu'ils lancèrent alors. Leur petit corps se contractait et se raidissait: leurs membres s'agitaient en mouvements saccadés, comme sous le tiraillement de fils invisibles.

Nous pouvons faire passer le courant dans toute cette bande de plancher, glapit le Directeur en guise d'explication, mais cela suffit, dit-il en guise d'explication à l'Infirmière.

Les explosions cessèrent, les sonneries s'arrêtèrent, le hurlement de la sirène s'amortit, descendant de ton en ton jusqu'au silence. Les corps raidis et contractés se détendirent, et ce qui avait été les sanglots et les abois de fous furieux en herbe se répandit de nouveau en hurlements normaux de terreur ordinaire.

Offrez-leur encore une fois les fleurs et les livres.

Les infirmières obéirent; mais à l'approche des roses, à la simple vue de ces images gaiement coloriées du minet, du cocorico et du mouton noir qui fait bêê, bêê, les enfants se reculèrent avec horreur; leurs hurlements s'accrurent soudain en intensité.

Observez, dit triomphalement le Directeur, observez.

Les livres et les bruits intenses, les fleurs et les secousses électriques déjà, dans l'esprit de l'enfant, ces couples étaient liés de façon compromettante; et, au bout de deux cents répétitions de la même leçon ou d'une autre semblable, ils seraient mariés indissolublement. Ce qu'il y a de plus, la nature est impuissante à le séparer.

Ils grandiront avec ce que les psychologues appelaient une haine « instinctive » des livres et des fleurs. Des réflexes inaltérablement conditionnés.

Aldous Huxley

Le Meilleur des mondes (1932), trad. J. Castier, Éd. Le club du meilleur livre, 1959, pp. 28-29

épop

Marx

Pourquoi aimons-nous encore l'art grec ?

L'art est lié au développement matériel de la société, mais il peut aussi déborder ce cadre. Le vrai artiste ne peut pas être réduit à être le reflet de l'infra-structure industrielle de la société.

En ce qui concerne l'art, on sait que certaines époques de floraison artistique ne sont nullement en rapport avec l'évolution générale de la société, ni donc avec le développement de la base matérielle, qui est comme l'ossature de son organisation. Par exemple les Grecs comparés aux modernes, ou encore Shakespeare. Pour certaines formes de l'art, l'épopée par exemple, on va jusqu'à reconnaître qu'elles ne peuvent jamais être produites dans la forme classique où elles font époque, dès que la production de l'art fait son apparition en tant que telle; on admet par là que dans la propre sphère de l'art, telles de ses créations insignes ne sont possibles qu'à un stade peu développé de l'évolution de l'art.

[...] Achille est-il possible à l'âge de la poudre et du plomb? Ou, en général, imagine-t-on l'*Illiade* avec la presse et surtout la machine à imprimer? Les chants, les légendes, les Muses, ne disparaissent-ils pas nécessairement devant le barreau de l'imprimeur? Et les conditions nécessaires pour la poésie épique ne s'évanouissent-elles pas?

Mais la difficulté n'est pas de comprendre que l'art grec et l'épopée sont liés à certaines formes du développement social. La difficulté, la voici: ils nous procurent encore une jouissance artistique, et à certains égards, ils servent de norme, ils nous sont un modèle inaccessible.

Un homme ne peut redevenir enfant sans être puéril. Mais ne se réjouit-il pas de la naïveté de l'enfant, et ne doit-il pas lui-même s'efforcer, à un niveau plus élevé, de reproduire sa vérité? Est-ce que, dans la nature enfantine, ne revit pas le caractère de chaque époque, dans sa vérité naturelle? Pourquoi l'enfance historique de l'humanité, au plus beau de son épanouissement, n'exercerait-elle pas l'attrait éternel du moment qui ne reviendra plus? Il est des enfants mal élevés et des enfants précoces. Beaucoup de peuples de l'Antiquité appartiennent à ces catégories. Des enfants normaux, voilà ce que furent les Grecs. Le charme que nous trouvons à leurs œuvres d'art n'est pas contrarié par le peu d'avancement de la société où elles ont fleuri. Il en est plutôt le résultat; il est inséparable de la pensée que l'état d'immaturation sociale où cet art est né, où seul il pouvait naître, ne reviendra jamais.

Karl Marx.

Introduction générale à la critique de l'économie politique (1857)
in *Karl Marx. Philosophie*, édition établie par Maximilien Rubel,
Éd. Gallimard, coll. « Folio », 1965, pp. 483-485.

acquies au goût?
éducat° au goût?
cult.

DUCHAMP

Il faut échapper au goût, qui n'est qu'une habitude.

MARCEL DUCHAMP. — Je me promenais souvent dans ma jeunesse dans les rues du vieux Rouen. Je vis un jour dans une vitrine une véritable broyeuse de chocolat en action et ce spectacle me fascina tellement que je pris cette machine comme point de départ. Ce qui m'intéressait, ce n'était point tant le côté mécanique de l'appareil que l'étude d'une nouvelle technique. Il m'était impossible de me faire à la peinture élabourée au hasard des coups de pinces sur la toile. Je voulais revenir à un dessin absolument *sec*, à la composition d'un art *sec*, et quel meilleur exemple de ce nouvel art que le dessin mécanique. Je commençai à apprécier la valeur de l'exactitude, de la précision, l'importance du hasard... Le résultat fut que mon travail ne trouva plus d'amateurs, même parmi ceux qui aimaient l'Impressionnisme ou le Cubisme. [...] Ne comprenez-vous pas que le danger essentiel est d'aboutir à une forme de *goût*, serait-ce même le goût de la *Broyeuse de chocolat*?

JAMES JOHNSON SWEENEY. — Selon vous donc le goût serait la répétition de toute chose déjà acceptée?

M. D. — Exactement. C'est une habitude. Recommencez la même chose assez longtemps et elle devient un goût. Si vous interrompez votre production artistique après avoir créé une chose, celle-ci devient une chose-en-soi et le demeure. Mais si elle se répète un certain nombre de fois, elle devient goût.

J. J. S. — Et le *bon goût* est la répétition de ce que la société approuve et le *mauvais goût* la même répétition de ce qu'elle n'approuve pas. C'est bien là ce que vous voulez dire?

M. D. — Oui, que le goût soit bon ou mauvais, cela n'a aucune importance, car il est toujours bon pour les uns et mauvais pour les autres. Peu importe la qualité, c'est toujours du goût.

J. J. S. — Comment donc avez-vous pu échapper au bon et au mauvais goût dans votre expression personnelle?

M. D. — Par l'emploi des techniques mécaniques. Un dessin mécanique ne sous-entend aucun goût.

J. J. S. — Parce qu'il est divorcé de l'expression picturale conventionnelle?

M. D. — C'est du moins ce que je pensais à l'époque et ce que je continue à penser aujourd'hui.

Marcel Duchamp,

« Entretien avec James Johnson Sweeney » (1955), *Duchamp du signe*,
Éd. Flammarion, coll. « Champs », 1975, pp. 179-181.