AICA.J006

ART ET CRITIQUE

Actes du XIème Congrès de l'A.I.C.A. en Tchécoslovaquie 1966

ARCHIVES
DE LA CRITIQUE D'ART
N° 56234
Cote AICA.5006

ART ET CRITIQUE

Actes du XIème Congrès de l'A.I.C.A. en Tchécoslovaquie 1966

table de matières

AVANT PROPOS Marian VÁROSS

I L'ESSENCE DE LA CRITIQUE

Giulio Carlo ARGAN /Président de la Séance/, L'essence de la critique
Herbert READ, La licence totale
Pamayotis MICHELIS, Quelques pensées sur l'essence de la critique d'art
René BERGER, Vers un nouveau fondement de la connaissance critique?
Umbro APOLLONIO, Le critique devant le nouveau
M. KUHIRT, La critique d'art et l'évolution sociale
Jindřich CHALUPECKÝ, Le critique doit être une discipline philosophique
René de SOLIER, Critique d'art - essai de définition
René BERGER, Vers une "artologie"?
Giulio Carlo ARGAN, Nécessité d'une vue méthodologique complexe
Branko RUDOLF, Sur les formes d'art comme signes
Juliusz STARZYNSKI, Critique en tant qu'activité idéologique
Franco MIELE, La critique d'art considérée comme conscience critique du problème de l'art
Hans L.C.JAFFÉ, Critique en tant que conscience

II LES FONCTIONS DE LA CRITIQUE

Miroslav MÍČKO /Président de la Séance/, Les fonctions de la Critique
Mathilde VISSER, La fonction pédagogique de la critique
Marian VÁROSS, La fonction axiologique de la critique d´art
Jiří ŠETLÍK, Le problème de la morale en critique
Cevad Memduh ALTAR, Critique et liberté
Antonio Gimenez PERICÁS - Vicente Aguilera CERNI, La liberté de la critique
Rafaele de GRADA, Le devoir démystificateur de la critique
Jindřich CHALUPECKÝ. La dialectique de l´historicité et de l´a-historicité de la critique
Branko RUDOLF, "L´âme collective" et les diverses formes esthétiques
Geneviève BONNEFOI, L´indépendance du critique vis-à-vis des artistes
Pierre RESTANY, L´aspect sociologique du devenir d´un critique
Gillo DORFLES, Note sur le caracère synchronique de l´art

III LES METHODES ET L´EXERCICE DE LA PROFESSION CRITIQUE

Hans C.L.JAFFÉ /Président de la Séance/, Note introductive
René JULLIAN, La critique d´art et l´histoire de l´art
Mieczyslaw PORĘBSKI, Vers une métacritique
Jürgen CLAUS, Le cinéma et la télévision en tant qu´outils de la critique d´art
Václav ZYKMUND, En marge du problème de l´inversion des critères critiques
Luděk NOVÁK, La critique et les valeurs
Cornelis DOELMAN, Le devoir principal de la critique d´art
Palma BUCCARELLI, Le musée et la communication des masses
René de SOLIER, De l´antropologie culturelle
M.HAULICA, L´art moderne et l´art populaire
Giulio Carlo ARGAN, Sur la notion de "communication de masse"
Mulk Raj ANAND, Comment manger un tableau
Oto BIHALJI-MERIN, Les problèmes de l´œuvre unique et de la collectivité dans l´art à l´âge industriel
Eva PETROVÁ, La critique et les clés de son temps
Margit STABER, L´exercice de la profession
Jacques LASSAIGNE, Les problèmes professionnels de la critique

IV CONCLUSION

Marian VAROSS, Rapport Général

Giulio Carlo ARGAN, La notion et la conception de la critique

avant-propos

Les textes contenus dans ce volume représentent une image presque complète du IXème Congrès de l´Association Internationale des Critiques d´Art tenu en Tchécoslovaquie du 26 septembre au 2 octobre 1966. En rédigeant les actes du Congrès, j´ai maintenu toutes les communications écrites et orales qui ont contribué aux thèmes donnés: 1/ L´essence de la critique, 2/ Les fonctions de la critique, 3/ Les méthodes et l´exercice de la profession critique.

Il semble que le Congrès de Prague et de Bratislava fut vraiment un des plus riches dans l´histoire de l´A.I.C.A. On trouve dans ses discussions et dans les discours prononcés tant d´idées et d´aperçus qu´il vaut sans doute la peine de les publier sous forme du présent livre.

Nous sommes convaincus que cette publication va et peut être utile non seulement pour tous les membres de l´A.I.C.A., mais pour chaque recherche dans le domaine de la critique d´art: elle contient certaines constatations théoriques et méthodologiques de base et facilite ainsi des applications plus détaillées d´une part et des généralisations plus approfondies de l´autre.

Marian VAROSS

1ère séance

l'essence de la critique

Giulio Carlo ARGAN
/Président de la Séance/

L'ESSENCE DE LA CRITIQUE

En lisant les rapports qui ont été envoyés, j'ai remarqué que deux thèses sont les plus fréquemment traitées par nos collègues: pour les uns la critique est avant tout et presque uniquement jugement - un jugement détaché, objectif, motivé et sans conséquences, évidemment dans les limites où un jugement de valeur peut ne pas avoir les conséquences pratiques. Les autres, au contraire, soutiennent que la critique est une activité qui commence même avant que l'oeuvre d'art soit terminée, c'est-à-dire qui commence par influencer la production même de l'oeuvre d'art et qui surtout peut influencer le moment second de la fructification de l'oeuvre d'art. Les deux thèses /-critique-jugement et critique-activité-/ ne sont pas les seules, car certains de nos rapporteurs, et surtout M.Berger, nous ont proposé d'autres possibilités. La définition que M.Berger propose des connaissances critiques, au lieu de la critique tout court, ouvre en réalité la possibilité d'une connaissance qui a une certaine durée dans le temps, qui procède è une analyse de la structure de l'oeuvre d'art et par là, évidemment, à toute possibilité d'influence même sur le moment de la création artistique.

De ce problème général, de la critique-jugement ou de la critique-activité, découlent aussi d'autres conséquences. Si la critique est, en tant que jugement ou en tant que participation, une activité qui doit avoir une conséquence pratique, il faut évidemment étudier quels sont les moyens de communication de la critique avec le grand public; quelles sont les raisons pour lequelles les critiques ~~les critiques~~ sont aujourd'hui malheureusement exclus de la participation des grands moyens de communication de masse et comment on pourrait y porter remède, étant donné que leur activité est une activité didactique. Car, vous savez tous que les grands moyens de communication de masse ne sont pas neutres dans la connaissance artistique.Ils diffusent, même par le silence, des connaissances fausses ou sont contraires aux connaissances que nous croyons pouvoir justifier avec des procédés historiques ou avec des procédés méthodologiques.

Selon l'opinion courante la critique d'art serait une discipline intermédiaire avec un but didactique. Sa tâche serait d'expliquer la signification et la valeur des oeuvres d'art, et naturellement de l'expliquer aux autres, à ceux, qui ne sont pas du métier: comme si l'art

c'était quelque chose d'incommunicable sans une médiation verbale ou écrite. On peut sans doute rapprocher l'activité du critique de celle de l'historien, en disant que le critique est tout simplement l'historien de l'art contemporain; mais il est clair que cette définition, qui découle de l'identité de l'histoire et de la critique posée par la pensée idéaliste, n'arrive pas à expliquer le phénomène de la critique d'art actuelle et de son importance dans le développement même des arts visuels. Tout le monde sait que, étant donnée une certaine oeuvre d'art, le travail du critique n'est pas seulement de chercher à savoir quelles sont ses racines dans le passé, ses relations dans le présent, ses conséquences dans l'avenir. Au début de l'activité du critique il y a un acte d'appropriation totale de l'oeuvre, d'identification profonde du critique avec l'artiste qui vient d'accomplir et proposer son oeuvre, comme ayant une valeur absolue d'art, une valeur esthétique. On considère cet acte de appropriation comme un acte de jugement, car en effet, à ce moment-là, le critique accepte ou refuse ce n'est pas l'oeuvre elle-même /elle est là, elle existe dans le monde; on ne peut pas la refuser ou l'accepter plus que la guerre des Trente Ans ou la bataille de Waterloo; et même si on la détruisait elle aurait existé, elle aurait été une réalité/. Ce qu'on accepte ou refuse c'est la responsabilité de l'oeuvre, comme si elle avait été faite pas seulement par l'artiste, mais par l'artiste et le critique ensemble. L'acte d'appropriation est, au fond, un acte de solidarité totale; et son but n'est pas d'expliquer mais de constituer un modèle du procédé d'appropriation par lequel tous les autres pourraient également s'approprier la valeur esthétique de l'oeuvre et l'utiliser. La critique, enfin, ne serait qu'un modèle de fruition correcte de la valeur esthétique.

Si nous sommes persuadés que la critique est une discipline autonome et intégrale, il ne nous suffit pas d'affirmer qu'elle s'ajoute <u>nécessairement</u> à l'art. Il nous faut, enfin, arriver jusqu'au paradoxe, et déclarer que l'art n'est pas complet sans la critique. On nous répondra, bien sûr, que l'art est un phénomène aussi ancien que la civilisation humaine, tandis que la critique est une discipline assez récente: ce qui prouverait que l'art n'a pas besoin d'une médiation pour se réaliser, non pas seulement dans l'imagination de l'artiste mais dans la conscience des autres, de la collectivité. Mais l'art n'est pas un phénomène constant, ou il l'est seulement en tant que communication de valeurs par une expérience visuelle sélectionnée. Les procédés de la fruition des valeurs artistiques sont très différents selon les époques et les domains culturels. La critique, à son tour,

n´est pas nécessairement verbale ou écrite; en tant qu´acte de solidarité elle peut se manifester de mille façons différentes. La valeur d´un tableau de Giotto était reconnue et garantie par l´autorité de l´église ou de la municipalité qui l´avait commandé, accepté, placé sur l´autel comme une image tout à fait légitime et même officielle. A ce moment-là la valeur artistique, étant integrée dans un système serré de valeurs, n´était pas separable de la valeur réligieuse: le théologien qui acceptait l´œuvre ou, plus encore, la commandait ne répondait pas seulement du contenu réligieux, mais aussi et surtout de leur configuration visuelle dans la peinture de Giotto. Un peu plus tard, l´artiste de la Renaissance donne des images qui sont évidemment en rapport avec le domaine objectif, c´est à dire la nature et l´histoire: et il nous assure que ses images, tout en n´étant pas strictement semblables à la réalité sensorielle, nous donne quelque chose d´encore plus vrai et concret, c´est à dire la structure véritable et profonde de la réalité. A ce moment-là c´est l´artiste lui-même qui réalise la médiation, en s´appuyant sur une base d´expérience universelle; mais il ne la réalise pas en tant que artiste ou, comme on dirait aujourd´hui, en tant que opérateur esthétique, mais en tant que savant ou philosophe qui réfléchit sur l´oeuvre accomplie par l´artiste. La valeur artistique n´était pas séparée ou séparable de la valeur intellectuelle de la connaissance: plus simplement, l´art n´était pas encore séparé de la science, la science même utilisant très souvent, comme tout le monde le sait, les méthodologies typiques de l´art.

Aujourd´hui la culture ne se pose plus comme un système hiérarchique serré, mais comme un réseau de relations entre un ensemble de disciplines autonomes. Parler d´une séparation volontaire, d´une sécession de l´art, c´est tout simplement ridicule. On reproche aux artistes de ne plus faire de l´art sacré: mais est-ce-que la réligion, telle qu´on la conçoit aujourd´hui, a vraiment besoin de concrétiser l´évidence des dogmes dans l´évidence plastique des formes artistiques? Est-ce-que l´art est une nécessité théologique? Ou bien on reproche aux artistes de nous donner des images qui n´ont aucun rapport avec la réalité objective, c´est à dire d´élaborer une expérience tout à fait différente de l´expérience scientifique. Mais est-ce que la science, aujourd´hui, travaille sur la donnée de l´expérience sensorielle! Est-ce que la science a besoin d´emprunter à l´art sa méthode d´appropriation de la réalité? Le savoir moderne est né de la désintegration du système unitaire du savoir ancien; les domains des disciplines sont bien séparés; de la même façon qu´on a une science séparée de la religion, une philosophie séparée de la théologie, on a un domaine tout à fait

autonome qu´on appelle l´esthétique, et dont les spécialistes sont les artistes et les critiques. Mais, on dira, si l´art a pour but de réaliser les valeurs esthétiques pures, on tombe dans l´idéal suranné de l´art pour l´art. Évidemment l´artiste vise à réaliser l´art de la même façon que l´homme de science vise à réaliser la science: ce qui n´empêche pas que l´art et la science aient une importance réelle et très large dans le contexte de la culture de l´époque. Mais quelle est la valeur esthétique? Quelle est sa fonction dans le contexte culturel contemporain? N´oublions pas que l´art est, en tout cas, un moyen, un moyen privilégié de communication visuelle. Si, par hypothèse, l´art n´avait d´autre fonction que la communication de la valeur-art, elle nous donnerait quand même la valeur de la communication pure, c´est à dire de la communicabilité. Dans le cadre d´une société qui, n´étant plus hiérarchique ou fondée sur des valeurs établies et permanentes, se pose comme un réseau très animé et dynamique d´interrelations: la communication continuelle, à tous les niveaux, par tous les moyens, est donc la valeur-base de la société contemporaine, qu´on propose de l´appeler civilisation de l´information ou de l´image. L´artiste, en tant que technicien des images et de la communication par les images, est le spécialiste chargé de s´électionner, choisir, organiser et coordonner les images, donnant ainsi une valeur aux informations visuelles qui hantent l´existence quotidienne de l´homme.

Et le critique, alors? nous avons déjà dit que le critique est solidaire des artistes. Sa tâche n´est pas d´expliquer l´oeuvre d´art, comme si celle-ci était une charade, ou comme s´il s´agissait de décodifier une écriture en code. Au contraire, le code de la critique ne simplifie pas, il complique la signification de l´oeuvre: il la complique parce qu´il la pose en realtion avec tout le contexte de la culture, il chcerche à nouer les liaisons très délicates de la communication artistique ou sélectionnée et de l´ensemble des informations qui constitue la réalité sociale.

L´art contemporain n´est plus une représentation détachée et, pour ainsi dire, perspective de la réalité; l´artiste ne vise plus à établir des valeurs ou à concrétiser des idées fondamentales, en leur donnant une évidence visuelle. Il vise plutôt à inserer dans le contexte d´images élaborées par le système d´information de la société contemporaine des images privilégiées, ayant une signification de symbole ou, au moins, de symptôme et d´indice. Plongé lui-même dans la réalité existentielle, où il prélève des échantillons signifiants, il tient à laisser son oeuvre "ouverte", inachevée. Il ne prononce plus le jugement de valeur que l´artiste ancien prononçait au moment où,

en terminant son travail, il classait son oeuvre propre dans le passé, dans l'histoire. A son oeuvre il ne demande pas de se séparer de la réalité pour se poser en valeur historique ou même éternelle; au contraire, il lui demande d'agir directement sur la réalité. Il ne s'agit donc plus de juger, mais de vérifier: précisément, de vérifier la force d'impact de l'oeuvre dans une situation bien déterminée. Il est très important d'établir immédiatement quels sont les secteurs de la réalité sociale qui viennent d'être directement intéressés par l'image que l'artiste a lancée, car l'oeuvre d'art n'est plus quelque chose qui doit être acquise à un patrimoine culturel, mais quelque chose qui doit être employée tout de suite et d'une manière intégrale. La tâche du critique est justement cette vérification de la force portante, d'intervention, de l'oeuvre des artistes: c'est aux artistes de produire des oeuvres, qui ne sont plus des valeurs monumentalisées mais des questions adressées; c'est aux critiques de jouer les oeuvres des artistes dans la situation concrète de la société contemporaine. Voilà pourquoi le critique est solidaire à l'artiste, partage sa responsabilité et, plus encore, il prend sur soi, vis à vis du monde, la responsabilité de l'art. On est enfin d'accord que le moment qu'une fois on appelait le moment de l'accomplissement ou de la réalisation de l'oeuvre s'appelle aujourd'hui le moment de la fruition: et je crois que la seule définition qu'on puisse donne du critique, dans la situation actuelle, est celle de technicien de la fruition esthétique. Dans un moment où l'image a, dans le cadre général de la culture, une importance qu'elle n'a jamais eu dans le passé, la fonction du critique nous apparaît absolument essentielle, indispensable. Voilà pourquoi la politique de tous les critiques responsables et vraiment engagés doit tendre à disposer de tous les moyens d'information et de communication de masse: pas seulement pour vulgariser la connaissance de l'art contemporain, mais pour lui permettre de se réaliser intégralement dans le contexte vivant de la société d'aujourd'hui.

Sir Herbert READ

LA LICENCE TOTALE

Les mouvements dans l'art, comme par exemple le mouvement Cubiste, le mouvement Surréaliste ou le mouvement Constructiviste, sont des tentatives d'artistes qui cherchent à s'organiser dans le cadre de leurs intérêts communs. Bien que les buts d'un mouvement ne soient

pas toujours formulés par des mots, l'application d'un certain style y représente la base commune. Quelquefois le mouvement est défini et prend conscience de son unité grâce aux critiques; dans le cas du mouvement Futuriste et Surréaliste c'étaient leurs chefs qui avaient publiés des manifestes et les membres étaient invités à les signer et à suivre leurs recettes. Dans le mouvement Surréaliste la discipline était sévère, les ralliements et les excommunications étaient à l'ordre du jour. Des proclamations furent publiées toutes les fois que la situation sociale ou politique exigeait que le groupe exprimât sa solidarité.

Les mouvements au sens propre du mot ne survécurent pas à la Seconde guerre mondiale. En 1947 une tentative a été faite pour rassembler les forces du Surréalisme, mais après une manifestation elle s'est éteinte. Les soi-disant mouvements qui s'ensuivirent - l'Action Painting aus Etats-Unis, le Pop Art et le Op Art - étaient des pseudo-mouvements, sans aucune unité de style, sans aucun manifeste, sans manifestation commune ou association quelconque - ils étaient le produit de journalistes anxieux de trouver une étiquette pour des phénomènes qu'ils ne comprenaient pas, toujours anxieux d'inventer une classification là où une confusion leur semblait exister.

Si nous jetons un coup d'oeil sur le tableau qui s'ouvre devant nous, comme nous le présente notre collègue Will Grohman dans son excellente publication Kunst Unserer Zeit /Köln, Dumont-Schauberg,1966/, nous remarquons en premier lieu qu'il ne s'agit pas d'une classification de l'art de notre époque d'après les catégories de styles: ce panorama est fait de pays en pays, et d'artiste en artiste de chaque pays. Si nous feuilletons les nombreuses et les excellentes illustrations de ce livre, bien qu'elles soient classées d'après les pays, nous ne pouvons détecter aucune caractéristique nationale. Par contre nous trouvons une pluralité de styles qui débordent de toutes les frontières, ainsi une abstraction géometrique poussés peut être trouvée en Grande-Bretagne, au Venezuela, en Italie ou au Japon et une abstraction expressionniste poussée aux Etats-Unis, en Espagne, en Allemagne et en Argentine. Mais ces catégories sont sans importance étant donné qu'il n'existe absolument rien de commun entre les peintres de chaque catégorie à l'exception de la tendance allant vers un extrême ou vers l'autre extrême du spectre des formes.

Nous devons constater que les extrêmes, comme d'ailleurs le Pôle Nord et le Pôle Sud, sont peu peuplés: un Ben Nicholson et un Jesús Soto dans un extrême, un Karel Appel ou un Vedova dans l'autre extrême. Je ne veux pas dire par là qu'il existe une identité de style

entre Nicholson et Soto; encore moins entre Appel et Vedova. Simplement ils représentent les extrêmes d'un spectre composé d'une gradation infinie de styles individuels. Même des artistes "pop", comme Rauschenberg ou Kitaj, si nous les considérons de ce point de vue, ne possèdent aucun style distinctif - ils glissent imperceptiblement dans des styles qu'on nomme d'habitude surréaliste ou abstrait.

L'unique trait que les peintres de nos jours possèdent en commun est l'excentricité et un détachement apparent et complet de toute unité de style. Chacun s'exprime par son langage personnel, et le résultat final est la tour de Babel. Mais la tour de Babel ne signifie pas cacaphonie: les sons particuliers se mêlent dans une harmonie qui couvre tout. Puisque cette harmonie n'est pas style nous devons chercher une autre définition pour ce résultat final.

Je crois que le seul trait commun des artistes contemporains est justement la cohérence de perception. Cela veut dire, que la liberté sans bornes utilisée par l'artiste lui donne un équilibre visuel instinctif lui permettant de s'exprimer dans sa peinture: l'action musculaire de la main du peintre se mouvant sur la toile se conforme automatiquement aux lois de la perception. Cette possibilité est confirmée par les peintures exécutées par un chimpanzé quelques années auparavant sous la direction du Dr.Desmond Morris du Zoo de Londres. Je possède deux de ces peintures et elles ne diffèrent pas dans les caractéristiques essentielles des exemples typiques de l'American action painting. Je ne veux pas dire par là que l'habileté des peintres américains peut être comparée à celle des chimpanzés, mais quand ils permettent à leurs pinceaux d'être guidés par des gestes instinctifs /et ils admettent fièrement que c'est ce qu'ils font/ à ce moment ils gesticulent de la même manière que les chimpanzés. Naturellement le chimpanzé ne peut pas étendre et fixer la toile dans le cadre qui lui est présenté; il ne peut exécuter aucune action ancillaire qui suit l'action de la peinture par l'homme. Il ne peut pas, par exemple, signer un contrat avec un marchand de tableau. Mais il peut faire les gestes nécessaires pour peindre que cette image est organisée dans un modèle plein de significations.

Un modèle plein de significations -voilà une expression qui peut nous aider à trouver l'unité à travers la diversité de l'art de notre époque. Ainsi chaque œuvre d'art possède un modèle - malgré les efforts désespérés de certains peintres pour ne ressembler à rien de connu, ce qui est évident d'après les illustrations du livre du professeur Grohmann ou dans les expositions internationales comme par exemple la Biennale de Venise. Si nous prenons deux extrêmes illustrés

dans une même page du Kunst Unserer Zeit, comme par exemple Philip Guston et Barnett Newman /5 et 6/ ou Obrégon et Soto /94 et 95/, contraste extrême entre les formes libres et disciplinées, on ne peut pas contester le fait que ces quatre peintres ont une cohérence visuelle - et ceci est vrai tant pour les couleurs que pour les valeurs spatiales. Les artistes Dada avaient démonstré depuis bien longtemps que plus le peintre s'efforce délibérément de détruire les conventions traditionelles de l'art, plus il développe d'une façon marquante sa sensibilité esthétique innée. L'œuvre de Kurt Schwitters en est la meilleure démonstration de ce paradoxe.

Est-ce qu'un bon Gestalt suffit entièrement pour créer une œuvre d'art? Je pense que oui, si nous considérons comme œuvre d'art ce que Matisse entend par œuvre d'art - "un art d'équilibre, de pureté et de sérénité exempt de moments subjectifs de trouble et de dépression, un art qui doit être pour chaque travailleur intellectuel comme un moment de calme, comme un bon fauteuil où on se repose de la fatigue physique". Cette idée de Matisse n'avait jamais été très populaire parmi les critiques d'art: elle semblait les priver de leur rôle qui est de découvrir les profondeurs spirituelles, ou sociales ou bien psychologiques de l'art. On ne doute pas que ces profondeurs existent ou existaient dans le passé. Mais l'artiste moderne prouva que l'artiste peut fort bien se passer de tout cela. Pour lui un bon Gestalt suffit, mais bien que cela ait l'air suspect comme la vieille doctrine de l'art pour l'art, le psycolog Gestalt vous dirait que l'intelligence elle-même, et votre faculté d'ordonner les expériences pour l'appréhension et l'affirmation conceptuelle dépend du processus fondamental de perception. De ce point de vue, une œuvre d'art n'est pas le refler de l'expérience, mais la base de l'expérience, le moment mental d'où découle le processus intellectuel. Parmi les possibilités infinies des formes et des couleurs, l'œil choisit des images qui ont une signification visuelle et bien que ces images ne puissent pas concurrencer le monde des apparences, néanmoins elles appartiennent au monde des apparences, aussi longtemps que l'homme aura le pouvoir de créer un ordre visuel avec le matériel désordonné qui se présente à ses organes de perception.

La tâche de la critique reste de réduire, sincèrement et peut être clairement, l'œuvre d'art à son essence esthétique. Son devoir est de déterminer la force esthétique de chaque œuvre d'art par rapport à la faculté humaine de sensation, d'émotion, et de prudence. Ce dernier mot peut vous surprendre, mais une œuvre d'art est toujours crée dans un contexte social, et il est normal de distinguer entre

la licence esthétique, qui soit être en principe totale et sans restrictions, et la licence sociale dont ses limites sont déterminées par la raison ou la discrétion ou la considération du niveau de connaissance et de vie des autres gens. Il existe plusieurs manifestations de l'art de nos jours qui sont vulgaires et mornes, mais ce n'est pas une raison pour qu'au nom sacré de la liberté, on les ignore.

Peut-être suis je en train de répéter le passage si important de la conclusion d'Albert Camus dans "L'homme révolté", idée que j'ai d'ailleurs soulignée dans la préface de la traduction anglaise de ce livre. Cette idée est que la démesure ou bien meurt ou bien crée sa propre "mesure" ou modération. Je cite Camus: "La mesure n'est pas le contraire de la révolte. C'est la révolte qui est la mesure, qui l'ordonne, la défend et la recrée à travers l'histoire et ses désordres. L'origine même de cette valeur nous garantit qu'elle ne peut être que déchirée. La mesure, née de la révolte, ne peut se vivre que par la révolte. Elle est un conflit constant, perpétuellement suscité et maîtrisé par l'intelligence. Elle ne triomphe ni de l'impossible ni de l'abîme. Elle s'équilibre à eux. Quoi que nous fassions, la démesure gardera toujours sa place dans le coeur de l'homme, à l'endroit de la solitude. Nous portons tous en nous nos bagnes, nos crimes et nos ravages. Mais notre tâche n'est pas les déchaîner à travers le monde; elle est de les combattre en nous-mêmes et dans les autres."

Il y a des moments, naturellement, ou la prudence ou la mesure doit être abandonnée car "La mesure, née de la révolte, ne peut se vivre que par la révolte." L'artiste comme les autres citoyens, doit protester quand les libertés politiques sont menacées ou quand la censure étouffe la liberté de pensée. Son attitude morale est déterminée par l'ancien précepte: la beauté est vérité, la vérité beauté, mais nous pouvons maintenant subsituer le mot "unité" au mot "beauté". La beauté n'est pas nécessairement le but de l'artiste contemporain.Mais s'il la remplace par un autre principe, il doit donc accepter cet autre but que j'ai nommé unité. Le nihilisme contemporain dans l'art est simplement un déni des possibilités de l'art. Le refus de reconnaître les limites dans l'art est la raison pour laquelle nous les critiques nous ne devons pas donner notre approbation inconditionnelle à toutes ces manifestations de la licence, caractérisées par l'incohérence, l'insensibilité, la brutalité et l'ironie. L'application dun jugement pareil exige une intransigeance critique extr^eme si nous ne voulons pas tomber dans les anciennes erreurs de jugement

de l´art quand on lui accordait des valeurs appartenant à d´autres conceptions de la vie - la religion, la morale, l´hédonisme ou la technologie. Ce que nous cherchons c´est "une renaissance au delà des limites du nihilisme". Nous ne pouvons pas encore déterminer la ligne de départ d´une telle renaissance, mais nous savons qu´elle se trouve dans le domaine de l´art.

Pamayotis MICHELIS

QUELQUES PENSÉES SUR L´ESSENCE DE LA CRITIQUE DE L´ART

Le critique d´art présuppose un jugement esthétique; c´est le savoir inné qui nous permet d´estimer si une oeuvre d´art est belle ou non. Son verdict se prononce soudainement. Après cette estimation commence le raisonnement critique, un raisonnement qui se fonde sur ce premier verdict du jugement esthétique, et qui se progressant peut ébranler même ses fondements s´ils ne sont pas solides mais faits dans un moment ingrat, ou bien il peut les renforcer et entamer là-dessus avec l´oeuvre d´art un dialogue interprétatif et révélateur. Car la critique de l´art n´est que cela: un dialogue interprétatif et révélateur du message et de la beauté de l´oeuvre.

Comme méthode le raisonnement de la critique est d´abord une approche analytique de l´oeuvre, mais en même temps il est aussi une approche synthétique, et avant tout intuitive. Pour être tout cela,la critique doit se situer dans le temps et hors du temps, consulter le passé et évoquer l´éternel. C´est ainsi qu´elle arrive à être présente, une dialectique de l´esprit avec l´art naissant, qu´elle certifie être bon ou mauvais, mort ou vivant.

C´est sur ces idées que je vais vous parler car elles touchent, je crois, l´essence de la critique de l´art.

1/ Raisonner sur une oeuvre d´art c´est avant tout la juger. Le maître dans l´atelier critique les travaux de ses élèves et c´est ainsi qu´ils aprennent comment faire mieux. C´est d´abord une critique analytique, et pour bien juger analytiquement, il faut savoir démembrer une oeuvre comme un bon chef de cuisine démembre un poulet rôti, de façon à pouvoir recomposer le tout comme il était. Toute autre manière d´agir est barbare, sans méthode, et conduit à la catastrophe de l´oeuvre et de sa valeur, si grande soit-elle. C´est-à-dire elle conduit aux malentendus de la critique.

2/ Faire de la critique, c´est juger une oeuvre en soi comme un tout, comme une composition; montrer ce qui en elle est incohérent

ou imparfait. C´est donc comparer les parties entre elles et avec le tout pour vérifier si la composition est une véritable composition, ou bien un amas de parties. La composition n´a pas de parties, elle a des membres, car c´est une unité dans la variété. Elle doit donc être cohérente et parfaite en elle même, si non elle est imparfaite et c´est justement ce que la critique doit révéler: sa perfection ou son imperfection. Elle doit vous montrer où réside son imperfection: dans certains membres ou dans le tout? Ou bien nous montrer le degré de son imperfection ou de sa perfection. Et finalement nous dire s´il s´agit d´une grande oeuvre ou d´une oeuvre mineure.

3/ Pour critiquer l´imperfection de l´oeuvre comme un tout on doit pouvoir opposer à la vision de l´oeuvre présente une autre vision plus parfaite et plus complète que l´oeuvre suggère à travers ses imperfections mêmes. Le critique peut ainsi concevoir ce qui manque, ou, pour ne pas trop demander, sentir qu´il y a quelque chose qui manque, quelque chose à compléter, ou à corriger car il a devant soi une vision de l´oeuvre parfaite. On pourrait nous dire qu´une telle vision est une chimère et que la seule réalité artistique est l´objet d´art présent. Mais voir l´objet d´art présent sans en emporter une vision c´est ne rien voir. Et si l´on nous demande si c´est dans le domaine du possible ou dans le domaine de l´impossible que le critique d´art doit chercher la perfection, quant à moi, je répondrais qu´indubitablement il doit la chercher dans les deux domaines à la fois, car surtout dans l´art le possible n´est que le revers de l´impossible qui transparaît à travers le possible.

4/ Pour juger donc il faut imaginer une vision parfaite et la confronter à l´autre qui est restée inaccomplie ou à peine réalisée dans l´oeuvre. De ce point de vue la critique est une recréation synthétique de l´oeuvre. Elle envisage le tout comme un tout à travers une vision qui plane dans son imagination. Sans imagination la critique est pédante, sinon impossible. Mais j´avoue qu´une imagination critique doit rester dans les confins suggérés par l´oeuvre qu´elle juge et pas en dehors d´elle.

Si l´oeuvre prísente est belle et parfaite la jouissance du critique sera grande et il doit l´exprimer. Exprimer qu´il a trouvé une oeuvre dont la réalité dépasse l´imagination. C´est qu´il se trouve devant une véritable oeuvre d´art, parfaite en soi, imprévisible et inattendue. C´est alors que son jugement esthétique qui dès la commencement s´est prononcé en faveur de l´oeuvre est confirmé. Une belle oeuvre enseigne le critique et lui donne les critères de l´art.

5/ L'œuvre d'art est un achèvement de la faculté créatrice de l'artiste. C'est une réalisation qui présuppose aussi un jugement esthétique, mais poétique, tandis que le jugement esthétique du critique d'art est contemplatif.[1] J'emploie ces termes pour caractériser le pouvoir artistique en opposition au pouvoir critique. Mais l'un n'exclut pas l'autre, au contraire ils se complètent. Il n'y a pas de l'artiste qui en exécutant son œuvre ne s'arrête pour la contempler, la juger et la corriger avant de la continuer. Et il n'y a pas de critique d'art, digne de ce nom, qui ne corrige en imagination la ligne de l'œuvre qui lui semble imparfaite, pour pouvoir dire qu'elle est imparfaite. Le critique pour juger recrée l'œuvre que l'artiste a créée.

Malgré cette vérité de l'accouplement du jugement esthétique poétique avec le jugement esthétique contemplatif, il n'y a pas de doute que l'artiste ne soit par nature un poète - dans le sens primordial du mot grec - un réalisateur, tandis que le critique est un contemplateur, un poète de la pensée raisonnée discursive, qui interprète et révèle le message et la beauté de l'œuvre d'art. Cela signifie que la critique est aussi un art, un art du logos philosophique. Mais faire de la philosophie de l'art, de l'esthétique, est autre chose que faire de la critique. L'esthétique est la théorie générale, la critique c'est la théorie appliquée. A vrai dire, les critiques d'art n'ont pas toujours prête une théorie à appliquer pour pouvoir juger surtout les œuvres contemporaines, ils se tiennent au bon goût, mais il ne faut pas s'en plaindre car la théorie rend quelquefois la critique étroite. Ce dont il faut se plaindre c'est que, quand toute théorie manque, la critique devienne parfois dogmatique. Mais pas toujours, car le critique inspiré peut, parfois, suggérer ou même inventer le principe d'une théorie nouvelle sans en être conscient puisqu'il est aussi artiste.

Nous voilà arrivés assez loin. Mais, peut-être que jusqu'à présent par excès de zèle théorique je vous ai parlé de généralités et même un peu hors du temps. Je vais donc descendre dans le temps.

6/ En vérité, faire la critique c'est aussi situer l'œuvre d'art dans le temps. La situer, c'est-à-dire, dans le cadre de l'histoire de l'art et voir ce qu'elle retient du passé et ce qu'elle apporte de nouveau. Juger en premier lieu si l'œuvre présente est digne d'entrer dans le cadre de l'histoire de l'art en affirmant que c'est une œuvre d'art, ce qui sera fait par les méthodes analytique et synthétique que nous avons mentionnées plus haut. Ensuite estimer quelle est sa position dans ce cadre: parmi les chefs-d'œuvre ou parmi les

œuvres mineures? Et puis quelle est la nouveauté morphologique qu'elle apporte? S'exprime-t-elle par une technique nouvelle et dans un style nouveau? quel est son message?

La méthode comparative semble ici indiquée. Mais aucune comparaison extérieure ne peut nous informer sur la valeur des traits de la nouveauté, si par un vol intuitif nous ne pouvons saisir le message nouveau de l'œuvre, le révéler. Car elle peut avoir extérieurement beaucoup de traits nouveaux sans apporter essentiellement un message nouveau. Ce n'est qu'après cette intuition du message qu'il nous est possible d'analyser et de comparer les traits de l'œuvre d'art comme nouveauté. L'art de la critique est donc intuitif, comme toute créativité artistique. Mais tandis que la faculté intuitive de l'artiste peut être pythique ou bien oraculaire, c'est-à-dire divinatoire, celle du critique d'art est au fond révélatrice.[2/]

7/ Trouver le nouveau dans l'oeuvre d'art signifie interpréter les nouvelles techniques, les nouvelles formes, les nouveaux signes et les nouveaux symboles qu'elle présente, mais en même temps et surtout, révéler les nouvelles valeurs auxquelles l'œuvre d'art aspire et celles qu'elle pose dans son message. Je dis pour les valeurs que l'œuvre d'art aspire à les atteindre et à les poser, car les valeurs sont hors du temps et ne resteront valables qu si elles sont hors du temps, c'est-à-dire éternelles. Tandis que les techniques, les formes, les signes et les symboles sont passagers et dans le temps. Par l'analyse et la comparaison historique et finalement par les connaissances scientifiques on peut bien interpréter les nouvelles techniques, les formes, les signes et les symboles nouveaux, mais pour révéler les valeurs nouvelles il faut de l'intuition et c'est pourquoi nous avons nommé révélatrice la critique qui peut constater dans le message de l'oeuvre les nouvelles valeurs.

8/ Pas de doute pour moi que tout ce que l'artiste devine est révélé par la critique, même plus, même des choses insoupçonnées par l'artiste. Vous donnez au critique un objet d'art, un facsimilé de formes existantes ou inexistantes, et il y voit un monde nouveau. Je parle d'un monde, car l'oeuvre d'art est "un monde dans le monde". Cependant, les valeurs qu'elle représente ne sont jamais complètes dans une œuvre seule, mais dans le style ququel elle appartient.

Pour juger les valeurs du passé nous avons une parade de formes qui appartiennent déjà à l'histoire des styles, mais pour juger le présent nous n'en avons que quelques-unes in status nascendi et dont le style est encore vague. La distance historique nous facilite le jugement du passé en le survolant, mais pour le présent c'est nous qui

devons créer la distance nécessaire, et cela est difficile. C'est un acte de la contemplation esthétique des plus importants pour la critique, un sine qua non. Car, c'est grâce à cette distance esthétique[3] que le critique d'art devient objectif et libre pour recevoir les nouveaux messages; il devient désintéressé et contemplatif, une antenne sensible aux ondes de l'art.

En tout cas, le critique doit avoir le sens des valeurs; il doit connaître les valeurs du passé et reconnaître les nouvelles. Reconnaître même que ces qualités que présente l'oeuvre peuvent s'adresser à tout le monde, toucher le coeur et l'esprit, et rester parmi nous comme des acquisitions spirituelles, valables pour toujours, et hors du temps, quoiqu'elles soient réalisées pour la première fois dans notre temps.

9/ Dans quelle mesure la critique peut-elle prévoir ou suggérer l'avenir? Elle peut bien interpréter l'art naissant, indiquer la tournure de l'esprit de notre temps, qui façonne l'avenir, en interprétant ses formes, ses techniques, ses signes et ses symboles nouveaux, ainsi que les valeurs nouvelles auxquelles cet art aspire. Elle peut expliquer ces signes, ces symboles et ces valeurs même à l'artiste qui les invente.

Cependant la critique ne peut faire plus que cela, mais c'est déjà beaucoup. Concevoir un style nouveau et vouloir y pousser l'art, ou prédire que l'art prendra tel ou tel chemin, cela me semble impossible car la critique reste dans les régions de l'intellect. Elle veut interpréter les oeuvres d'art et non créer des oeuvres d'art. Quoiqu'elle soit un art, c'est un art qui ne se laisse pas aller à l'aventure comme l'artiste qui fait des oeuvres d'art avec la matière, et qui grâce à son don créateur exploite son ignorance savante[4]. La critique reste un jugement et pas une aventure créatrice vers l'inconnu. La critique veut comprendre les formes, les interpréter. L'art veut inventer des formes nouvelles. Au plus haut point la critique veut être révélatrice des valeurs contenues dans l'art.

10/ Mais la critique en restant dans le domaine de l'intellect a le pouvoir de signaler la valeur de ce qui reste incertain, vague, incompris ou, peut-être, mal compris. Ainsi elle rend vivant et valable ce qui pourrait rester mort et sans être reconnu pendant des siècles. Elle resserre les liens du passé avec le présent et du présent avec l'avenir. Elle s'intéresse à la continuité de l'histoire de l'art sans faire de l'histoire de l'art.

11/ La critique est donc une dialectique de l'esprit avec l'art vivant. Et pour effectuer cette dialectique avec l'art in statu nas-

cendi, elle doit pouvoir discerner ce qui dans une naissance vient au monde mort, ou vivant; ce qui est formaliste ou rajeuni; discerner ce qui est ou n'est pas; discerner ce qui est en devenir de ce qui est achevé, le montrer et même le démontrer. Ainsi la critique doit être, dans une certaine mesure, apodictique.

12/ Cette dialectique de la critique de l'art avec l'objet d'art doit se manifester et pouvoir se manifester en pensée discursive par des paroles, pour qu'elle soit jugée elle-même. Pour être un critique d'art il faut parler pour s'exprimer, tandis que pour être artiste on peut ne pas parler mais travailler en silence. L'artiste doit même ne pas parler car son langage est autre. A vrai dire, il y a peu d'artistes qui peuvent parler pour s'exprimer. Même les maîtres qui critiquent le travail de leurs élèves dans l'atelier ne peuvent pas toujours s'expliquer en paroles et analyser intellectuellement leurs oeuvres. Ils leur donnent ainsi un exemple de ce qui est meilleur: le paradigme enseigne. D'autre part, il y a peu de critiques d'art qui puissent garder le silence de la création artistique; ils méditent en silence, mais leurs pensées discursives, une fois posées sur le papier, se répètent à haute voix comme si c'était un dialogue devant le public. Les critiques n'apportent pas des paradigmes, ils interprètent par des raisonnements exprimés en paroles.

Tout de même rien n'est exclu. Nous avons signalé auparavant l'accouplement du jugement esthétique contemplatif avec le jugement esthétique poétique, signalons ici une autre conséquence de ce mariage: il y a des artistes qui ont écrit sur l'art des critiques magnifiques et aui ont laissé des aphorismes remarquables; et vice versa, il y a des critiques qui peuvent aussi prendre en main le pinceau ou le ciseau et créer une œuvre d'art. Je ne considère pas pour cela que l'un soit un meilleur artiste ou l'autre un meilleur critique. Tous les deux démontrent que l'homme est au fond créateur, surtout dans le domaine de l'art. Mais être artiste signifie, avant tout, créer une forme valable, tandis que être critique signifie, avant tout, créer sur la forme un jugement valable. Combien de jugements critiques le temps prouve-t-il valables? C'est comme dans les œuvres d'art: pas beaucoup.

1/ P.A.Michelis, Aesthetic Judgement, Rivista di Estetica, Anno III, fasc.III 1958, pp. 428-437

2/ P.A.Michelis, De la divination dans l'art contemporain, Actes du IVe Congrès International d'Esthétique, Athènes 1962, pp.499-506

3/ P.A.Michelis, Aesthetic Distance and the charm of contemporary

art, Journal of Aesthetic and Art Criticism,vol.XVIII,no 1, pp.1-45
4/ P.A.Michelis, Des Chirosophes, Revue d'Esthétique, tom XVII, I et II, Janv.-Juil. 1964, pp. 1-6

René BERGER

VERS UN NOUVEAU FONDEMENT DE LA CONNAISSANCE CRITIQUE?

On peut reprocher à ce titre d'être trop vague, d'employer le terme "connaissance critique" au lieu de simplement "critique", et de s'énoncer sous formes de question.

Circonscrivons et précisons mon propos:

a/ je m'en tiendrai essentiellement aux arts plastiques;

b/ le point d'interrogation indique que les considérations qui suivent ne constituent en aucun cas un exposé théorique, encore moins une prise de position dogmatique; elles se situent - ce point est essentiel - dans la perspective d'une enquête, c'est-à-dire d'une recherche qui s'attache plus à dégager les problèmes, à poser des questions qu'à donner des solutions ou des réponses;

c/ c'est pour situer l'enquête dans son cadre le plus large que j'ai choisi le terme de "connaissance critique" au lieu de "critique";

d/ le plan s'inspire schématiquementdes points suivants:

1° les conditions de l'expérience et de la connaissance esthétiques ont changé

2° les disciplines et les points d'appui traditionnels se révèlent insuffisants

3° s'il s'avère que l'oeuvre d'art présente une analogie suffisante avec le signe liguistique, n'y a-t-il pas lieu d'établir la connaissance critique sur un fondement qui lui soit propre, à l'instar de la liguistique qui s'est dégagé de l'"historisme" pour mettre au jour la fécondité des structures?

4° aperçu des conditions du problème:

- perspectives linguistique et antropologique
- exemple de la phonologie et de ses applications
- correctif de la phénoménologie

5° perspectives et applications pratiques.

Il s'agit donc d'une recherche à entreprendre en commun en vue de bénéficier de l'apport de chacun à la mise qu point qui s'impose et qui nous concerne tous.

LES CONDITIONS DE L'EXPERIENCE ET DE LA CONNAISSANCE CRITIQUE ONT CHANGE

a/ Situation générale: nouvelle relation du public et de l'art

1° quant au contenu: élargissement de la connaissance

- à tous les arts /universalité dans l'espace
- à toutes les époques / universalité dans le temps/

2° quant au contact:

- jusqu'il n'y a pas longtemps, rares étaient ceux qui pouvaient apprécier les oeuvres d'art "en direct"; la plupart en jugeaient par l'intermédiaire d'écrivains, à la faveur d'une "transposition littéraire"
- aujourd'hui toutes les conditions sont réunies pour établir un contact "direct" /expositions, voyages/ ou "semi-direct" /reproductions/

3° quant aux conditions, elles se sont multipliées et diversifiées considérablement: cartes postales, éditions du livre d'art, voyages culturels, cinéma, radio, télévision, livre de poche, galeries /au siècle dernier, un seul Salon annuel à Paris!/, etc.

Mis dans de nouvelles conditions, le public change d'attitude: même si sa nouvelle expérience de l'art ne va pas quelquefois sans malaise, le public ne se contente plus de voir par les yeux d'autrui, ni d'entériner les appréciations des feuilletonistes, fussent-ils brillants. Il réclame de "comprendre", de participer à la connaissance critique.

b/ Situation des artistes

1° les artistes se sont multipliés dans tous les pays

2° entraînant une multitude d'expositions, de galeries

3° les prix et les moyens de diffusion, journaux, revues, radio, télévision entretiennent un climat entièrement nouveau.

La production artistique foisonnante s'accompagne de la mise en place de mécanismes stimulateurs et régulateurs qui conditionnent la connaissance et la critique.

c/ Situation particulière de la critique

Avertissement: il s'agit de points tout schématiques:

1° auparavant les critiques pouvaient rendre compte des expositions à tête reposée /Cf. Les Salons de Diderot ou les Curiosités esthétiques de Baudelaire/. C'est que la critique était encore pratiquement "annuelle".

2° aujourd'hui, par l'accélération générale, la critique annuelle s'est muée en critique hebdomadaire, parfois même quotidienne.

3° or le facteur temps et les conditions de l'information influent plus qu'on ne croit sur la connaissance critique.

4° schématiquement, deux comportements se dégagent:

- la critique qui porte sur le passé et qui se fait encore à tête reposée a la façon dont procède l'essayiste
- la critique qui se fait "à chaud", "sur le vif", ce qui entraîne d'une spontanéité méritoire, des dangers et des risques dont le moindre n'est celui de la "contamination événementielle": chercher le nouveau à tout prix - transformer la chronique qrtistique en compte rendu de match /l'école de New York contre l'école de Paris.../ - mettre l'accent sur le sensationnel - céder aux impressions et aux partis pris - s'inféoder à des démarches et à des positions qui engagent l'amour-propre, etc.

Cette sorte de critique n'est trop souvent que mousse, mais un mousseux ne se confond pas avec un champagne!

d/ Situation des sciences humaines

1° remise en question générale: l'histoire, la géographie, l'économie, la sociologie, etc.

2° ressaisissement de l'anthropologie cf. Structuralisme de Lévi-Strauss

3° ressaisissement encore plus décisif de la linguistique attesté aussi bien par les linguistes que par les anthropologues cf. Benveniste: "Quand on a ouvert les yeux à l'importance de l'enjeu et aux conséquences que les débats présents peuvent avoir pour d'autres disciplines aussi,on est tenté de penser que les discussions sur les questions de méthodes en linguistique pourraient n'être que le prélude d'une révision qui s'engloberait finalement toutes les sciences de l'homme." /Problèmes de linguistique générale, page 4./

cf. Lévi-Strauss: "Nous sommes conduits, en effet, à nous demander si divers aspects de la vie sociale /y compris l'art et la religion/ - dont nous savons déjà que l'étude peut s'aider de méthodes et de notions empruntées à la linguistique - ne consistent pas en phénomènes dont la nature rejoint celle même du langage." /Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, page 71./

La révision de la connaissance critique est devenue une tâche urgente et nécessaire que réclament les conditions mêmes dans lesquelles s'exerce aujourd'hui l'expérience de l'art.

La connaissance critique doit se demander dans quelle mesure les points d'appui traditionnels méritent encore sa confiance; elle ne

peut plus se contenter de l'"impressionnisme" trop souvent de tradition; elle doit se garder des méfaits de l'"événement" auquel commence à l'acculer l'actualité.

Elle doit faire un effort de réflexion pour se situer dans le nouveau contexte historique qui est le nôtre en se posant les questions fondamentales:

- quel est le domaine de la critique? /problème du découpage!
- à partir de quoi et comment peut s'exercer la pensée critique? /problème des principes et des méthodes/
- en vue de qui et de quoi s'exerce la critique! /problème du destinataire, problème de la fonction/
- quel est le sens et la limite de la critique?

REVISION DES ATTITUDES ET DES POINTS D'APPUI TRADITIONNELS

1/ L'histoire de l'art

1° Disciple qui se veut "scientifiques" et qui, comme telle, décrit, classe, identifie, établit des rapports de différence, de ressemblance, d'influence, d'évolution

2° se fonde essentiellement sur des jugements de fait, qui ressortissent à la pensée objective et conceptuelle

3° tout en usant ici et là des jugements de valeur: beau, moins beau, réussi, etc.

A noter que le jugement de valeur n'est pas du même ordre que le jugement de fait et présente toujours à l'historien des difficultés dont il se tire le plus souvent, soit par un redoublement d'érudition, soit en les éludant.

Autre chose est en effet de "constituer" par exemple les oeuvres des sculpteurs grecs /qui les a constituées en oeuvres d'art? Au nom de quoi? Comment?/ autre chose de partir, comme le fait traditionnellement l'historien du fait déjà constitué, endossant la responsabilité d'un choix qu'il n'a pas fait.

4° Toutes les catégories esthétiques et historiques sont labiles, relatives, sujettes à révision: cf. réhabilitation du maniérisme, du baroque, etc.

5° L'histoire de l'art est "scientifique" dans la mesure où elle ignore le fondement même de l'art et met l'accent sur le premier terme: histoire, au détriment du second: art.

L'histoire de l'art découvre, identifie, classe, en un mot situe les faits.

Mais la connaissance critique est une autre activité qui, bien que tributaire de l'histoire de l'art, ne saurait se confondre avec elle.

Elle vise en effet moins à situer qu'à juger et à faire connaître en vue de fonder une appréciation valable.

2/ La philosophie

1° La plupart des philosophes s'attachent moins aux œuvres en en particulier qu'aux œuvres en général dont ils font le plus souvent un objet de spéculation.

2° Qu'ils en fassent un aspect ou le fondement de l'œuvre, une affection du sujet, un développement dialectique ou existentiel, leur pensée se formule en concepts et se parachève en système.

La philosophie se soucie plus d'aménager des idées que d'instaurer une connaissance critique du phénomène de l'art; du moins elle n'en fait pas son objet principal.

3/ Les théories explicatives

1° Cf. le "tainisme". Explication de l'art fondée sur une causalité géographique, historique, raciale... qui en fait n'atteint jamais l'art, mais seulement l'idée de sa production.
La causalité ne doit pas être confondue avec la motivation.

2° Tous les types d'explication sur ce modèle: psychanalytique /Freud, Jung, Adler/, sociologique /Goldmann/, sont également insuffisants: elles établissent des circonstances, des conditions, mais si aucun des à-côtés de l'art ne leur échappe, l'œuvre elle-même se dérobe à leur prise.

3° C'est le cas du type d'explication encore la plus largement répandu, celui de la biographie.

Toute théorie qui consiste à ramener l'inconnu au connu au nom d'un déterminisme réputé scientifique passe généralement à côté de la connaissance pour établir un système de reconnaissance.

4/ Qu'en est-il de la critique?

1° Par définition, c'est l'art de juger

2° Pendant longtemps, elle a été dogmatique. Critères de l'imitation, du beau idéal, des valeurs religieuses, etc.

3° De nos jours elle est trop souvent limitée par les donditions dans lesquelles elle s'exerce /voir supra/.

NATURE DE L'ŒUVRE D'ART

1/ Dans la perspective ainsi établie, il n'est plus question de chercher la définition de l'œuvre, ni celle de l'art, ni celle du beau qui échappent toujours à la pensée conceptuelle.

2/ L'oeuvre d'art n'est en effet:

- ni un objet
- ni un sujet

elle est essentiellement ambiguë, participant à la fois

- des éléments dont elle est faite
- de la visée de l'artiste
- du monde dans lequel elle s'inscrit
- de l'attention du spectateur

Son statut n'est donc ni objectif, ni subjectif; si on veut à tout prix le caractériser, le mieux qu'on puisse dire est qu'il est existentiel.

3/ Existence complexe

A Niveaux d'existence /cf. Souriau/

1° niveau physique: toile, chassis

2° niveau de la représentation: sujet

3° niveau des qualités sensibles et plastiques: volume, forme, couleurs

4° niveau de la transcendance: problème du sens

5° niveau du champ culturel: la situation de l'oeuvre par rapport aux autres oeuvres

6° niveau du champ ethnique et historique, situation de l'oeuvre dans l'espace et dans le temps

B Niveaux de conscience

1° Perception

2° Représentation

3° Affection, sensibilité

4° Pensée

5° Intégration aux champs culturels

6° Intégration aux champs ethnique et historique

L'existence de l'oeuvre ne s'accomplit pas par l'addition de ces niveaux; ceux-ci sont dégagés par la pensée réflexive pour élucider la complexité du rapport que nous établissons avec l'art.

4/ Caractéristiques

1° la valeur esthétique n'est jamais donnée a priori ni ne peut l'être

2° elle résulte de la rencontre d'une oeuvre et d'un spectateur au cours d'une expérience au cours de laquelle

a/ la figure apparente de l'oeuvre se modifie

b/ la conscience habituelle du spectateur se modifie également

3° c'est cette double mutation qui rend si difficiles l'établissement d'une méthode critique et la communication de cette critique à autrui.

- l'œuvre d'art reste un mystère qui ne peut se déchiffrer à la façon des messages habituels
- elle échappe toujours à la connaissance objective et conceptuelle
- mais la pensée conceptuelle peut naturellement nous aider au dévoilement du sens de l'œuvre
- le nouveau point d'appui de la critique, s'il peut être trouvé, doit se situer dans un lieu intermédiaire où l'œuvre et la conscience du spectateur s'accomplissent simultanément dans l'expérience esthétique.

COMMENT OPERE LA CONNAISSANCE ESTHETIQUE

1/ Conditions

1° Lapalissade! La connaissance esthétique doit partir des oeuvres.

Cf. Lavedan: "L'œuvre est donc pour le professeur de l'histoire de l'art ce qu'est le texte en histoire de la littérature: objet d'étude et source essentielle d'information. C'est d'elle qu'on doit partir; elle qu'il convient d'interroger avant tout...."

Principe excellent, mais dont on se détourne presque toujours.

2° La connaissance esthétique, indissociable de l'expérience, veut qu'on s'entende, non sur des concepts suffisants en eux-mêmes, mais sur les conditions communes de mener une expérience.

3° Il s'agit à la fois:

- d'une attitude à prendre
- d'une démarche: mise en oeuvre de l'attitude
- d'un contrôle exercé par la réflexion

2/ Fondement

le contenu de l'œuvre ne préexiste pas à la forme, non plus que la forme ne préexiste au contenu. Contenu et forme sont un.

Cf. Focillon: "La forme se signifie".

1° C'est dans son unité - contenu et forme - que l'œuvre est appréhendée par la sensibilité. La distinction des deux notions, trop souvent leur division, est due au besoin de l'intellect en vue d'une saisie analytique.

2° Par rapport à l'oeuvre plastique cela signifie que volumes, lignes et couleurs sont capables de créer un espace et un temps plastiques dans lesquels prennent corps des formes ayant pouvoir d'expression; bref que l'art est un langage.

3° Et donc que l'oeuvre est, à la manière dont Saussure définit le signe:

l'union d'un signifiant et d'un signifié.

3/ Conséquences

1° A la manière de Saussure encore, on peut considérer l'art comme ce qu'il écrit de la langue: "La langue est un système dont toutes les parties peuvent et doivent être considérées dans leur solidarité synchronique".

2° Cette notion de système, à laquelle s'est substituée plus récemment celle de structure revient à mettre en lumière, quant à l'art:

- la solidarité des parties dans l'oeuvre
- le caractère organique des oeuvres d'un même artiste
- le caractère organique des oeuvres d'une même époque
- le caractère organique des arts dans l'ensemble du système que compose l'art en tant qu'expression universelle /rapport des langues au langage/

3° Encore faut-il préciser, toujours selon de Saussure, que l'art, à l'instar de la langue, est forme, non pas substance et aue les unités de la langue ne peuvent se définir que par leurs relations /Cf. Benveniste/

Cette mise au point pose le problème de la connaissance critique sur le terrain qui lui est propre:

- d'une part en excluant tous les recours aux principes d'explication extérieurs et étrangers à l'art
- de l'autre en fournissant la base et, par analogie avec la linguistique, des principes et une méthode fondée sur une réflexion en étroit rapport avec son objet.

VERS UNE CRITIQUE STRUCTURALISTE

1/ Il est remarquable /et sans doute de bon augure!/ que le structuralisme linguistique a pris forme ici même, à Prague, en 1929 lors du premier congrès des philosophes slaves: "Problèmes de méthode découlant de la conception de la langue comme système", sous-titre: "Comparaison structurale et comparaison génétique". Dans ces thèses se font jour particulièrement lis idées de Jakobson, Karcevsky et Troubetzkoy.

2/ Cf.Troubetzkoy: "L'époque où nous vivons est caractérisée par la tendance de toutes les disciplines scientifiques à remplacer l'atomisme par le structuralisme et l'individualisme par l'universalisme /au sens philosophique de ces termes, bien entendu/. Cette tendance se laisse observer en physique, en chimie, en biologie, en psychologie, en sciences économiques, etc. La phonologie actuelle n'est donc pas isolée. Elle fait partie d'un

mouvement scientifique plus ample."

3/ Dans la Revue internationale de linguistique, Hjelmslev précise en 1944:

"On comprend par linguistique structurale un ensemble de recherches reposant sur une hypothèse selon laquelle il est scientifiquement légitime de décrire le langage comme étant essentiellement une entité autonome de dépendances internes, ou en un mot, une structure..."

Envisagé d'un point de vue linguistique, il semble hors de doute que l'art forme bien un système.

A ce titre, la critique a tout à gagner à substituer le structuralisme à l'atomisme traditionnel.

C'est ainsi qu'il aurait lieu d'étudier, pour la peinture par exemple, le problème des matériaux, des techniques, de la grammaire, de la syntaxe, du style en mettant l'accent sur la synchronie au lieu de la diachronie.

La tâche consisterait essentiellement à déterminer, à identifier et à décrire le fonctionnement des "agents d'expression".

DE LA PHONOLOGIE A L'"ARTOLOGIE" /néologisme provisoire/

1/ Evolution de l'anthropologie à partir de la découverte de la phonologie:

"L'anthropologie et la sociologie n'attendaient de la linguistique que des leçons; rien ne laissait présager une révélation. La naissance de la phonologie a boulversé cette situtation. Elle n'a pas seulement renouvelé les perspectives linguistiques: une transformation de cette ampleur n'est pas limitée à une discipline particulière. La phonologie ne peut manquer de jouer, vis-à-vis des sciences sociales, le même rôle rénovateur que la physique nucléaire, par exemple, a joué pour l'ensemble des sciences exactes." /Lévi-Strauss, A.S.p.39/.

2/ Nature de l'évolution phonologique

"Dans un article-programme, écrit encore Lévi-Strauss, il /N.Troubetzkoy/ ramène, en somme, la méthode phonologique à quatre démarches fondamentales: en premier lieu, la phonologie passe de l'étude des phénomènes linguistiques conscients à celle de leur infrastructure inconsciente; elle refuse de traiter les termes comme des entités indépendantes, prenant au contraire comme base de son analyse les relations entre les termes; elle introduit la notion de système... enfin elle vise à la décou-

verte de lois générales... Ainsi, pour la première fois, une science sociale parvient à formuler des relations nécessaire." /ibidem, p.40/

3/ L'acheminement à la compréhension phonologique est éclairé par les précisions suivantes de Roman Jakobson:
"On ne peut mener à bien l'analyse d'un signe linguistique quel qu'il soit, qu'à la condition d'étudier son aspect sensible à la lumière de son aspect intelligible /le signifiant à la lumière du signifié/ et réciproquement. Le dualisme indissoluble de tout signe linguistique est le point de départ de la linguistique moderne dans le combat obstiné qu'elle mène sur deux fronts. Le son et le sens: ces deux domaines doivent être complètement incorporés dans le champs de la science du langage; il faut analyser systématiquement les sons de la parole à la lumière du sens lui-même, en se référant à la forme phonique." /Essai ling.gén. p.162/.

4/ Il paraît non moins nécessaire, dans la mesure où l'oeuvre d'art doit être tenue pour un "signe", c'est-à-dire constituée d'un signifiant et d'un signifié, d'appliquer une démarche analogue, en tout cas de ne pas négliger l'existence "formelle" /par quoi il faut entendre ce qui équivaut au son dans la parole, c'est-à--dire, en ce qui concerne les arts plastiques, le volume, les couleurs, les formes, etc./
Il serait vain de procéder à une application mécanique. Mais on aperçoit sans peine à quel point l'attitude des linguistes peut féconder la critique en lui apprenant à tenir compte de la totalité de l'oeuvre-signe, en lui apprenant à remettre à sa vraie place l'aspect si souvent négligé du signifiant.

5/ "Artologie" serait une appellation possible pour définir cette tâche.
/Le terme "morphologie", qui serait l'équivalent de phonologie ne s'y prête guère, étant déjà utilisé dans des acceptions fort différentes./

6/ Aperçu d'un programme
Dans son principe, il s'agirait de montrer comment les changements de la forme, de couleurs, de ligne; comment les changements d'un rapport de couleurs, de lignes, de volumes, etc.sont liés à des significations différentes.

Si une telle discipline se révèle nécessaire, il me semble néanmoins qu'elle ne doit pas constituer le terme de la connaissance critique. La méthode linguistique ne peut en effet être transférée telle

quelle. Si l'oeuvre d'art est analogue au signe linguistique, en ce sens qu'elle présente, comme lui, deux faces: le signifiant et le signifié, elle se distingue fondamentalement de lui en ce qu'elle ne se rapporte pas à un référent établi; son caractère propre est de créer sa signification; telle est en effet la vertu essentielle de l'oeuvre d'art et de l'expression poétique.

Cette mise au point permet de préciser:

1° que la connaissance critique, si elle gagne à s'échapper des servitudes traditionnelles dont l'histoire de l'art et l'explication biographique sont les plus notoires

2° si elle gagne encore à tenir l'art pour un système ou une structure

3° ne peut s'en tenir à un système clos, mais doit au contraire envisager un système toujours ouvert

4° en ce qui concerne l'art, l'étude du signifiant ne peut jamais se dissocier de l'étude du signifié.

DE L'UTILITE DE LA PHENOMENOLOGIE

1/ Il ne s'agit en effet pas de retrouver, à la faveur de l'"ouverture", la brèche par laquelle passeraient de nouveau toutes les licences de la subjectivité, de l'impressionisme et de l'atomisme.

2/ Aussi convient-il d'utiliser cette ouverture en faveur d'une description phénoménologique qui consiste à retrouver en-deçà des notions, la couche primordiale dans laquelle naissent nos idées et nos sentiments.
La signification se situe originellement dans la perception /Husserl, Merleau-Ponty, etc./. Ce qui est vrai, tout particulièrement en art.

3/ Si la linguistique peut fournir à la critique un nouveau fondement, la phénoménologie peut inspirer à son tour la méthode d'une description adéquate.

POUR UN RENOUVELLEMENT DE LA CRITIQUE

1/ A observer ce qui se passe, on peut schématiquement déterminer deux sortes de critique /ou deux comportements de la critique/:
1° la critique qui s'occupe du passé et qui y emploie, à tête reposée, tout son temps /à supposer que la chose soit possible!/: c'est le comportement de l'essayiste et c'est plutôt à lui que s'adressent les réflexions qui précèdent, car c'est seulement en prenant le temps de réfléchir qu'on peut envisager de reviser sa position.

2° L'autre comportement est celui du "critique-journaliste--échotier", être hybride dont on a tout lieu de craindre qu'il ne soit guère en mesure de réformer certains abus /cf. supra, p. 3-4/.

3° Il reste néanmoins à espérer qu'il n'y a pas nécessairement divorce entre ces deux types de critique.

2/ Perspectives

N'y aurait-il pas lieu de distinguer, en remettant en question le fondement de la critique, des niveaux defférente auxquels correspondraient des programmes différents? Dont on pourrait donner l'aperçu suivant:

1° critique au niveau de la description: recherche et étude "systématiques" des agents d'expression /Cf. p.6/.

2° critique au niveau de l'analyse /Cf.p.13/: Une "artologie" consisterait à étudier en détail les combinaisons et les relations des valeurs d'expression.

3° critique au niveau de la signification /Cf. p.16/ Etude du rapport du signifiant et du signifié en vue de fonder une sémantique de l'art.

4° critique au niveau de la connaissance comparative: étude des différents arts et des différentes expressions.

Il s'agit en quelque sorte, par ces niveaux différents, d'instaurer une critique qui corresponde par exemple, dans les sciences sociales, au processus qui conduit de l'ethnographie à l'ethnologie, de l'ethnologie à l'anthropologie.

5° cas particulier de la critique "en prise sur l'événement". Il est évident que cette activité est essentielle puisque c'est elle qui opère le tri dans les valeurs en train de se constituer. Il convient donc de tout mettre en oeuvre pour que cetta activité soit exercée par des personnes conscientes de leur responsabilité et non moins conscientes de la "dignité" de la connaissance critique.

CONCLUSIONS

Etant donné le caractère d'enquête de cette communication, les conclusions ne peuvent prendre que la forme de propositions:

1/ Ne conviendrait-il pas, pour asseoir et élargir la remise en question de la connaissance critique, de prendre l'initiative, sous les auspices de l'UNESCO par exemple, de congrès interdisciplinaires: critiques d'art, anthropologues, historiens de l'art, linguistes, etc.?

2/. Ne conviendrait-il pas que l'AICA prît l'initiative d créer un institut pour l'étude de la critique d'art?
Cet institut ne viserait nullement à établir une doctrine, mais réunirait des équipes de chercheurs.

3/ N'y aurait-il pas lieu, sous l'égide de cet institut et sous les auspices de l'UNESCO, de promouvoir dans tous les pays un enseignement de l'art qui, au moment ou tout favorise l'image et la reproduction, fait encore cruellement défaut dans la plupart des écoles du monce?
Cette connaissance de l'art créerait les conditions d'une expérience commune qui fournirait peu à peu le terrain sur lequel s'édifierait une pensée critique prospère et solide.

4/ N'y aurait-il pas lieu, dans le cadre de cet institut ou dans le cadre d'équipe constituées par l'AICA, de mettre en chantier expérimentalement les différents niveaux de critique ci-dessus?

Sans doute y a-t-il d'autres propositions à faire, mais il convient de se limiter et, à supposer que l'une d'elles paraisse fondée, de s'employer à la réaliser. C'est seulement aux prix d'un effort long et continu que l'on peut espérer "purger" la critique de l'"historisme", du "psychologisme", de l'"anecdotisme", du "nouveau à tout prix", du "jusqu'au boutisme".... de tous les parasites qui la débilitent pour lui donner un fondement qui lui soit propre et qu'elle ne peut guère découvrir, semble-t-il, ailleurs que dans le langage et dans les rapports de ceux qui usent du langage.

Umbro APOLLONIO

LA CRITIQUE DEVANT LE NOUVEAU

Lorsque la définition de l'art semblait avoir été fixée par certaines catégories de techniques: peinture, sculpture, gravure, le jugement se basait en principe sur l'exécution. Lorsqu'elle semblait dépendre du thème choisi, on l'appréciait d'après la fidélité de la reproduction du sujet. Lorsqu'enfin son essence semblait devoir être attribuée à l'imagination, on l'appréciait selon l'originalité des symboles et des métaphores. Au fond, l'art était considéré depuis longtemps pour ce qu'il était pas, ou tout au moins on ne s'intéressait qu'à une seule partie de ses composantes accessoires négligeant le fait qu'il est un tout, un unicum, dans lequel les différents éléments sont assimilés dans une structure globale qui forme justement

le corps, l'entité de l'art. Dès lors, la tâche de cette activité spéculative qui se définit critique, était fort simple et facile en principe, parce qu'elle ne pénétrait pas la substance particulière du phénomène, ne tenant compte que de son apparence. C'est-à-dire que la critique se limitait à un discours littéraire sur l'intention de l'oeuvre et allait même bien au-delà de celle-ci parce qu'elle se laissait influencer par les impressions subjectives que suscitait l'oeuvre. En effet, il existait entre l'oeuvre et celui qui la regardait une distance toujours plus accentuée: ici se trouvait l'un, là--bas l'autre, et elle-même était contemplée et interpretée. D'une certaine façon la communication se faisait en sens unique, partant du spectateur. Puis, et plutôt récemment, la pensée confirmait la réalité effective du phénomène artistique et l'opération critique s'exerça par l'analyse de la structure de l'oeuvre, dont elle démontait et recomposait le bloc en reconstituant le processus qui l'avait crée.

Toutefois, dans cette phase aussi, incontestablement caractérisée par une étude plus pénétrante, on a toujours visé la formulation d'un jugement de mérite. Mais peu après, en face des nouvelles spéculations qui remettaient en question la conception de l'art, la critique se trouve dans d'autres difficultés et fut conduite à réexaminer les principes et les méthodes sur lesquelles elle s'était appuyée jusqu'-alors. A ce moment, au lieu de pencher vers une hiérarchie de mérite, elle s'appliqua à comprendre l'oeuvre, à en décrire les aspects et les intentions, à en expliquer la composition intérieure dans ses motivations. Il était du reste naturel que cela arrive, soit parce qu'-on reconnaissait une valeur esthétique à toutes les formes qui ne correspondaient pas à des phénomènes de la réalité sensible courante, soit parce que la conception même de l'art semblait de plus en plus difficile à définir, ou parce que les différentes façons de se représenter l'art selon les conventions auxquelles on s'était accoutumé, avaient subi de telles transformations que les distinctions par catégories établies n'étaient plus défendables. Il n'est pas trop clair qu'aujourd'hui on ne peut plus parler de peinture ou de sculpture comme on le faisait jusqu'au début de ce siècle. Les faits picturaux restent, comme les faits plastiques, bi-dimensionnels ou tri-dimensionnels mais ceux-ci s'interpénètrent, se résument, se fondent, il s'y ajoute le mouvement physique, la lumière physique et ainsi de suite jusqu'à ce que l'intervention concrète du spectateur soit exigée. Les points d'interrogation se multiplient: qu'entend-on par peinture? qu'entend-on par sculpture? qu'est-ce qu'une oeuvre de

Burri? de Rauschenberg? Et qu'est-ce qu'une oeuvre de Soto? On ne peut avoir de réponse qu'à l'aide de la vérification de la nouvelle dimension humaine et créatrice dans laquelle nous a placés l'évolution de la civilisation. Et tout ceci, sans compter les nouveaux moyens de communication sur le plan esthétique, qui ont indiscutablement acquis droit de cité dans le domaine artistique: ainsi pour le cinéma auquel seule une attitude stupidement rétrograde peut refuser les prérogatives de l'art.

Dès ces allusions sommaires à une situation encore fluide qui sous-entendent ce qui est connu plutôt qu'elles ne l'expliquent formellement, on acquient la conviction que ce qui s'appelle art a pris une telle étendue de significations que la révision s'impose de toutes les idées héritées ou acquises à ce sujet. Et il est tout aussi évident que ce qui s'appelle activité critique doit retrouver de nouvelles méthodes et de nouvelles élaborations. Rien de nouveau dans la constatation que la critique se rend compte de l'insuffisance des méthodes d'investigation dont elle se sert encore. L'on devient de plus en plus convaincu qu'un nouveau langage critique est devenu nécessaire. En ceci la critique prouve son sens de la responsabilité et elle est fidèle à ses mérites acquis et reconnus, pouvant ainsi encore offrir des titres de garantie en ce qui concerne son activité.

Or, il existe une certaine opinion selon laquelle la critique doit être, aujourd'hui surtout, une espèce de guide pour la création artistique, doit collaborer avec elle, prescrire une certaine démarche. On ne peut nier qu'une des fonctions de la critique est d'affermir et même d'orienter l'activité artistique en tant que culture. L'histoire n'est pas sans exemple qui le confirme: il suffit de penser à Apollinaire. Cependant, la tâche que la tradition a attribué jusqu'à présent à la critique, est celle d'exercer une enquête en vue de juger ce qui a été ou tout au plus, ce qui est en train de voir le jour, mais non pas de prononcer des jugements négatif ou positif pour ce qui doit advenir ou adviendra. Il y a pourtant une fonction que la critique peut remplir en vertu du principe même de sa mission: mettre en évidence, en appréciant les phénomènes du présent, les manifestations qui ont été prouvées comme négatives et montrer ensuite les éléments capables d'opérer les transformations nécessaires. Il ne s'agit pas, bien entendu, d'agir dans un sens "dirigiste", mais de mettre en garde contre les facteurs et les manières capables, même virtuellement, de donner, au départ, une mauvaise orientation au processus de création. Donc aucun parti-pris a priori; rien qu'un avertissement sur les composantes secondaires et sur la conviction que

tout présent est antérieur à un futur: il le contient et le prépare, même s'il le dissimule.

C'est un fait que l'enquête critique moderne - en particulier sur le plan de l'information - peut se prévaloir de certains succés:par exemple la redécouverte des arts préhistoriques et primitifs. Ces études se sont basées sur une lecture exacte de l'oeuvre dans son essence, sur la structure de sa définition formelle ce qui a fait tomber le mur entre art cultivé et art barbare, entre art majeur et art mineur, obstacle sur lequel se fondait l'opinion que "l'optimum" ne résidait que d'un côté. Comme cela a été dit plus haut, les distinctions de catégorie, nous pourrions dire de classe, n'ont plus de raison d'être. Tout semblait évident et immuable et formait donc un domaine où régnait l'absolutisme et l'"apriorisme", alors qu'aujourd'hui tout est problématique, ou bien à soumettre à une discussion et à une vérification. Le personnage même du critique est en de prendre peu à peu une nouvelle dimension: ce n'est plus le philologue ou l'historien qui s'applique à travers de savantes déductions à arranger dates et auteurs ou qui s'occupe seulement de peinture ou de sculpture, de meubles ou de céramiques. Si l'art en soi implique et explique une conception du monde, celle-ci ne peut pas avancer un postulat à travers quelques techniques, mais se manifester sur un plan inter-disciplinaire, comme les exemples de la modernité le démontrent dans une large mesure.

Or, tout en renvoyant à une autre occasion la discussion des "si" et des "comment", il serait possible de s'attacher à la tâche de surmonter la neutralité d'une description de l'oeuvre qui, convaincante qu'elle soit a pour résultat un jugement de valeur univoque. Il serait, en outre, bon de faire attention au fait qu'en face des transformations indiscutables advenues et en train d'advenir dans le phénomènologie artistique contemporaine, le langage de la critique d'art est obligé, lui aussi de repenser ses moyens. Je crois que presque tous ceux qui se penchent sur l'examen des faits artistiques avec un esprit spéculatif, sentent l'insuffisance, tout au moins l'imperfection d'un langage encore insuffisamment renouvelé, dépandant trop d'un héritage de typologies surannées. Une grande partie de la critique continue à employer un langage traditionnel alors que l'objet qui se présente à elle est fort improprement réductible dans ces termes. Néanmoins, d'une certaine manière, ceux qui soutiennent l'emploi de nouvelles techniques pour l'opération critique aussi, ne sont pas aussi absurdes qu'ils semblent à première vue: la critique par le cinéma, par exemple. Et il faut admettre que la lecture d'une sculpture ou

d´une architecture au moyen de la camera paraît d´une efficacité indiscutable et d´une éloquence non moins efficace qu´elle est capable, entre autre, de relever et de révéler des aspects qui échappent à l´oeil normal, des aspects qu´il ne peut pas saisir. Certains agrandissements, certains gros plans, certains mouvements permettent des mises au point précises qui ne peuvent pas être si bien ponctuées per verba.

Le langage de la critique doit donc aussi être remanié à sa base, dans le cadre de toute cette évolution qui se manifeste dans les activités d´une simple question de terminologie ou de vocabulaire - bien que celle-ci également soit d´une importance qu´il ne faut pas négliger.

Il s´agit bien plus d´une entreprise qui établit ses fondements, ses principes sur une nouvelle base méthodologique, sur une nouvelle spécification structurelle. Pour saisir l´essence effective ou, si l´on veut, le caractère réel du phénomène dans lequel on découvre un élément esthétique, il est devenu nécessaire de réformer et de corriger les règles du langage critique en vigueur jusqu´à présent. Comme de toute façon, il nous faut encore vérifier si l´exposé critique ne doit être qu´une simple référence et puisqu´il faut toujours se rappeler que toute oeuvre créée s´appuie sur son intention linguistique propre, la mission de la critique est - outre la démonstration de la congruence du résultat proposé - d´éclaircir les significations et de trouver leur degré de valeur, bref, d´"historiser" les présences, même si ce sont des hypothèses. Par conséquent, l´exposé critique ne peut être évocatif ou métaphorique, ce qui signifierait confié à un arbitre subjectif et émotionnel, mais doit pénétrer les modalités de production dans ce qu´elles ont de particulier. C´est justement de cette prise de conscience du processus créateur dans tous ses composantes intérieures fondamentales et accessoires, mises en rapport avec les modèles connus, que jaillira la notion de valeur. Dès que seront approfondies l´idéation et l´exécution, dès que seront caractérisées ses filiations avec les oeuvres antérieures, la nouveauté d´une oeuvre sera facilement évaluée. Tout cela néanmoins ne sera pas communicable sur le plan de la critique si l´on s´en tient à un langage stéréotypé et si celui-ci n´est pas supprimé, remplacé par un système analytique et discursif proportionné aux formalisations mises en oeuvre et que, jusqu´à ce moment, l´on ignorait en grande partie.

Une des responsabilités et ce n´est pas la dernière, qui incombe à la critique d´aujourd´hui me paraît être aussi celle-ci: mettre au point un vocabulaire comme certains essayent déjà de le faire. Un

vocabulaire qui tienne compte de tous les apports linguistiques que non seulement les disciplines littéraires ont déjà expérimentés, mais que la nature même de l'oeuvre demande pour être mieux pénétrée.

M. KUHIRT

LA CRITIQUE D'ART ET L'EVOLUTION SOCIALE

On a posé la question de la nécessité de la critique d'art. Je demande néanmoins: de quelle nécessité est-il question? Il peut y avoir des nécessités de nature différente, pour ainsi dire à des niveaux différents, des nécessités objectives, mais aussi d'autres qui revêtent un caractère subjectif. A quel plan la critique d'art devient-elle nécessité? Et pour qui? Est-ce que seul l'artiste a besoin de la critique et de son travail?

La recherche de la réponse à cette question nous mène aussitôt à une question plus grave encore, celle de la nécessité de l'art en soi. Je pense que l'on décèlera le sens de la critique d'art seulement lorsqu'on aura répondu à cette question. Il s'agira ensuite de déterminer pour qui l'art est une nécessité, ou bien encore quelle position et quelle fonction lui reviennent, et partant, répondre à la question: à qui doit servir la critique d'art et pourquoi faut-il la faire?

Pour répondre, nous partirons naturellement des conditions données dans notre pays, de la position qu'occupe l'art dans la vie de notre peuple. Dans notre pays, qui construit un ordre socialiste, l'art assume la responsabilité de contribuer à ce que les hommes soient plus nobles, plus riches du point de vue spirituel, qu'ils soient en mesure de mieux discerner, et cela non seulement en ce qui concerne le goût mais également dans toutes les questions essentielles de leur vie. L'art doit conquérir un large public, avec lequel il peut engager un dialogue fertile dont bénéficient les deux interlocateurs; or, il le fait dans une mesure de plus en plus importante: l'art et le peuple fusionnent en une unité homogène. Dans les années écoulées, notre art a comblé le gouffre qui le séparait du peuple, il a abandonné sa fonction exclusive en tant que source de plaisir pour une couche sociale cultivée, et il est aujourd'hui un moyen aidant à former activement la personnalité de tout individu. C'est de ce processus que découle la tâche du critique d'art: contribuer à rendre l'art vivant et pratique apte à remplir avec honneur et succès cette mission primordiale qui est la sienne.

Il en résulte que le critique doit orienter son travail vers un double but. Sa fonction responsable en fait le médiateur entre la pratique artistique vivante, dont l'évolution est permanente, et ceux au nom desquels l'artiste travaille et qui veulent bénéficier de son art, bref les "consommateurs" d'art.

On entend souvent parler de nouveaux besoins esthétiques de notre temps, d'une nouvelle capacité de réception et d'une nouvelle faculté des hommes à ressentir, nées des nouveaux rapports avec le monde extérieur, d'une nouvelle conception du monde résultant de l'évolution extrêmement accélérée de la technique. Or, nous ne sommes pas appelés à analyser ici ces effets sur la création artistique progressiste contemporaine. Cette question sera discutée au sein d'une autre section. Cependant, tout comme l'artiste, le critique doit avoir un contact étroit avec tous les courants intellectuels de l'époque qui ont une valeur agissante, et tout comme l'artiste il doit prendre conscience des nouveaux besoins d'une appropriation esthétique et artistique de la réalité et reconnaître les profondes modifications qui sont survenues dans la conception du monde de ses contemporains, dans la conception humaniste de l'homme de nos jours. Cela veut dire que le critique, ainsi que l'artiste, doit toujours suivre de près la vie. S'il veut vérifier la teneur réaliste de nouveaux éléments de l'art nés d'une nouvelle manière de voir, et s'il veut extérioriser des critères valables en vue de nouvelles expériences artistiques.

L'art, nonobstant, n'est pas seulement l'application d'exigeances données, ni exclusivement le reflet de nouvelles tendances de la vie. Il ne se place pas dans l'arrière-garde mais il est même en mesure de dépasser ce qui se développe dans la pratique, de conjecturer ce qui viendra, ce qui, dans la réalité présente, commence à se développer. L'art c'est aussi en quelque sorte un jaillissement vers l'avenir, un empiètement, une prévision, conditionnés par une relation créatrice, et non pas passive et contemplative, de l'artiste avec son temps. C'est dans cet esprit que l'artiste socialiste poursuit à sa manière les traditions progressistes de l'art passé, dont la quintessence ne résidait non plus uniquement dans la mise en valeur critique de l'actuel, mais qui était en même temps une anticipation dictée par l'idéal esthétique qui vivait dans la conscience de l'artiste.

Ceci implique pour le critique une nouvelle tâche, sérieuse et compliquée: prêter la main à l'artiste et aider celui-ci dans la reconnaissance des tendances essentielles de développement de la vie. Outre cela, le critique doit conserver fraîche dans sa mémoire la plénitude de l'évolution historique de l'art de notre siècle et des

siècles passés. Des connaissances profondes en histoire de l'art sont pour lui une condition indispensable s'il veut réaliser un travail de critique fructueux et couronné de succès. Il ne s'agit pourtant pas seulement d'une vaste érudition, ses connaissances doivent se condenser en une ample conception, scientifiquement vérifiable, de la genèse de l'art contemporain, des chemins historiques qu'a parcourus dans le passé la création humaniste, chemins qui débouchent sur le présent immédiat.

Ainsi, le critique d'art est avant tout une activité théorique, qui juge et qui généralise. Elle est une branche du travail scientifique sur les beaux-arts. un domaine qui fournit pour les buts spécifiques des sciences de l'art un matériel indispensable et d'importants préalables. Mais elle comprend surtout le secteur où les connaissances théoriques sur l'art, les conclusions des recherches historiques, agissent directement sur la pratique artistique vivante. L'aptitude à analyser et à généraliser, la faculté de travailler théoriquement dans le domaine des arts, est la condition première d'une activité de critique d'art. Le critique d'art est un théoricien et un historien de l'art, et il n'est pas fortuit que dans notre société disparaisse le type du critique seulement critique, celui qui, se hâtant d'une exposition à l'autre, juge l'art selon des critères subjectifs, s'efforçant toujours de répondre à la mode et de ne pas contrecarrer les goûts du public qui est en mesure d'acheter, n'hésitant pas à l'influencer dans l'intérêt du commerce. Le critique d'art agit plutôt en tant que chercheur indépendant, en tant que "spécialiste" de la recherche sur l'art contemporain; il réunit en sa personne l'homme de sciences et le publiciste.

Il ne doit cependant pas s'ensuivre que la tendance de fusion de la science et de la critique, de la recherche scientifique et de la prise de position critique, mène à la suppression du critique d'art professionnel. La critique d'art ne peut pas être exercée à la longue comme activité secondaire. Notre société a besoin du critique actif et érudit, qui entretient d'excellents rapports avec l'artiste, qui connait ses problèmes et ses tourments créateurs, c'est-à-dire comme ami, comme camarade de lutte oeuvrant pour les mêmes objectifs et qui sait faire valoir ouvertement son opinion et ses vues fondées sur des critères scientifiques.

Le critique d'art doit être à même de reconnaître ce qui est nouveau, ce qui germe, tant du point de vue de la forme que de la teneur, dans les premières tentatives, dans les tâtonnements encore indécis, et de l'évaluer à sa juste valeur sous l'angle de vue le développe-

ment général des beaux-arts, et, enfin, d'encourager ces premières manifestations de toutes ses forces. Cette tâche, la sienne, qui consiste à rendre mûrs, plus rapidement, les nouveaux moyens de création qui répondent aux exigences esthétiques de la société, c'est ce qu'on pourrait dire la fonction politique-culturelle essentielle du critique d'art.

Or. le critique d'art est évidemment un homme en chair et en os, pourvu de nombreuses expériences, d'un goût logiquement individuel, qui manifeste sa préférence pour tel ou tel art, s'émeut moins pour un autre, et ses jugements concrets ne correspondront souvent pas à ceux de ses confrères. C'est de la confrontation des opinions que l'on pourra seulement tirer la véritable valeur des réalisations artistiques. Et le critique d'art doit user de son propre pouvoir de discernement, je veux dire juger selon sa propre conscience, mais en tout cas sur la base de connaisances sûres des lois régissant la création artistique. Ce n'est que de cette manière qu'il aboutira à un jugement sûr, fondé et convaincant, c'est-à-dire lorsqu'il aura fait de la vérité objective de la vie sa propre vérité subjective, sa conviction personnelle. Un travail créateur véritablement libre du critique d'art socialiste n'émane pas d'une attitude vaniteuse et individualiste, mais de la connaissance judicieuse des lois objectives qui régissent son métier.

La connaissance des lois objectives de développement de l'art, cela signifie aussi reconnaître le cours ultérieur de l'évolution de l'art dans ses lignes générales. Dans notre société, où tous les grands domaines de la vie sociale sont soumis à une planification prévoyante et coordonnatrice, la connaissance scientifique des lois déterminantes permet de présumer le cours futur d'une sphère aussi complexe que celle de l'activité créatrice de l'homme, notamment dans ses étapes essentielles, et de fixer celles-ci selon notre volonté. Nous venons juste de faire les premiers pas dans cette voie; il existe seulement un nombre infini de méthodes de l'étude perspective de l'évolution de l'art. La critique d'art, néanmoins, se voit confrontée avec la tâche de déterminer les voies du développement futur de l'art.

Mais, tout cela ne doit pas signifier qu'il faut s'ingérer dans le processus de l'art par des mesures de règlementation. Le travail de l'artiste est toujours un processus de création, un dialogue actif de la personnalité artistique avec le monde extérieur. Le critique d'art peut certes pourvoir l'artiste de connaissances fondées sur l'effet agissant de l'art, sur les lois objectives de son évolution historique, etc. Mais il ne peut pas anticiper le processus créateur,

il ne peut pas dire quel visage concret aura l'art de demain. Lors de l'acte créateur, l'artiste se trouve dans sa propre sphère de responsabilité qu'il ne peut partager avec personne. Personne ne peut le délivrer de la responsabilité pour son oeuvre. Il ne peut y avoir de recettes toutes faites pour l'art, et si le critique d'art devait tenter de distribuer à l'artiste des recettes de son fonds de connaissances, il limiterait décidement la sphère d'action de la force créatrice de l'artiste et il toucherait aux racines de ce qui est art. Ce n'est pas de cette façon simpliste que le critique d'art peut contribuer à engendrer du nouveau dans l'art. Mais elle est fort bien en mesure de généraliser des tendances en germe, de découvrir de nouvelles qualités dans la création artistique; elle peut aussi mettre l'artiste en garde devant de mauvais chemins et aider celui-ci à aboutir plus rapidement en lui donnant une bonne orientation.

J'avais observé que la critique d'art est une activité scientifique et qu'elle cherche à généraliser des phénomènes artistiques concrets. Sa généralisation et ses idées n'auraient, cependant qu'un effet dérisoire, si elle ne parvenait pas à en faire profiter spirituellement l'artiste même. De ce point de vue, elle est en étroit rapport avec l'art même et l'activité littéraire. La personne du critique d'art de notre temps devrait réunir en soi la faculté d'analyser et d'opérer une abstraction scientifique et celle d'interpréter et de représenter avec des moyens littéraires et journalistiques. Considérée sous cet angle de vue, la critique d'art n'est pas seulement une activité scientifique, mais encore un travail littéraire et artistique, dont le critique doit connaître la nature spécifique et pour lequel il doit aussi être éduqué. La fusion de la précision scientifique avec la figuration littéraire et artistique et avec la clarté nécessaire, voilà en quoi consiste l'art du critique d'art - un but élevé, dont nous sommes - avouons-le - encore bien éloignés dans notre travail quotidien dans notre pays.

Jindřich CHALUPECKÝ

LA CRITIQUE DOIT ETRE UNE DISCIPLINE PHILOSOPHIQUE

1/ Qu'est-ce que c'est que la critique?

Pour trouver une base solide et acquérir une autorité, le critique d'aujourd'hui passe souvent pour un savant.

Pourquoi pas?

Il serait possible de considérer la critique comme un prolongement de l´esthétique; et l´esthétique à son tour, serait un prolongement de la critique de l´art.

De même il serait possible de considérer la critique comme un prolongement de l´histoire de l´art; et l´histoire de l´art, à son tour, serait un prolongement de la critique.

Bien. Mais que faire avec toutes ces manifestations, qui commencent avec le porte-bouteille de Duchamp, les actions déjà légendaires des futuristes et dadaistes et les premières monochromes de Malévitch et de Rodtchenko presaue oubliés?

Longtemps, on les considérait comme des exceptions en marge de l´évolution de l´art moderne. Mais on sait depuis, que ces oeuvres et manifestations ne représentaient pas un phénomène isolé. Elles étaient les signes précurseurs d´une nouvelle conception de l´art. Et cette conception échappe foncièrement à la critique qui veut s´appuyer sur des méthodes scientifiques, c´est-à-dire sur celles de l´histoire de l´art et de l´esthétique. Et avec de bonnes raisons.

2/ L´art qui se forme ici est en premier lieu anti-historique. Par conséquent les méthodes de la critique historique ne peuvent pas être appliquées. Il rompt avec la tradition existante, il est un "nouveau commencement". Il n´est pas seulement anti-historique. Il est a-historique; en se désintéressant de l´histoire il veut entrer dans l´intemporalité archaïque. Il faut - et je cite Allan Kaprow: "to give up the entire structure of culture as we know it - paintings, poems, music, dance, architecture, museums, galleries, aesthetics." Ce ne sont pas des théories abstraites et utopiques; Kaprow n´est pas le seul qui les réalise dans toutes leurs conséquences.

Il en résulte que ces oeuvres échappent aux genres artistiques auxquelles nous nous sommes habitués. Elles se réalisent dans les "intermédia", comme dit Dick Higgins, dans des domaines nouveaux ou les règles et les lois esthétiques que nous connaissons ne peuvent plus être appliquées.

En somme, on peut dire que ces oeuvres ou ces activités sortent des limites imposées à l´art par notre société. Du point de vue de la tradition de la culture européenne ce n´est guère un art: c´est un non-art, voire un anti-art.

Ceci n´est pas seulement le cri de combat de l´avant-garde,mais aussi la conclusion logique de la critique scientifiquement fondée, responsable et sérieuse.

3/ Mais une question simple se pose. Si ce n´est pas un art,qu´est-ce que c´est donc? On ne peut plus traiter ces phénomènes comme des

exceptions marginales. La ténacité avec laquelle ils persistent, se répètent, se multiplient et prennent toujours de nouveaux aspects, prouve qu'il est impossible désormais de les prendre à la légère.

Mais si nous concédons que ces phénomènes relèvent du domaine de l'art, une question incommodante surgit. Doit-on classer automatiquement et sans distinction tous ces phénomènes comme étant d'une égale valeur? A l'époque d'un Apollinaire c'était bien simple: le critique, le théoricien de l'avant-garde croyait sans hésiter aux manifestations de l'avant-garde. Aujourd'hui la situation a changé. Même autour de cette avant-garde se groupe un public qui ne cherche qu'une sensation à la mode et un divertissement superficiel. A l'avant-garde se mèle un avant-snobisme.

Alors, comment analyser et classifier ces phénomènes sans précédant et qui échappent à toutes les règles? La critique doit-elle discerner ici une création originale d'un pastiche, si elle ne possède pas des moyens à discerner le porte-bouteille choisi par Duchamp de toutes les autres porte-bouteilles, le monochrome de Kelly d'une peinture tout fraîche d'un vernisseur innocent, l'event proposé par un George Brecht d'un fait banal de notre vie courante?

4/ A la dernière Biennale de Venise, il y avait un groupe assez délimité d'oeuvres profondément antitraditionnelle: je pense aux oeuvres de Fontana, Lichtenstein, Caro, Raysse, Le Parc, Ay-O, Munari... Doit-on accepter ou rejeter toutes ces oeuvres en bloc - ou bien est-il possible de faire des distinctions? On peut soupçonner qu'il existe des différences entre un Fontana et un Le Parc, entre un Raysse et un Carmi, un Munari et un Caroli. Mais s'il en existe, comment est-il possible de les vérifier?

Il me vient à l'esprit la juxtaposition faite il y a quelques années par Alain Jouffroy. Il discernait dans l'art moderne deux sortes d'oeuvres: d'une part, celles qui "au lieu d'ouvrir un monde, se dressent comme un mur devant les yeux: un mur couvert de signes, de taches, craquelé. lisse ou lépreux", et d'autre part des oeuvres dont le sens, écrit-il en reprenant le thème de Roger Lebel, peut être interprété "comme on saisit, dans la vie, le sens d'un geste ou d'un regard".

C'est très exact. Ces oeuvres s'adressent à moi, exigent de moi qualque chose, m'appellent, cherchent en moi l'allié pour un certain effort spirituel que l'on doit accomplir en ce moment précis. Il n'y a rien ou presque rien saisissable et d'analysable dans les toiles déchirées de Fontana ou dans les derniers Lichtensteins; mais elles m'incitent à faire des expériences étranges, à atteindre à travers

elles les possibilités de mon existence qui m'échappaient jusqu'alors, c'est-à-dire des expériences qui sont dans notre civilisation historiquement nouvelles.

Mais en disant que la critique scientifique ne peut pas être quitte avec l'art, ce n'est pas le retour aux positions de la critique impressioniste que je prêche. La critique ne peut pas transposer ces expériences dans un langage littéraire: l'oeuvre d'art est intraduisible. Quelque chose de tout à fait autre est nécessaire. Il faut penser cette expérience pour faire de cette expérience fugitive un nouveau savoir des dimensions de notre existence dans le monde.

Autrement dit, il faut aborder ce qu'on appelle l'heuristique philosophique. Cette philosophie n'est pas bien entendu ûa philosophie savante d'un Privatdozent, dont parle l'adage célèbre de Kierkegaard, mais - en suivant la pensée de Kierkegaard - la philosophie de Job sur les balayures, ou pour rester plus proche de notre situation actuelle, à la discipline d'un philosophe "digne de ce nom", comme le décrit le philosophe français, un homme "qui n'est pas, ne peut pas, ne doit pas être un homme de congrès, et qui déroge, dans la mesure même où il se doit arracher à une solitude qui est sa vocation propre". A cela près que la situation d'un critique est meilleure que celle d'un tel philosophe. Tout en n'étant pas "un homme de congrès", même d'un congrès de notre honorable AICA, le critique n'est pas condamné à la solitude, il vit dans une même confraternité avec ces autres solitaires qui sont les artistes.

La méditation ontologique d'un tel critique n'est pas une fin en soi. Elle a une fonction précise qui est d'approfondir et d'élargir le nouvel espace spirituel ouvert par l'oeuvre des artistes contemporains. En suivant cette voie, le critique gagne, je crois, deux choses. Il arrive à établir une méthode assez ferme pour pouvoir discerner dans l'histoire tumultueuse de l'avant-garde les oeuvres valables des oeuvres vaines. En plus, en créant une atmosphère intellectuelle adéquate, le critique arrive à devenir l'accoucheur socratique: il facilite la naissance des oeuvres nouvelles et vraies.

5/ En conclusion, je crois que la critique d'art est au fond une discipline philosophique. Pour préciser j'avance qu'elle est une introduction à l'ontologie, comme à son tour, l'ontologie devient l'introduction à cette critique.

Tout art moderne tend à révéler l'essence de l'art.

M. René de SOLIER

CRITIQUE D'ART. ESSAI DE DEFINITION

A propos de "critique", je crois qu'il serait peut-être utile de définir d'abord les termes de métier et leur fonction. Les Français ont un défaut parfois, c'est de consulter le Littré. J'ai eu la curiosité de regarder ce que pouvait dire le Littré. D'abord on distingue un adjectif, un substantif masculin, et quant à l'adjectif il est question d'ouvrage, d'ouvrage d'esprit ou d'art. Ce matin, avec juste mesure et raison, on parlait d'une certaine ironie tchèque, que nous saluons, que nous aimons, que nous reconnaissons; je crois que si la critique veut dire ouvrage - je ne parle donc pas seulement de la critique saisonnière - elle doit songer au moins à deux qualités: certaine qualité du nouveau, je ne pense pas que le critique puisse se prendre tout à fait au sérieux, puisque nous étudions d'abord le climat de l'oeuvre d'art; c'est donc l'artiste que nous prenons au sérieux, c'est l'artiste qui est sérieux, mais le critique rend un certain jugement.Avant d'en venir au jugement, il serait bon de signifier certaines méthodes, et, en un sens la critique maintenant est "mangée" par ce que j'appellerai le journalisme; et la critique n'a pas guère d'occasion, étant donné diverses difficultés, dans tel ou tel pays, de devenir non plus un article, mais une étude, et de devenir surtout un livre. Donc, première question, que je poserai quant à la définition de la critique: la critique est-elle toujours un <u>ouvrage</u>? La réponse me paraît claire, la plupart du temps: la critique n'est ni un ouvrage d'esprit, ni un ouvrage d'art.

Deuxième sens auquel songeait Littré à propos du critique: celui qui juge. Je ne vous cacherai pas que le mot jugement - il faut se placer dans la perspective du Littré qui est une perspective ancienneme paraît extrêmement dangereux, parce qu'on risque de tomber dans l'ancienne esthétique, oiseuse, qui aurait été à même de nous éloigner de l'esthétique, si l'on songe à Kant, tel qu'il était alors traduit en français. Il est évident que les esthétiques de Kant et de Hegel, dans la perspective qui a suivi celle de Littré et qui a précédé en France l'esthétique de Souriau, n'accédaient guère à la critique d'art valant comme esthétique, donc comme science. Et cependant tout à l'heure nous pensions que la critique est un ouvrage, mais nous pensons aussi que la critique est science. Comment? Eh bien non pas depuis l'art de juger, c'est là que nous nous séparons de Littré, mais nous en viendrions à une définition donnée par Lalande, dans son en-

core classique "Vocabulaire philosophique": pour lui au mot critique, on trouve une définition très nette, "il y a spécialement une critique d'art /esthétique/".

Alors le second problème que je vous poserai, évidemment hors de toute doctrine universitaire, est celui du rapport qui doit exister, et il existe entre critique d'art et esthétique.

Bien entendu on distingue une autre critique - alors là la distinction est universitaire - il est question de la logique. Si nous en revenons à Lalande, et à cette définition de l'esthétique, bien entendu on songe au mot grec "aisthetikos", c'est celui qui a la faculté de sentir, ce qui nous éloigne du jugement. Et Croce annonçait dans une perspective relativement ancienne: l'art est langage, la critique est langage. Donc nous avons déjà ces trois points qui selon moi sont très importants: la critique est un ouvrage, la critique comme esthétique, où le lien est très net entre critique et esthétique, et le critique est un langage. D'où dans une perspective moderne qui a été abordée très élliptiquement tout à l'heure, le problème des mass-media,des moyens de communication. Or nous sommes dans un moment où l'on assiste à un double phénomène: d'abord l'art "pratiqué couramment" que l'on peut difficilement appeler l'art contemporain mais songez à cette décadence que j'estime extravagante, depuis le tachisme, à l'op et au pop, décadence qui sévit depuis une vingtaine d'années.

Il me semble que l'art, dans cette perspective-là, cesse d'être un moyen de communication, et d'ailleurs que les produits en question ne sont pas des oeuvres d'art, mais peut-être des oeuvres passagères émanant d'une certaine bohème. Il est bien entendu qu'il nous faut redéfinir l'oeuvre d'art depuis les exigences, et ces exigences constamment nous remettent en présence des oeuvres d'art - on ne peut pas dire anciennes - qu'il s'agisse d'une toile de Bosch, ou de Breughel, l'oeuvre n'est pas ancienne elle parle; les Vermeer attirent maintenant une foule extraordinaire, et l'oeuvre d'art "parle". Cela est indiscutable. Mais un autre point qui attirait l'attention de Francastel lors d'un congrès sur la notion de structure en 1959, me paraît évident: l'oeuvre d'art n'est pas suscité - en tous cas au XXème siècle - de grande oeuvre de valeur littéraire, mais le langage utilisé par le critique est un langage "littéraire".

Dans la critique rapide, que parfois nous devons assumer, nous ne songeons pas non plus aux arrière-plans, mais aux grands mouvements d'un point de vue philosophique qui pour l'instant semblent dominer, et que l'on semble oublier. Etant donné l'indigence des traductions - en français - la critique de langue française connaît fort mal les

travaux d'iconologie de l'Ecole de Warburg. Cependant là depuis non pas un siècle, mais disons depuis 1900 ou 1895, une méthode de développement a été proposée. Panofsky a merveilleusement déchiffré Dürer; mais le déchiffrement de Dürer est loin d'être entier, et peut être repris depuis d'autres clés par exemple celle du compagnonnage. Il n'y a pas de doute que la lecture que nous aurions maintenant de certains Dürer, disons de la Melancolia, ou bien de l'autoportrait "Dürer aux chardons" incite à une nouvelle lecture de l'oeuvre d'art.

Donc l'iconologie - je suppose que nous pourrions peut-être mettre les travaux de l'Ecole de Warburg à l'étude de l'un de nos congrès, - l'iconologie est déjà une méthode, une structure et une science, qui a été honteusement oubliée par la critique depuis fort longtemps.

On parlait tout à l'heure de structure et de structuralisme. En critique littéraire en France, les livres de Jakobson, traduits depuis peu, introduisant un nouveau courant, et il n'y a pas de doute qu'une "nouvelle critique" - j'entends littéraire et concernant la littérature - est née, indéniablement, sous l'influence du structuralisme les méthodes linguistiques, de la topologie, en un sens, de l'école de Prague, dont on a rappelé tout à l'heure des travaux de 1929. Mais on s'interroge, dans la mesure par exemple où Claude LEVI-STRAUSS est structuraliste, dans la mesure où Claude LEVI-STRAUSS a plusieurs fois parlé de l'art, on s'interroge sur le fait que de telles déclarations ne sont guère pertinantes en matière de critique d'art. Je veux dire qu'en supposant que le structuralisme ait un sens pour nous critiques, il faudrait le reprendre depuis certaines définitions de la notion de structure, et c'est là où je voulais en venir par rapport à ces problèmes, qui existent entre critique et philosophie: nous avons parlé de l'iconologie au sens de l'Ecole de Warburg, maintenant de structuralisme, et indéniablement le retour aux sources doit se faire. Je retrouve ici la déclaration de Francastel au congrès traitant de la notion de structure en 1959 - il s'agit d'une publication sur l'emploi du mot "structure" en histoire de l'art. La spéculation esthétique s'est montrée extrêmement pauvre depuis un siècle. En art, la structure semble être synthétique et créatrice d'une catégorie particulière de formes. D'ailleurs certains débats sur la notion de structure insistent sur le fait que pendant longtemps la théorie de la forme a "vicié" l'étude quant aux notions de la structure. Je crois qu'il y a là un problème de méthode: si à propos d'une oeuvre d'art donnée, non pas à propos de la peinture mais d'une peinture contemporaine, l'on songe à ce que serait la structure d'une oeuvre ou d'une série d'oeuvres - celles de Vieira da Silva par exemple - dans la mesure d'oeu-

vres, disons, agaçantes, impulsives, on songe à la fausse algèbre et l'on découvre une parodie gestuelle; d'ailleurs le "gestuel" a fait long feu, et est devenu un stimulant momentané.

Pour conclure, je voudrais attirer votre attention sur une école assez peu connue qui cependant commence à prendre de l'importance, l'école de Korzybski qui a fondé l'Institut de sémantique générale, aux Etats-Unis, à Lakeville dans le Connecticut. Cet Institut publie régulièrement certains ouvrages, et l'une de ses communications récentes qui est passionnante, concerne l'étude du processus perspectif à l'intérieur du langage. Je crois que la sémantique d'abord voulait dire au temps de Auguste Bréal, vers 1895, l'étude des variations de sens. Il est évident que l'art contemporain plus d'une fois depuis 20 ou 30 ans en tous cas a changé de sens, à tel point que maintenant une bonne partie de cet art me semble être devenue "a-conceptuelle" et de ce fait hors de la critique.

Je ne cherche pas à simplifier les problèmes, mais je pense que le produit impulsif n'a aucune raison de "nourrir" le critique, tandis que cette sémantique générale essaie de découvrir quelle est la communication qui intervient depuis une oeuvre - et c'est pour cette raison qu'elle est appelée générale, - et d'autre part essaie d'étudier les troubles de la communication. C'est là, me semble-t-il, où l'apport de l'école sémantique générale est important, dans la mesure où l'on admet provisoirement le schéma suivant: l'art contemporain devenu "a-conceptuel" est loin de susciter une critique exhaustive ou conceptuelle, une critique objective. Une sorte d'objectivation à propos des "moyens de troubles de la communication" pourrait montrer quelle est l'importance du langage, et c'est là si vous voulez ma conclusion dans les rapports entre critique et esthétique: la vraie critique doit être écrite.

René BERGER

VERS UNE "ARTOLOGIE"?

Les observations de René de Solier m'ont paru si intéressantes que j'aimerais encore apporter quelques précisions concernant ce que j'avais exposé auparavant puisqu'il y a fait allusion. Il me semble en effet qu'aujourd'hui on ne se rend pas suffisamment compte que l'accélération du temps a modifié la critique, non pas seulement dans ses aspects, mais dans sa substance. Si l'on schématise le problème, on

est en présence des deux termes suivants: il y a à peine un siècle nous avions un salon annuel; les gens s'y consacraient une année durant, on faisait de la critique d'art en essayiste. Aujourd'hui, René de Solier le relevait avec pertinence, la critique tend à devenir journalistique. Or en devenant journalistique elle est mangée,disait-il, mais davantage elle est dénaturée très souvent, en ce sens qu'il faut être ou pour ou contre quelque chose; ou alors il faut à tout prix trouver quelque chose de nouveau. Je pense encore à l'oeuvre que citait de Solier par exemple, celle de Vieira da Silva, qui est un spécimen de merveilleuse maturation, mais très souvent l'oeuvre de Vieira da Silva, les gens l'ignorent ou la négligent, parce que nous sommes insuffisamment sensibles aux nuances qui de mois en mois, d'année en année, donnent corps à une oeuvre véritable; trop souvent,nous cherchons davantage à rendre compte du choc ou de l'éphémère que comporte toute exposition d'art aujourd'hui. Un retour aux sources est donc souhaitable, d'autant plus souhaitable que nous sommes responsables de certains de ces désarrois qui affectent profondément le public.

Voilà pour le premier point.

Quant au second, il a trait au langage: peut-être en ai-je parlé trop elliptiquement tout à l'heure. Si l'oeuvre d'art est une oeuvre de langage, nous nous ouvrons de plus en plus à l'idée que nous devons juger l'oeuvre comme si elle était un signe, comme si elle était une oeuvre-signe, c'est-à-dire, au sens saussurien, comme on signifiant et un signifié, un support et une signification. A cette réserve - je voudrais préciser cette réserve de façon très stricte - que dans le signe linguistique le signifié s'attache toujours à un référent connu. Si je dis "bouteille", je sais que l'ensemble des phonèmes désigne cet objet dont nous sommes convenus dans une réalité qui préexiste. En revanche, l'oeuvre d'art, si elle est toujours un signifiant et un signifié, si elle est toujours une oeuvre matérielle et une signification, ne se réfère pas à un préalable connu. L'oeuvre d'art explore une réalité qui se constitue progressivement.C'est en ce sens qu'il est souhaitable d'établir la connaissance critique sur une sémantique /j'ajoute aux travaux qui étaient cités une étude récente de Greimas/, mais une sémantique structurale. Peut-être faut-il créer, au risque de trouver le mot ridicule, une "artologie",qui soit une connaissance de l'art faite à tête reposée à partir d'une remise en question des principes mêmes.

Giulio Carlo ARGAN

NECESSITE D'UNE VUE METHODOLOGIQUE COMPLEXE

Le mot jugement est revenu plusieurs fois dans les discours de nos confrères, et je pense qu'il faut chercher à établir ce qu'est vraiment le jugement dont on parle. L'éclaircissement de ce problème - là pourrait aussi apporter une certaine clarté sur un autre problème qui a été seulement évoqué sans être discuté et que je crois très important, celui du rapport entre l'histoire de l'art et la critique d'art. Lorsqu'on parle de jugement, en réalité on ne parle pas d'un jugement logique, c'est-à-dire préalablement motivé par un processus. L'appropriation esthétique de l'oeuvre d'art est presque spontanée et immédiate. Et il s'agit alors de justifier cette appropriation qui est évidemment tout à fait différente de la constatation d'un fait lorsqu'il s'agit par exemple de l'histoire politique. En réalité, lorsqu'on fait de l'histoire de l'art, lorsque nous avons à traiter du passé, nous sommes toujours en présence d'oeuvres sur lesquelles un jugement a été apporté par l'artiste même qui les a faites. Car lorsqu'un artiste considère son oeuvre accomplie, terminée, parfaite, telle qu'aucun procédé, aucun correctif n'est plus possible, il pense que le jugement, le moment où l'on reconnait la valeur, est en réalité la seule possibilité de continuer l'existence de cette oeuvre et par là de commencer son existence publique, son existence dans le monde. C'est justement que ce jugement est possible lorsqu'il répète le jugement de l'artiste.

Mais qu'est-ce qui arrive lorsque l'oeuvre d'art refuse le jugement - et je crois que nous nous trouvons très souvent confrontés aujourd'hui avec des oeuvres d'art qui refusent le jugement... de quelle façon le refusent-elles? Elles le refusent puisqu'elles ne se déclarent pas des oeuvres terminées, des oeuvres accomplies, mais plutôt des propositions qui doivent encore contribuer à l'élaboration de l'oeuvre même dans le monde. Nous avons distingué en discutant ici le moment de la production de l'oeuvre et le moment de la consommation ou de la fruition de l'oeuvre. Et nous avons constaté que l'acte esthétique n'est pas un acte simple; c'est un acte compliqué où il y a les deux moments. Si le critique agit sur le moment de la fruition il ne peut pas ne pas agir aussi sur le moment de la production. Et s'il agit sur le moment de la production, évidemment le jugement dans le sens qu'on donne - toujours assez bon - n'est plus possible. Car qu'est-ce que le jugement? Le jugement c'est le détachement de l'oeu-

vre. C'est considérer l'oeuvre en historien, au passé. C'est par conséquent une valeur qui est acquise à l'humanité. Mais si l'on considère que cette valeur n'est pas accomplie, que la réalisation de l'oeuvre s'accomplit dans la fonction de l'oeuvre, alors il est évident que, ou bien on ne peut pas parler du jugement ou bien on doit parler du jugement d'un façon absolument différente, c'est-à-dire on doit considérer le jugement comme un acte qui n'est pas un acte d'institution de valeurs.

Je voudrais poser dans ces termes le problème: est-ce que la critique est encore un jugement, est-ce que, si elle est un jugement elle est un jugement intellectuel de la même façon que le jugement qu'on donnait sur les oeuvres qui posaient les valeurs intellectuelles consciemment, intentionnellement? Ou bien, est-ce que nous jugeons, comme une fois, l'existence, la réalité, la vérité de l'oeuvre ou seulement de son utilité, de sa possibilité d'existence, de la légitimité, si on veut, de son existence dans la réalité contemporaine? Il y a là deux aspects à retenir: le changement radical des valeurs artistiques et la conséquence nécessaire d'un changement radical de méthodologie critique.

M.Chalupecky nous a dit que les oeuvres d'art contemporain sont à-historiques ou même anti-historiques. Evidemment il ne se référait pas à la réalité concrète de l'oeuvre. Si une oeuvre est là, elle est une réalité de notre époque, elle doit être considérée comme un fait et si nous croyons pouvoir faire l'histoire de notre époque, nous sommes obligés de faire l'histoire aussi de cette oeuvre qui est au moins un document de notre temps. Mais je crois que M.Chalupecky parlait de la réalité intérieure de l'oeuvre, de l'intentionnalité de l'artiste, c'est-à-dire que l'artiste ne veut plus faire une oeuvre qui ait une valeur historique, il cherche à se soustraire à ses moyens de comportement d'existence qu'on pourrait appeler le comportement historique. Alors on peut se demander s'il est légitime de juger d'un point de vue historique, comme une valeur historique, une réalité qui se pose en dehors ou même contre le concept de valeur historique.

Je crois que le problème de la délimitation entre histoire et critique d'art se pose justement à ce moment-là. Il n'y avait pas dans le passé une différence remarquable, sensible, entre l'une et l'autre ou l'on peut dire qu'elle n'existait que lorsque l'activité intellectuelle reliée à l'activité artistique se posait en tant qu'activité théorique, par exemple dans les traités d'art, ou les écrits faits par des artistes ou par quelqu'un qui était dans le milieu des artistes et qui interprétait leurs idées. Si aujourd'hui nous pensons qu'

il n´est plus possible de faire de l´histoire de l´art, c´est-à-dire de faire de l´histoire des intentions historiques des artistes,alors évidemment il y a une coupure. Cette coupure, je pense qu´elle n´est pas si profonde. Je suis parfaitement d´accord avec M.Berger, l´histoire de l´art et la critique d´art sont deux choses différentes, de la même façon peut-être que l´histoire politique et la politique. Mais je me demande si en faisant de la politique on peut se passer de l´histoire et même prétendre faire une politque anti-historique ou bien si en faisant de la politique on fait, on exerce une activité qui implique une expérience historique. Je crois que l´historien lorsqu´il fait de l´histoire, même ancienne, est toujours intéressé à la situation actuelle, car même le problème de l´Empire romain est dans l´horizon et dans le domaine de l´expérience actuelle, et si nous prétendions en faire abstraction nous n´arriverions pas à déterminer avec exactitude et rigueur nos idées par exemple sur la constitution de l´Etat, sur la valeur des lois, sur la valeur de la liberté. Je ne pense pas qu´il soit possible aujourd´hui de concevoir l´art comme quelque chose de tout-à-fait nouveau sans rapport avec l´histoire. Si au moment où nous sommes, il y a une polémique contre l´idée qu´une oeuvre puisse être enracinée dans l´histoire, c´est encore une polémique sur l´idée de la valeur historique de l´art.

Evidemment tous les problèmes qui ont été posés ici, surtout par M.Berger et M.de Solier ont une grande valeur. M.de Solier nous a parlé de Panofsky et de la méthode iconologique. Et très justement il a déploré le scepticisme des historiens de l´art pour cette méthodologie. Il a absolument raison. Mais il faut dire que Panofsky qui a créé cette méthodem ou du moins lui a donné une configuration organique ne l´a pas portée à ses dernières conséquences. Car il nous parle de transmission d´images, du changement de la signification de l´image, mais intentionnellement il est resté dans le domaine de la philologie sans vouloir entrer dans les problèmes de la psychologie de l´image qui auraient été si intéressants pour l´art contemporain. Une fois j´ai parlé justement de tout cela avec Panofsky, je lui parlai de Jung car j´étais persuadé que la méthode de Panofsky devait être menée nécessairement en rapport avec la conception psychologique de Jung et il m´a répondu: non, je fais seulement de la philologie.

Il serait très intéressant, très important pour la critique d´affronter cette description phénoménologique dont parlait très justement M.Berger même d´un point de vue de la constitution, de la transmission, du changement ou de la contamination de l´image dans l´in-

conscient collectif. Je pense que nous pourrions arriver à expliquer les motivations historiques de l'art contemporain, c'està-dire les racines pas seulement intellectuelles ou rationnelles qui, une fois clarifiées, ne seraient pas tellement en fonction de l'art contemporain comme on le croit.

M.Berger nous a parlé du structuralisme. Et je crois que tout le monde ici est persuadé que c'est la méthodologie la plus moderne, la plus riche de possibilités, la plus susceptible d'être transposée du domaine de la linguistique d où elle est venue, au domaine de l'art et aussi dans le domaine d'autres disciplines comme l'a fait Levi-Strauss pour l'ethnologie et d'autres savants pour la biologie. Enfin, je pense que notre problème de critique doit être toujours reporté à une anthropologie générale, qui est l'axe de la situation actuelle. Nous parlons toujours de moyens de communication, de moyens d'information et par là nous ne pouvons pas ne pas nous référer nécessairement à ce moyen de communication et d'information qu'est justement le langage. Mais lorsque M.Berger nous parlait d'une structure, il nous parlait naturellement d'un système dans le sens qu'a donné à ce mot de Saussure, d'un système carré - pourrait-on dire - mais qui est plutôt un système de développement et de relations. Si dans une oeuvre d'art nous devons découvrir un principe de structure, je crois qu'on ne peut pas ne pas arriver à découvrir dans cette structure la raison pour laquelle cette oeuvre est liée à quelque chose du passé et à quelque chose de l'avenir. Autrement dit, le système de linguistique ne peut pas se limiter à ce que de Saussure appelle un état de langue, mais doit avoir aussi un développement diachronique. Eh bien si notre jugement, reprenons ce mot dans un autre sens, peut arriver à découvrir les racines qui lient l'oeuvre qu'on décrit au passé et la virtualité réelle de cette oeuvre dans l'avenir, la nécessité que cette oeuvre a en elle-même de ne pas être la dernière oeuvre d'art créée dans l'histoire de la humanité, si nous arrivons à découvrir ce principe de mouvement à l'intérieur de la structure des oeuvres d'art, je crois que notre jugement est juste.

Je pense aussi que notre jugement nous engage à aider de toutes les façons le développement de ce noyau qui est la structure de l'oeuvre non seulement dans les autres oeuvres à venir mais aussi dans la conscience esthétique de la société, ou, dans ce qui est, pour la société la possibilité de recevoir le message au niveau esthétique et d'exprimer l'essence de l'accord des artistes qui peuvent constituer peut-être selon un rythme tout à fait différent des séries et des causalités. Et alors, je demanderais à nos confrères s'ils pensent vraiment que ce jugement qui n'est pas une évasion de la responsabilité mais

au contraire une prise en charge de l'oeuvre d'art pour lui assumer sa complète réalisation dans la réalité du monde, ne peut pas être d'un côté l'essence et de l'autre la fonction de la critique de l'art.

Branko RUDOLF

SUR LES FORMES D'ART COMME SIGNES

Je voudrais dire quelques mots sur l'opposition art et anti-art.

Une négation peut avoir des mérites, mais c'est tout de même une négation, c'est-à-dire un moyen qui prétend anéantir des formes jusqu'alors existantes. Il y a pourtant des négations qui ouvrent des voies nouvelles, qui sont une manière originale à voir les choses, et permettent d'insister sur des formes-clés pour organiser un nouveau monde de l'art et par cette création même créer et approfondir le propre monde subjectif de l'artiste, sa propre façon de penser, de sentir, de réagir. Une négation de cet ordre peut avoir la signification d'un point de départ, d'une aspiration à des choses qui n'existent pas encore, mais dont on a - dans la société - déjà senti l'importance.

Le soi-disant art suprématiste était de cet ordre. Les carrés de Malevitch, le carré noir dans le fond blanc et le carré blanc dans le blanc n'ont pas, à proprement dire, appartenu à l'art. C'était plutôt des signaux pour donner l'assaut, des cris. Mais le cri de Malevitch était sûrement un cri très intéressant, un départ s'appuyant à quelques signes. Et voilà ce qui compte.

Chaque style qui s'impose dans une société est une création d'un système de signes. Chaque art est une forme d'écriture et une écriture prétend à la communication entre les hommes. Ce système de signes se manifeste en même temps - et dialectiquement s'entraidant - dans le goût et la façon de donner forme à des choses utiles autant qu'en apparence inutiles, les formes d'art, et à des pensées dont le fond constitue certainement aussi un tissu très compliqué de formes psychophysiques valable pour chaque homme, et composé à la fois des choses de l'âme, de l'esprit et des nerfs.

Les critiques et les artistes qui prétendent parler ou seulement avoir la notion de choses artistiques absolument nouvelles ont certainement tort. On est toujours homme. On ne peut pas se créer les yeux purement nouveaux, un cerveau, des muscles, des nerfs tout à fait nouveau. On ne peut fermer les yeux devant le fait assez prouvé que la structure intime de l'homme actuel était déjà la même dans les temps

d'Altamira, de Combarelles ou de Lascaux et que l'homme d'alors n'était pas moins compliqué qu'aujourd'hui. On est d'une façon ou d'une autre toujours "à l'échelle humaine" - selon le mot de feu Le Corbusier.

Tout art a toujours - je le crois - des proportions humaines. L'art est toujours la création d'un homme placé dans une certaine situation dans la société avec ses modes, ses moyens de communication etc. Tout art se rapporte aussi directement à la société, il a des racines dans les formes générales créées par la société en dehors comme dans l'intimité des réactions psychophysiques au dedans. L'artiste le plus individualiste, le plus détaché, a encore l'idée d'une société pour lui-même.

Quand la société change, le changement est ressenti d'avance par quelques hommes sensibles. L'art réagit toujours le premier, la structure intime d'homme dans la société vient ensuite. Et puis, quand on se met à créer, à agir, à former des choses autour de soi, on est en même temps contrarié par formes mêmes avec leur signification qui tend à approfondir la propre conscience de l'homme. Il n'y a pas de mesure entre la formation d'un idéal au-delà du pouvoir organique, et la transformation entière de sa propre structure psycho-physiologique, qui est assez compliquée, se rattachant à un infini d'esprit d'un côté et à un infini des relations des sens de l'autre côté. Il y a certainement toujours des signes dans l'art ou dans la culture artistique ou une façon de sentir, de réagir, qui pourrait être artistique avec un ou quelques sens prédominants, une façon de sentir qui s'enracine dans les cultures où ne changent pas grandement les conditions de la vie. On se fait toujours l'image d'un idéal pour soi. Et quand les conditions de vie changent, on se fait toujours l'idéal d'un monde nouveau.

La clé des formes artistiques, on la trouve toujours du côté de l'histoire de la culture, du côté de la vie quotidienne. Ce rapprochement de l'art de la vie quotidienne a certainement en théorie le défaut que les détails innombrables et banaux de la vie ne font pas encore de l'art - mais ils sont tout de même un préalable indispensable.

Il y a à considérer que les civilisations millénaires et complexes de l'ancienne Egypte, de l'Inde, de la Chine ont su montrer la faculté de pénétrer avec leur esprit les formes les plus diverses de la vie quotidienne jusqu'aux joujoux d'enfants. Il n'est pas concevable que notre civilisation, si riche en histoire, en héritage et en valeurs, qu'elle a créés en soi-même, soit privée de cette faculté.

Juliusz STARZYNSKI

LA CRITIQUE EN TANT QU'ACTIVITE IDEOLOGIQUE ET INDIVIDUALISTE

Je voudrais reprendre le dilemme qui a été proposé par notre président dans sa première intervention: la critique est-elle un jugement, est-elle une action? Ce dilemme, il me semble, est un peu fictif parce que si quelqu'un a un jugement sur les phénomènes sociaux ou intellectuels, ce jugement le porte à agir; et pour agir avec une certaine conscience, il faut avoir un jugement, un discernement. Je me sens un peu comme un pauvre paysan, je voudrais parler la langue la plus simple, la plus pratique pour ainsi dire. Si je me souviens bien, c'était justement le point de vue pratique qui nous a incité à proposer et finalement à développer comme thème général de ce Congrès, la critique; parce que nous nous sommes aperçus à un moment donné que l'on avait beaucoup parlé des problèmes très importants mais que l'on avait oublié d'étudier, d'approfondir la notion même de notra attitude, de ce que nous faisons. Qu'est-ce aujourd'hui que la critique et sans me référer à Molière ne faudrait-il pas savoir si nous parlons prose ou poésie en faisant de la critique. De toute façon il faut une fois définir ce genre de notre activité parce que, bien entendu, nous menons tous une activité certaine.

Il faut rappeler encore que d'après les Statuts de notre Association celle-ci se compose de trois groupes de membres: des critiques qui exercent leur travail par écrit, par le verbe, d'autres qui font des expositions et qui organisent des musées s'exprimant ainsi par une certaine activité, par la création de faits qui provoquent ensuite cette création verbale, littéraire du critique, enfin un troisième groupe qui est un peu entre les deux, tout en s'exprimant en principe aussi par le verbe, mais qui pense faire une science de l'art; quelquefois ces derniers s'appelent historiens de l'art moderne ou de l'art du 20e siècle etc. Ces trois catégories sont représentées parmi nous et c'est pour cela qu'on doit établir, s'il y a entre elles un point commun,un lieu de rencontre.

Eh bien! j'ai lu et j'ai écouté aujourd'hui les rapports et je m'étonne un peu que dans chaque intervention on revienne un peu aux sources du mot. On a accepté comme une chose qui se comprend d'elle-même la critique comme activité exercée actuellement par des gens qui s'occupent des oeuvres d'art. Mais si on pense quelles sont les racines du mot "critique" et quelles sont les raisons historiques de l'attitude que nous prenons, l'attitude critique, nous verrons que c'est

l´essence même de notre culture qui est une sorte de criticisme. Et il me semble que la chose la plus importante dans l´attitude d´un critique est ce genre de méfiance envers les choses établies, envers les autorités quelconques, artistiques, scientifiques ou autres. Qu´on se rende bien compte que le commencement de l´attitude critique c´est aussi le commencement de la culture individualiste qui se crée en Europe, entre le Moyen-Age et la Renaissance. Ainsi, nous voyons que le développement de l´esprit critique envers l´art et dans l´art même, c´est en même temps de développement de notre culture qui est peut-être aujourd´hui mis en danger par des conceptions anonymes.

Nous comme personnes qui croient à la possibilité et à la nécessité de maintenir cette attitude critique envers la vie, envers la société, envers l´art, nous sommes en même temps partisans de cette culture individualiste qui, je répète, est aujourd´hui en danger.

J´ai suivi avec beaucoup d´intérêt le rapport de notre confrère Chalupecky. Je suis d´accord avec ses définitions que la critique a plutôt le caractère philosophique, mais je proposerais une modification pour moi, la critique est et la critique était une activité idéologique. C´était la critique de Diderot, c´était la critique de Stendhal, c´était la critique de Baudelaire. Tous lès grands critiques étaient en même temps partisans idéologiques d´un certain idéal moral, d´une certaine conception générale de la culture, mais toujours basée sur le principe d´individualisme.

Ce sont là deux notions pour moi inséparables: criticisme et individualisme. Et peut-être des cultures qui viendront, si elles doivent venir et qui voudront effacer l´individu, établir à la place d´un certain culte de la personne un certain culte de la collectivité, trouveront aussi pour l´art une nécessité de jugement, de classification, etc. Mais ce ne sera pas de la critique, peut-être ce sera une autre science, une façon d´organiser, de qualifier les oeuvres d´art; pour moi, l´activité critique reste absolument liée à cette culture qui est individualiste par excellence. Je crois à l´avenir de la culture individualiste, je crois à une société qui sera organisée pour le progrès social mais qui sera une grande collectivité d´individus, et c´est seulement comme cela que je comprends et vois l´avenir de la critique. La critique est liée absolument à une certaine conception d´une société et c´est pour cela que je pense que c´est surtout une activité idéologique.

Il me semble qu´aujourd´hui il est important de parler des choses primordiales. Peut-être pendant les autres séances on pourra faire le partage des notions et chercher des subtilités. Mais il nous faut

d'abord nous entendre sur l'essentiel, sur l'idéologie, sur le caractère de la culture pour laquelle nous travaillons et en laquelle nous croyons. Le rôle de l'attitude critique qui est l'essence même de l'activité critique dans l'art aussi, c'est la chose fondamentale.

Franco MIELE

LA CRITIQUE D'ART CONSIDERÉE COMME CONSCIENCE CRITIQUE DU PROBLÈME DE L'ART

Selon notre opinion la critique d'art n'est pas seulement un examen des styles ou une recherche générale des caractéristiques des différents mouvements artistiques, mais elle est la conscience de la vision esthétique prise dans sa totalité.

En effet, la critique d'art doit tenir compte des conditions historiques et par conséquent, humaines et sociales qui exercent une influence sur les conditions picturales et plastiques; de même elle doit examiner du point de vue philosophique les raisons pour lesquelles le problème de l'art existe à travers toutes les époques soit dans l'homme subissant de perpétuels changements, soit dans l'artiste qui en cherche une solution ou bien qui l'exprime par sa création, soit dans le public, les critiques et interprètes qui en reconnaissent les limites et la validité.

Une telle aptitude de la critique d'art est nécessaire pour toute appréciation de chaque oeuvre d'art et par conséquent pour toutes les valeurs formelles-signifiantes que ces oeuvres proposent à notre attention.

Inévitablement l'historien de l'art, tout en soulignant une série de traits et tout en jugeant la qualité de l'oeuvre, prendra en considération les problèmes généraux qui engendrent la raison fondamentale qui a donné naissance à l'oeuvre et impulsion à l'artiste.

En reliant les faits aux valeurs et en rapportant les processus créateurs à des exactes références chronologiques, l'historien de l'art devra à la fin retrouver les liens indissolubles qui nous permettent de placer les manifestations artistiques dans le cadre d'une conception déterminée de l'art.

L'historien de l'art se proposera finalement de retrouver les motifs fondamentaux de la création artistique et pour quelles raisons l'art subsiste en des milliers d'exemplaires.

Sur un tel sujet, qu'on pourrait définir comme une prise de consci-

ence des choses de ce monde, le critique d'art contribue à éclaircir les motifs essentiels qui poussent l'homme à reconnaître et à se reconnaître dans le langage de certaines formes révélatrices qui, tout en étant qualifiées d'artistique et non pas de scientifique ou religieuse etc. indiquent toujours dans la substance un moment du processus général de formation de l'homme dans les choses.

Le critique d'art se rendra compte que l'activité qui constitue l'objet de sa recherche, tout en étant distincte des autres activités humaines, n'est pas sans rapport avec ces dernières. Par conséquent, le critique devra adopter une position philosophique sur la vie et l'art, position qui serait à la base de sa recherche méthodologique, c'est-à-dire de l'examen circonstanciel d'oeuvres déterminées et de mouvements artistiques déterminés dans l'évolution de l'humanité.

En ce sens, il pourra et devra se servir non seulement des études concernant aussi les conditions sociales dans lesquelles l'artiste ou un groupe d'artistes se sont formés et développés.

L'identité entre l'historien de l'art et la critique de l'art repose donc sur une conscience critique plus large englobant tout un complexe de motifs spirituels. Par conséquent le critique devrait avoir une conception personnelle de l'art, étant souvent même obligé de poser le problème philosophiquement.

Personne ne lui demandera d'exprimer à l'aide de raisonnements conceptuels la nature de son choix. Mais sa position philosophique qui du point de vue pratique lui sert à distinguer morphologiquement etc.. ce qui est art de ce qui ne l'est pas, devrait résulter, mieux encore jaillir des réflexions qu'il a faites sur la production de l'artiste.

Ce n'est pas de cette façon que le critique démontrera qu'il a été inspiré et guidé dans ses analyses méthodologiques par une profonde connaissance et une vision exacte du problème de l'art. Dans le cas contraire, tout effort de sa part n'aboutirait qu'à une vue superficielle, limitée à des notes marginales, peut être utiles, mais ne dépassant pas les aspects extérieurs, l'ambiance, le goût, les simples rapports ou les variations dans l'usage des moyens techniques; ce qui est bien facile à découvrir dans toute oeuvre. Mais tous ce matériel d'étude, intéressant d'ailleurs, est inutile quand il s'agira de faire une étude plus large nous permettant de comprendre par quel moyen le critique est arrivé à placer une ou plusieurs oeuvres dans le cadre d'une vision unitaire du problème de l'art.

On peut déduire logiquement que de ce point de vue la critique d'art est une conscience critique de toute la réalité, même si cette réalité

est examinée sous l´angle particulier d´une activité artistique. Mais une telle conscience critique devient inévitablement une conscience d´ordre esthétique et s´élève sur un plan complètement philosophique.

Il est nécessaire de préciser, qu´après avoir accepté une telle position, on ne peut plus parler d´une critique qui suit l´oeuvre d´art, mais au contraire il est nécessaire d´insister sur l´idée que l´artiste /du point de vue idéal, naturellement/ ne vient ni avant ni après le critique et de même le critique ne suit ni ne précède l´artiste. Mais tous les deux s´accompagnent sur la même route comme des voyageurs à la recherche d´une partie de la vérité qui déterminerait des hypothèses de travail, constructives et spirituellement utiles à toute l´humanité. Ce but peut être atteint puisque l´artiste ne vit pas ni ne crée sans l´humanité, et par conséquent sans une réalité objective dans laquelle il puisse s´insérer, et puisque aussi le critique ne travaille pas sans savoir continuellement à l´esprit le monde humain et réel, ce monde auquel il veut offrir une conscience plus profonde quant à la connaissance de l´art. Cela veut dire que si on considère la critique comme une attitude de la pensée qui se reflète et, puisqu´elle est contenue dans l´art, comme aussi une pensée qui devient image, image pleine de significations, à son tour l´art présuppose et propose déjà la critique.

Les moments sont donc déjà nombreux et très différents entre eux, parce que si l´art prépare la critique, la critique à son tour est préparée par l´art; par conséquent c´est toujours la critique qui sollicite la recherche, la solution, la création, la construction de l´artiste.

Il est juste d´affirmer que l´art peut être exprimé matériellement ou bien discuté; mais une création qui va au delà d´une vision nécessite une critique, en d´autres termes, le critique /ou la critique/ est indispensable à l´art et à l´artiste.

On ne peut plus parler de priorité de l´artiste envers le critique et vice versa, puisqu´ils se complètent afin de donner une réponse aussi convaincante que possible aux problèmes que l´être humain se voit poser par le monde.

Aussi la critique d´une oeuvre d´art doit se transformer en conscience critique de toute la vision artistique sur le plan existentiel qui est sujet à des changements perpétuels.

La multiplicité des conceptions ne doit pas à ce propos nous inquiéter ni ne doit se réduire à des polémiques stériles et destructives, car à la fin du débat des idées et de la création des choses, il reste à faire un effort pour construire ou retrouver cette plate-forme com-

mune qui intègre dialectiquement ce qui, à première vue, peut nous sembler dissocié: nous et les choses, l'artiste et le monde, l'homme et la vie.

Les langages sont variés: celui de l'artiste tout condensé dans des images pleines de signification, celui du critique exprimé par des raisonnements particuliers, celui du philosophe fondé sur un ordre conceptuel. Mais même ici, ces langages différents se soudent, l'un l'autre, dans un seul discours logique, qui est celui qui doit nous aider à comprendre que l'oeuvre de l'artiste n'aurait pas de sens sans une pensée qui la soutient et cette même pensée n'aurait pas de signification sans la référence constante à l'oeuvre de l'artiste.

Il en découle que la conscience de l'oeuvre de l'artiste implique la conscience de toute une vision artistique et que par conséquent la conscience de l'oeuvre d'art doit s'élargir en une conscience critique de l'art, conscience de celui qui veut trouver le sens des choses que l'homme produit dans le monde ou rencontre dans son périple. Et c'est la seule manière de donner une réponse sûre aux questions que pose notre conscience.

Hans L.C. JAFFÉ

CRITIQUE EN TANT QUE CONSCIENCE

J'essaierai d'émettre en fin de séance une série de questions, puisque je ne crois pas qu'on puisse donner déjà des réponses. On peut dire ce qu'on a admiré, comme la méthode claire et ponctuelle de René de Solier, comme les manières de poser les problèmes de René Berger.. Moi, je me suis demandé quelquefois si cette méthode proposée pour le langage par René de Solier doit être étroitement liée au verbe, si elle ne peut être également liée à cet autre langage, ce langage visuel que nous sommes tous en train de transférer à tous nos compatriotes. Je me suis demandé également où mettre le point d'interrogation entre la critique comme jugement et comme action combattive. Action combattive qui peut entrer dans la création même, dans le processus créateur de l'oeuvre d'art. En tout cas je suis convaincu qu'il faut concevoir ce jugement non seulement comme un fait, comme pronunciamento qui se déclare sur le passé, mais que le droit et la tâche du critique sont d'ouvrir ce jugement - si l'on peut encore l'appeler comme tel - à l'avenir dans le sens du proggetto que notre président a si clairement élucidé dans ses écrits. Autrement on risque de tom-

ber dans une sorte de critique que notre président a probablement oubliée par gentillesse, c'est la critique comme superstition, cela veut dire cette manière d'agir selon certaines coutumes préétablies, devenues une sorte de superstition. Ce que nous souhaitons, c'est faire de la critique, oeuvre vraiment de conscience. Conscience dans le double sens du mot, c'est-à-dire conscience dans le sens de "Bewusstsein" et dans le sens de la responsabilité morale, de "Gewissen". Ce double sens me paraît essentiel. Alors j'aimerais enchaîner avec notre ami Starzynski qui a parlé de la critique individuelle et lier ses idées à celles de René Berger qui a parlé de la description ethnographique. Oui, je crois que notre tâche, c'est de donner une description, c'est-à-dire individualiser, non seulement du point de vue du critique, du critiquant, mais du côté de l'objet aussi, puisque cela veut dire de caractériser et par cette caractérisation arriver à une vraie dialectique de nos jugements. En effet la tâche de la critique n'est pas seulement d'individualiser, mais, après tout, de se poser sous le signe de la fraternité. Cela veut dire qu'il existe des différences, mais que du moment qu'on pèse et qu'on voit ces différences, on peut arriver à une vraie fraternité, d'objets et fraternité de vues. C'est là le point où j'aimerais ne pas mettre un point d'interrogation.

2ème séance

les fonctions de la critique

Miroslav MÍČKO

LES FONCTIONS DE LA CRITIQUE

En ouvrant les débats sur les fonctions de la critique, je voudrais commencer par quelques remarques sur ces fonctions fondamentales. On peut les discerner si l'on la considère comme une partie intégrante de la création artistique et comme un complément nécessaire de cette création, ensuite comme un médiateur entre les artistes et la société.

Tout d'abord, il faut se rendre compte que la critique est exercée par les artistes eux-mêmes qui la pratiquent non seulement en ce qui touche leurs chers collègues et concurrents, mais aussi en ce qui touche leur propre travail. La critique, c'est-à-dire l'autocritique est en règle générale un facteur actif dans le processus de la création qui n'est pas seulement une activité spontanée découlant des sources qui échappent au contrôle des lumières de l'esprit, mais une activité consciente et volontaire. L'artiste est le premier critique de lui-même au cours de son travail et après qu'il l'a achevé. Alors il voit souvent s'il a réussi ou non et il reprend son oeuvre pour la conduire plus loin ou pour la recommencer avec un esprit plus clair. Est-ce qu'il réussira mieux s'il reconnaît ses fautes et insuffisances? Oui, si la conscience critique est accompagnée par la puissance créatrice. Non, s'il manque à son dessein comme artiste, s'il ne saute pas aussi haut qu'il voudrait. D'autre part, un artiste n'est pas toujours un juge sûr de son propre travail, car il lui manque cette distance qui est une des conditions de la critique. Il la gagnera après un certain temps peut-être quand il se sera éloigné de ses opinions actuelles, trop tard pour ce qu'il fait en ce moment. Mais il peut la gagner dès maintenant s'il daigne regarder son oeuvre avec d'autres yeux, s'il écoute la voix critique d'une autre personne. En circonstances favorables, le critique se mêle ainsi au jeu de la création non comme juge renfrogné ou même comme un partenaire désagréable mais comme un vrai collaborateur de l'artiste. Il faut, bien sûr, qu'il soit capable de mener avec lui un dialogue utile.

Toutefois, ce que nous avons dit tout à l'heure sur l'autocritique de l'artiste reste valable même dans le cas où nous nous représentons l'artiste et le critique non pas en une seule mais en deux personnes. Le premier n'est pas en droit d'exiger, d'attendre de l'autre plus que celui-ci ne peut mettre dans le jeu commun. Mais, en ce qui concerne la participation active de la critique à la création artistique, il y a encore une autre considération qui se pose. Une oeuvre d'art

qui sort de l'atelier de son auteur est muette, neutre avant qu'elle ne rencontre des hommes pour lesquels elle signifie quelque chose, avant qu'elle ne commence d'agir dans l'espace de la vie sociale.

Un objet à fonction rationnelle, un outil, un instrument, une machine peut être fabriquée par la machine à l'usage d'une autre machine. Une oeuvre d'art est faite essentiellement par l'homme pour l'homme. Elle ne peut être comprise ni par un animal ni par un robot. Bien qu'elle ait une existence objective, elle n'est en réalité qu'un moyen de communication entre l'auteur et le destinataire, le consommateur. Si elle n'est pas perçue d'une façon sensible, si elle n'est pas recréée dans l'esprit des spectateurs, elle n'existe pas à vrai dire en tant qu'oeuvre d'art et reste une chose morte et insignifiante. Mais une oeuvre d'art jetée dans la vie et capable de vivre dans l'esprit des hommes, se prête à des interprétations différentes; produit de l'imagination créatrice elle éveille aussi l'imagination des hommes qu'elle touche et qui déchiffrent son message à leur manière.

Il faut compter toujours avec le principe d'incertitude dans l'interprétation. Pour illustrer cette incertitude, je voudrais donner un exemple qui pourrait plaire peut-être à René Berger. Prenons une composition simple, comme le drapeau japonais. Un critique d'art tchèque qui était le critique de l'avant-garde des années vingt a écrit une fois que le drapeau japonais représente la plus belle composition décorative. Alors on peut lire cette forme du drapeau japonais tout d'abord comme une composition abstraite et décorative. Mais vous savez bien que c'est en même temps une image, l'image du soleil qui se lève sur le fond du ciel clair. A la fois c'est un symbole, pour le fils du pays du Soleil levant, c'est le symbole vénéré de la patrie. Mais, mettons, pour un chinois, pour un patriote chinois sous l'occupation japonaise, c'est le symbole de l'ennemi, de sorte qu'il remplissait l'image ou la forme de sa haine. Alors on voit que cette forme très simple peut être lue sur quatre niveaux différents au moins. D'autant plus, n'est-ce pas, une oeuvre d'art complexe se prête vraiment à beaucoup d'interprétations, bien que le sens soit en général fixé d'une façon plus ou moins déterminée.

D'un point de vue sceptique on pourrait sûrement soutenir qu'une oeuvre d'art ne sera jamais comprise dans le vrai sens que l'auteur voulait mettre dans ses signes. Pourtant précisement la richesse de sens qu'elle contient ou qu'il est juste d'y projeter, sa polyvalence sémantique témoigne souvent de sa valeur créative et cognitive et lui permet de survivre dans le temps, même dans le cas où sa signification dominante à l'origine s'est effacée ou a perdu son importance.

Cela peut être prouvé par l'histoire de l'art qui enregistre non seulement l'origine des oeuvres, mais aussi leur rayonnement, leur résonance changeante dans les époques diverses et dans les milieux divers. On peut affirmer que cette résonance qui est pour ainsi dire la seconde existence d'une oeuvre d'art se produit par la collaboration créatrice de la critique qui l'interprète, la juge et lui donne une actualité toujours renouvelée. Il est évident qu'il ne s'agit pas ici de la critique professionnelle seulement mais de la critique qui naît partout où un homme réagit sur un phénomène artistique. La critique professionnelle joue le rôle de médiateur entre les artistes et le public laïque. Tout spectateur qui s'approche d'une oeuvre d'art est enclin à la critiquer. C'est un fait notoire et banal, mais quand même remarquable que vraiment chacun réclame le droit de prononcer son jugement sur une oeuvre d'art alors qu'il n'oserait pas se prononcer sur une oeuvre scientifique ou sur une machine compliquée qui dépasse ses connaissances. Est-ce qu'il a ce droit ou non?Je ne voudrais pas vous donner une réponse catégorique. Il est clair que de tels jugements naïfs sont pour la plupart douteux, faux ou tout simplement incompétents. Mais il sont symptomatiques de cette opinion très largement répandue que l'art répond aux besoins fondamentaux de la vie humaine et qu'il devrait appartenir à tous. Le spectateur proteste quand il se sent trahi par l'artiste qu'il ne comprend pas et il oublie de se demander où et à qui est la faute. La faute, sans doute le plus souvent, est du côté du public, dans le manque d'éducation, dans les lacunes de sa culture esthétique. C'est donc une tâche sérieuse de la critique d'aider à combler ces lacunes, de défendre les valeurs d'art contre ceux qui les dénigrent, de combattre toutes sortes de préjugés et de malentendus qui s'opposent à leur compréhension. C'est sa fonction pédagogique. Pour l'exercer bien, il lui faut beaucoup de patience, de dévouement et quelquefois aussi de courage.

Mais le rôle médiateur de la critique ne consiste pas seulement dans sa fonction pédagogique. Vis-à-vis de l'art, elle représente la voix haute du public, elle parle au nom de la société qui fixe, en fin de compte, la valeur des oeuvres d'art. On sait que cette valeur n'est pas démontrable par une argumentation strictement scientifique. Elle ne peut être mesurée et vérifiée en dernière instance que par la pratique sociale et historique, par le consentement des juges.

Le jugement esthétique, comme Kant l'a déjà montré, a un caractère subjectif, mais malgré cela il tend à avoir une validité objective, une validité universelle; ce qui ne veut pas dire que l'on pourrait déterminer la valeur d'une oeuvre d'art par une sorte de plébiscite.

Il y a des valeurs qui sont acceptées et reconnues seulement par des élites. Là surtout où il s'agit de créations nouvelles qui irritent la paresse spirituelle de la plupart des gens, on peut s'attendre à ce qu'elles ne soient reçues d'abord que par une couche sociale très mince, très limitée ou qu'elles ne soient pas reques de tout. Peu à peu seulement elles pénétreront dans des cercles plus larges. Un historien de l'art peut s'appuyer sur la vérification historique d'une oeuvre d'art. Mais un critique d'art, même devant une oeuvre du passé, doit toujours examiner sa valeur vivante, sa signification actuelle.

Et que doit-il faire alors quand il est placé devant une oeuvre absolument nouvelle et insolite? Doit-il attendre le jugement des autres? Ce serait renoncer à sa compétence et à sa responsabilité. C'est précisement la situation où il doit faire ses preuves comme critique d'art, c'est son "hic Rhodus, hic salta". C'est là qu'il doit jeter dans la balance toute son autorité, toutes ses connaissances et toutes ses expériences en matière d'art et en matière de vie, et non seulement des expériences, mais aussi ses inquiétudes, ses rêves, ses fantaisies, ses doutes, ses problèmes auxquels il n'a pas encore trouvé de réponse. C'est là qu'il doit oser aussi les risques inévitables de l'erreur. Il faut réserver au critique le droit à l'erreur sous condition qu'il cherche une vérité qui ne serait pas seulement une petite vérité personnelle mais une vérité à l'usage des hommes.

Mathilde VISSER

LA FONCTION PÉDAGOGIQUE DE LA CRITIQUE

Au cours d'un entretien organisé à Paris par la rédaction de la revue "La Nouvelle Critique" avec neuf artistes de la "Jeune Peinture" et publié dans le numéro 171 de cette revue, l'un des peintres, G.Tisserand, s'est exclamé: "Ce sont donc les critiques qui ont créé l'Art." A quoi le critique Michel Troche répliqua: "Ils n'ont pas créé "l'Art": c'est plutôt "l'Art" qui les a créés. Ils sont nés d'un besoin de liaison entre l'extension de la culture et l'activité individuelle des artistes, mais dans un contexte social donné."

Il me semble que ces deux remarques contiennent bien des éléments de notre discussion.

Il est évident que la critique n'a pas attendu le contexte social actuel pour se manifester. Il y a eu critique d'art dès qu'il y a eu des écrits sur l'art, non parce que l'Art a créé les critiques mais

parce que les hommes ont créé l'Art. Toute créativité humaine, que ce soit dans le domaine des arts ou dans celui des sciences, fait naître la critique comme élément positif de progression.

Mais il a fallu que se développe la société moderne pour que la critique prenne un aspect nouveau, qu'elle devienne un métier qui pose des responsabilités nouvelles et particulières.

Les conditions dans lesquelles s'exerce ce métier de critique sont le résultat du développement économique et social que notre société a parcouru depuis que, dès le début du 19e siècle, l'industrialisation et la production industrielle se sont mises en marche.

Inutile d'en faire ici l'historique. Mais il faut souligner que vers le milieu du siècle dernier cette industrialisation a fait apparaître une classe nouvelle, la classe ouvrière, et que l'influence de ses organisations professionnelles et politiques s'est manifestée de façon croissante dans la vie des arts. Il n'est pas exagéré de dire que dès la seconde moitié du 19me siècle tous les grands courants dans l'art ont subi l'influence du mouvement ouvrier et que cela s'est traduit par une recherche de plus en plus âpre de la vérité.

En attaquant le réel, en mettant à jour des éléments toujours plus profonds du réel, en créant continuellement des vérités nouvelles,les artistes ont vu se dresser contre eux le public, ce public qui, au dernier quart du 19me, se limitait encore à la classe qui était alors à l'apogée de son pouvoir et qui rejetait le neuf dans l'art comme dans la vie sociale, préférant l'illusion à la réalité. C'est dans cette époque que se fit sentir le besoin d'une nouvelle forme de critique, préoccupée des sources nouvelles où puisait l'art. En Hollande s'est ouverte, autour de 1900 - et avec la naissance de l'Art Nouveau où joua, comme en Angleterre, considérablement l'influence socialiste la grande discussion sur le rôle social des arts plastiques et appliqués. En France, le grand critique marquant les temps nouveaux, a été Félix Fénéon.

Mais c'est particulièrement après la Révolution d'Octobre que l'influence du mouvement ouvrier va rapidement augmenter dans la vie des arts. La critique s'en tirerait facilement si elle fermait les yeux devant ce phénomène ou si elle n'admettait cette influence que dans tels courants de l'art, la niant dans d'autres. Même Mondrian, dont la pensée fut mystique et l'oeuvre, environ après 1920, abstraite et non-figurative, a très bien discerné les objectifs du mouvement ouvrier et, mettant son art au service d'une société future qui du fait de sa mystique nous donne l'impression d'utopie, il visa ce même objectif d'une société future où l'homme, libéré de toute exploitation

par l'homme, atteindra enfin sa pleine humanité. C'est en vue de l'homme harmonieux vivant dans la paix sans les déchirementes des contradictions sociales que Mondrian a créé ses espaces et volumes harmonieux. N'oublions pas qu'il entama, fin 1943, sa dernière oeuvre glorifiant la Victoire - et pensant à la victoire des forces antifascistes dans la seconde guerre mondiale il visait aussi bien la victoire la plus complète et ultime de l'humain - étant très conscient de la signification de la victoire de Stalingrad.

Les grandes découvertes scientifiques et technologiques qui, ces dernières dizaines d'années, se suivent à une cadence toujours plus rapide, ont produit des changements profonds aussi bien dans les rapports sociaux que dans la création artistique. Par l'extension de l'enseignement des besoins nouveaus et immenses de culture sont nés. L'art cesse d'être un privilège pour quelques-uns. Les moyens de communication de masse qui ne sont pas à la hauteur de leur tâche ont tout de même déjà fait oeuvre utile. Un nouveau public se crée pour l'art.

En même temps la création artistique s'étend à des femmes et des hommes toujours plus nombreux. Tandis qu'en Occident la plupart des artistes sont issus des classes moyennes on ne peut nier que le pourcentage de ceux provenant des milieux ouvriers et paysans monte constamment.

Il est clair que les marxistes qui, pendant une certaine période, ont critiqué toute la création artistique d'Occident, ont manqué d'examiner les rapports réels, ont sousestimé les forces progressives et la force du mouvement ouvrier entraînant avec lui autres forces créatrices.

Il est clair que la critique a un rôle social. Mais cela n'implique pas que le jugement d'une oeuvre d'art doive considérer a priori son utilité sociale. Il serait erroné de croire que le rôle social de la critique efface l'importance du jugement esthétique, l'esthétique étant elle-même un processus ininterrompu à l'intérieur du devenir social.

C'est de ce rôle social que découle tout naturellement la fonction pédagogique de la critique. Ce rôle pédagogique vise en premier lieu l'éducation du public étant donné que l'enseignement de l'art fait défaut dans toutes les écoles y compris les écoles normales. Et quant aux universités il me semble que dans tous les pays l'étude des arts manque ou est facultative pour les étudiants des disciplines humaines. Pour le moment c'est donc la critique qui doit remplir cette lacune. C'est elle qui dirige le dialogue entre l'artiste et le publique afin que le premier soit soutenu moralement et matériellement et que le

second, ayant accès à la culture, puisse atteindre à un degré plus élevé d'humanité.

Le manque de connaissance d'art du public, à n'importe quelle classe qu'il appartienne, est encore effarant et donne libre jeu à la production du "kitsch" dont le chiffre d'affaires monte à des sommes vertigineuses. Mais comment s'en étonner quand le majeure partie des programmes de radio et de télévision consistent en "kitsch"? Le fait que déjà la critique trouve moyen d'atteindre le public par les communications de masse et que déjà des livres d'art soient publiés dans les éditions de poche prouve que la situation va en s'améliorant.

Il ne s'agit pas seulement de faire connaître les oeuvres d'art du passé de notre continent. Maintenant qu'il y a interaction croissante il s'agit de faire connaître les arts de tous les continents. Sans cela il est impossible de faire comprendre les nouvelles formes que trouve l'artiste pour rendre visible, objectivement et subjectivement, la réalité de notre temps. Il faut enseigner à voir. Mais il faut également faire comprendre au public ce que signifie pour l'artiste la création d'une oeuvre, étant donné que le fait de la création artistique est resté tout à fait incompris du public.

La fonction pédagogique de la critique ne s'étend pas à l'artiste. La critique ne peut enseigner à l'artiste ce qu'il doit créer ni comment il doit créer. En tant que membre responsable de la société dont il est partie intégrante, l'artiste a le droit et le devoir d'agir selon ses capacités. La critique a le devoir de faire une analyse objective du travail de l'artiste dont celui-ci peut tirer ses conclusions et c'est en cela que la critique peut être un soutien pour l'artiste. Les rapports entre critique et artiste ne peuvent être ceux du maître d'école envers l'élève. Il n'y a pas de travaux à corriger.

La fonction pédagogique ne signifie pas que la critique peut prescrire à l'artiste la voie que doit prendre sa créativité. On ne peut pas prescrire la création en ce qu'elle comporte de subjectivité.

La nouvelle fonction de la critique, celle de stimuler le dialogue entre l'artiste et le public, exige du critique une haute conscience de sa responsabilité et un haut degré de compétence.

Pour cela il s'agit d'avoir une solide connaissance d'esthétique et une solide connaissance d'histoire de l'art. Pourtant cela ne suffit pas pour être un bon critique d'art. Il faut qu'à la subjectivité de la création artistique réponde la subjectivité de l'appréciation critique. Sans cette subjectivité par laquelle le critique retrouve à travers l'oeuvre d'art le moment créatif, il est impossible de faire de la critique. Par contre, si la critique se place uniquement sur un

point de vue subjectiv, elle ne saurait discerner dans la création artistique le devenir objectif.

La conscience de sa responsabilité détermine la liberté de la critique. En Occident on a tendance à prôner cette liberté qui y est pourtant bien mal comprise, en premier lieu par ceux qui la prônent. Les lois de la production capitaliste jouent également dans la culture et ne permettent qu'un semblant de la liberté. S'il y a vraiment liberté elle est acquise de haute lutte. Le rôle social de la critique exige qu'elle mène cette lutte pour sa liberté. Cette lutte consiste avant tout en une analyse des conditions existantes et de la situation créée par elles. Une poignée de grandes galeries internationales et une poignée de grands collectioneurs s'efforcent de dominer la création artistique à des fins spéculatives. Une légende est créée qui fait son chemin à travers le monde artistique et trouble la création et l'appréciation de l'art. La terminologie est faussée, une nouvelle et fausse sémantique est créée.

Par contre, là où la production capitaliste a cessé d'exister, des nouvelles conditions sont créées pour une véritable liberté de la critique. Certaines entraves accidentelles compromettant cette liberté, disparaissent, n'étant pas essentielles.

La liberté de la critique est en outre souvent compromise par des facteurs matériels. Le métier de critique s'étant développé assez récemment, il n'est pas toujours évalué à sa juste valeur. Trop souvent le critique d'art d'un journal est considéré comme un reporter d'expositions, et donc mal retribué. Il doit courir d'une exposition à l'autre, juger de l'art ancien comme de l'art contemporain, des arts plastiques, des arts qppliqués, de l'architecture de tous les temps et du monde entier. Comment s'étonner de l'insuffisance de certains articles? En Hollande par exemple le critique d'art n'a pas d'organisation professionnelle qui puisse le soutenir, sauf le syndicat général des journalistes qui n'a aucune connaissance des problèmes de la critique d'art. Cette situation matérielle compromet gravement la liberté de la critique. Il me semble que ce problème n'a pas été suffisamment étudié par l'A.I.C.A. C'est pourtant une chose importante, et il s'agit d'y prêter attention afin que la critique puisse, dans les conditions données, remplir son rôle social très responsable avec toute la compétence nécessaire.

Marian VÁROSS

LA FONCTION AXIOLOGIQUE DE LA CRITIQUE D´ART

La tâche principale de la critique d´art c´est d´analyser et d´évaluer la production artistique. Par là, la critique d´art influence d´une part l´opinion publique en ce qui concerne l´art, tout en contribuant d´autre part à la cristallisation des valeurs artistiques. Naturellement, cette définition globale pose beaucoup de problèmes. Le "comportement" d´un critique dépend essentiellement de la conception qu´il se fait de la valeur et de la norme esthétiques; il y a des critiques normatifs et dogmatiques, il y en a d´autres qui sont tolérants et compréhensifs, mais il y en a aussi qui se bornent uniquement à l´interprétation "objectiviste", dépersonalisée. Il est évident que la tolérance ou l´intransigeance d´un critique s´explique aussi par le caractère personnel et par les dispositions intellectuelles et émotionnelles du critique, dans lesquelles se concrétise son type de talent. Mais les composantes rationnelles dans le travail du critique, la méthode de son argumentation, ainsi que les éléments axiomatiques de sa pensée en général sont déterminés par sa conception du monde - philosophiquement élaborée ou non.

La critique d´art représente, par son essence, une activité axiologique. Pour elle, il s´agit toujours de la valeur ou des valeurs artistiques. Par la critique, les valeurs sont reconnues, découvertes, définies, proclamées, niées, créées. Déjà cette série de prédicats - qui sont d´ailleurs contradictoires - domontre les difficultés de l´aspect axiologique de la critique d´art. On peut se demander, comment, par la critique, les valeurs sont parallèlement reconnues et créées, la première activité étant gnoséologique et la deuxième onto-créatrice? Mais la situation spécifique dans la critique d´art est telle que deux moments contradictoires peuvent coexister, se pénétrant, se complétisant et s´enrichissant. Les valeurs artistiques sont non seulement objectives et reconnues, mais aussi subjectives et proclamées.

Les valeurs artistiques se soumettent, en tant que valeurs, à des lois axiologiques générales. Mais en tant que valeurs artistiques, elles se distinguent des valeurs économiques, morales, etc. Il semble évident que la valeur artistique est moins "objective" que la valeur économique et, au contraire, plus "objective" que la valeur morale. Les valeurs artistiques peuvent être "quantifiées", ce qui est pratiquement impossible pour les valeurs morales. Ajoutons cependant que le moyen d´exprimer la valeur artistique en termes des valeurs écono-

miques /et spécialement des prix/ n´est qu´un procédé auxiliaire. Les sortes de valeurs sont mutuellement intransférables et "intraduisibles". C´est une conviction purement laïque lorsqu´on croit qu´un prix d´une oeuvre d´art exprime sa valeur artistique.

L´histoire de la philosophie et de l´esthétique nous apprennent assez quelles formes multiples a revêtues la solution de l´origine et de l´essence des valeurs. Les différents systèmes voulaient prouver que la valeur avait le caractère métaphysiquement stable, qu´elle était une affaire purement subjective, qu´elle représentait une qualité objective du même ordre que les formes et les couleurs, qu´elle était un phénomène intersubjectif, c´est-à-dire la chose d´un consentement social, etc. etc. Tout cela, on l´a dit aussi à propos du beau, et des valeurs esthétiques en général. Il faut cependant remarquer qu´ici toutes les solutions différentes contiennent une vérité partielle parce que chacune d´elles procède d´une autre espèce du beau: il y a différence entre le beau en tant qu´idéal esthétique d´une époque et en tant que norme esthétique partielle, valable, disons, pour le plan d´un stade sportif moderne; il y a aussi différence entre le beau en tant que qualité d´un objet et en tant que réaction subjective de l´homme percevant. Déjà ces quatre formes différentes peuvent suffir à démontrer pourquoi l´histoire de l´esthétique connaît tant de solutions contradictoires. Mais je répète: ce qui est contradictoire ne s´exclut pas nécessairement. Les quatre espèces mentionnées du beau y existent simultanément et forment la morphologie compliquée de la valeur esthétique.

Jusqu´ici, j´employais les termes de valeur <u>artistique</u> et de valeur <u>esthétique</u> sans les avoir précisés. Leur différentiation est pourtant importante pour notre thème. J´entends par valeur artistique la notion plus restreinte, une espèce de valeur esthétique ne se rapportant qu´à la production artistique. Bien sûr, cette définition ne surmonte pas nos difficultés concrètes. En tant que critiques d´art, nous sommes constamment témoins des changements et des élargissementes du domaine de l´art. Dernièrement, par exemple, cette tendence fut considérablement suscitée par l´introduction de l´objet trouvé dans les arts plastiques. On accepte aujourd´hui comme oeuvrés d´art plastique des objets et des produits qu´on ne considérait hier que comme produits techniques ou comme déchets. C´est comme si la constatation de Croce devenait réalité: la notion de l´artiste s´universalise. Tout le monde peut devenir artiste, s´il y a création d´objets d´une valeur esthético-artistique correspondante; et, au contraire, les artistes se soumettant aux normes artistiques d´hier, se trouvent souvent à la périphérie de l´art.

Puisque la critique d´art est une activité axiologique, elle ne peut pas être simplement une confession individuelle sur des "événements" esthétiques dans la conscience du critique /quoique ces confessions authentiques puissent avoir une valeur considérable/. La critique commence là, où l´on s´engage à accomplir des critères axiologiques intersubjectifs, c´est-à-dire là, où on reconnaît, docouvre, définit, proclame, conteste, et crée des valeurs artistiques dans un contexte social et humain. Cela signifie: le critique d´art ne peut pas être un participant passivement réceptif de la vie artistique, son idéal artistique ne peut pas être un idéal simplement et uniquement privé, et ceci vaut aussi pour les normes déduites de cet idéal. Naturellement, ce domaine est trop délicat et les diagnostics sont difficiles. Il y a eu des critiques qui n´exprimaient que leur conviction personnelle intime - et pourtant ils désignaient les voies que l´évolution artistique a prise depuis. Et il y a eu des critiques qui se référaient à des idéaux suprêmes, et pourtant ils étouffaient le développement de l´art.

Chaque critique relativement mûr a ses propres certitudes, sa base axiomatique. Cette base est très différente quant à son caractère et son origine. Tantôt elle prend pour base la foi surnaturelle ou bien une certaine conception du monde, tantôt une connaissance positive de l´histoire de l´art, mais souvent aussi un programme d´une génération ou d´un groupement artistique.

Les rencontres et la communication des critiques nombreux et variés ont pour suite un "polylogue" concernant les valeurs artistiques. Je demande pardon de ce néologisme - ce polylogue est le processus permanent de cristallisation, dans lequel certaines normes et valeurs sont considérées comme valables, les autres comme des valeurs à vérifier, à comparer et à définir, pour qu´on les puisse coordonner avec celles-là. Cette cristallisation et vérification des valeurs artistiques, étroitement liée à tout le processus historique, parcourt dynamiquement la critique d´art.

A vrai dire, toute cette confrontation des normes et des valeurs artistiques et toute la discussion autour d´elles a pour but essentiel l´objectification des normes et des valeurs. Comment cela se passe-t-il?

L´artiste en tant qu´auteur fournit à la structure de l´oeuvre tout ce qu´il considère comme nécessaire. Au moment de son achèvement, l´oeuvre d´art accomplit son premier devoir axiologique: elle satisfait son auteur qui y trouve les propriétés axiologiques désirées. Mais, même si l´idée de l´artiste fut ainsi fixée, les qualités axiologiques de

l´oeuvre d´art ne sont pas fixes, au contraire, elles ne commencent qu´à vivre. Du point de vue du contexte artistique et sociale - elles ne sont pas potentielles. Leur validité doit être confirmée par le processus de vérification esthétique et sociale de l´oeuvre, ce processus étant une métamorphose d´une structure axiologique potentielle en structure réalisée, objective et valable.

Ce phénomène est souvent négligé, lorsqu´on discute sur l´objectivité et la subjectivité des valeurs esthétiques. Les valeurs sont - comme on a déjà constaté - les qualités tertiaires des choses; cela veut dire qu´elles ne sont pas stables et constantes, mais elles ne sont pas non plus indépendantes et arbitraires. L´une de leurs caractéristiques est leur variabilité liée justement au processus individuel-subjectif et social-historique de leur réalisation et objectivisation. En d´autres termes, on ne peut parler des valeurs qu´en connexion avec la pratique. Il y faut un processus de vérification et d´appropriation esthétique, il faut que l´oeuvre d´art effectue sa fonction artistique, en se réalisant et en s´actualisant.

Quelqu´un pourrait faire une objection: comment le problème se pose-t-il pour l´oeuvre qui, pendant des années, ne sort pas du dépôt d´un musée, ou pour celle qui reste, pendant des siècles, cachée dans un tombeau d´un pharaon? Perdent-elles leur valeur artistique, ou non? Voici la réponse: leur structure axiologique originale reste conservée, mais si elle est inconnue, elle ne peut être que potentielle. Comme nous avons dit, la vraie valeur artistique suppose l´accomplissement de la fonction artistique et sa vérification permanente dans le contexte de la vie artistique et sociale actuelle.

Ce processus est phénoménologiquement et sociologiquement complexe et compliqué. Nous savons que la valeur d´une oeuvre d´art dépend aussi des changements que subit sa signification sémantique. Il y a des significations qui se perdent au cours de l´histoire, il y en a d´autres qui surgissent et donnent à l´oeuvre une nouvelle force d´élocution et aussi une nouvelle valeur. Prenons pour l´exemple la sculpture nègre: sa fonction sociale et esthétique originaire fut liée à un certain culte. Mais cette signification ancienne n´était pas connue et, d´ailleurs, dépourvue d´intérêt pour la génération des cubistes qui ont commencé à admirer la sculpture nègre à cause des significations et des qualités esthétiques qu´ils avaient découvertes en elle du point de vue de leur pensée et de leurs ambitions artistiques. A vrai dire, ceci pouvait être un simple malentendu ou une mode passagère. Mais, puisque l´interprétation cubiste de la sculpture nègre fut pratiquement acceptée par toute la théorie moderne d´art, leur évaluation vaut comme ob-

jective. Les valeurs plastiques de la sculpture nègre ne cessent pas d'inspirer les jeunes sculpteurs malgré les contradictions évidentes entre ses fonctions et ses valeurs originaires d'une part et sa fonction et sa valeur actuelle de l'autre.

Nous trouvons des faits analogues dans la critique d'art qui - proprement dit - devrait faciliter le parcours le plus droit des valeurs artistiques potentielles aux valeurs réalisées, vérifiées, objectives. Mais, comme on sait, la chose n'est pas simple. L'intervention du critique dans ce processus peut être constructive, mais aussi destructive; adéquate, mais aussi inadéquate. Par son autorité, le critique peut faire surestimer la valeur d'une oeuvre qui, pour un certain temps, devient sensation, mais il peut tout aussi bien la faire sousestimer, ou même faire refuser une oeuvre qui devra atteindre ensuite le jour de sa réhabilitation. Mais, je le souligne de nouveau, la valeur n'est pas qualité physiquement objective de l'oeuvre, de même qu'elle n'est pas qualité arbitraire. En outre, la valeur artistique a une structure assez complexe: elle comprend, d'une part, l'accomplissement des fonctions largement humaines et anthropologiques de l'art et, d'autre part, l'accomplissement des fonctions plus ou moins temporaires, liées surtout à la situation la plus récente du développement artistique. Par exemple: à la Biennale de Venise, une oeuvre obtient le Grand prix; par ce prix, on peut apprécier la contribution globale de l'oeuvre à l'évolution de l'art moderne, mais on peut y apprécier uniquement la nouveauté de son idée et son actualité; il y a ainsi une différence considérable entre, disons, le Grand prix d'un Braque en 1948 et le Grand prix d'un Le Parc en 1966: chez celui-là, il s'agissait de la confirmation d'une valeur historiquement déjà vérifiée, chez celui-ci, il s'agit de signaler une valeur essentiellement potentielle qui attend encore sa pleine vérification pour devenir une valeur artistique objective de notre époque.

Cette <u>complexité de la structure</u> de la valeur artistique exige une complexité analogue des aspects et des procédés de la critique. Malheureusement, on respecte très rarement cette exigence. Premièrement, parce que la critique est généralement une prise de position immédiate, où il n'y a pas de temps pour une analyse approfondie et multilatérale. Deuxièmement, la critique est souvent au service d'une idée d'actualité ou d'un programme particulier ce qui conditionne son caractère parfois trop partiel.

Et pourtant, je ne peux pas finir sans insister sur l'importance capitale du fait que la valeur artistique soit un phénomène complexe. Si nous connaissons, dans l'histoire de l'art, des "barbarismes" où

même les critiques renommés étaient incapables de reconnaître des valeurs artistiques évidentes, nous devrions nous efforcer de ne pas faire de même. On a trop souvent tendence à identifier ou plutôt à reduire la valeur artistique à ses composantes partielles - à la nouveauté, à l'originalité, à l'enrichissement des recherches artistiques le plus en vogue. Si ce critère suffisait, on ne pourrait pas, par exemple, reconnaître la valeur de l'art naïf. En art, nous trouvons non seulement une couche de nouveau, mais aussi une couche de l'éternel. Celle-là est liée surtout aux découvertes artistiques, celle-ci à la présence constante de l'homme, en d'autres termes, à la constante anthropologique dans l'histoire. Ce double caractère conditionne la dialectique de l'innovation et de la tradition, du discontinu en histoire de l'art et à l'intérieur de chaque oeuvre d'art. Le critique d'art doit se rendre compte de cette dialectique en face de la situation contemporaine de l'art, mais aussi en face de chaque produit artistique.

La multitude de tâches et de formes qui appartiennent à la critique, convergent dans son essence axiologique, dans sa fonction d'évaluation. La critique d'art en tant que propagande d'une foi artistique, en tant qu'expertise de spécialiste - ce sont là des activités très variées, mais elles ont un dénominateur commun: l'évaluation de l'art. La critique évalue -ou plutôt doit évaluer - avec l'ambition de l'objectivité, c'est-à-dire avec l'obligation intersubjective. Ceci vaut aussi pour une critique purement subjectiviste, puisqu'elle prétend avoir raison et a ses partisans. Il faut cependant souligner qu'en laissant de côté la complexité du processus d'évaluation, la critique ne peut pas saisir la structure complexe de la valeur artistique. Une telle critique n'accomplit pas une de ses fonctions importantes: elle ne fournit pas des jugements sérieux et valables pour l'histoire de l'art, ce qui signifie qu'elle ne survit pas à la date de sa naissance. Une telle évaluation peut, bien sûr, jouer un rôle important dans la vie artistique et même avoir une forte influence sur la formation de l'opinion à l'époque donnée, mais du point de vue historique, elle est trop périssable, parce qu'elle ne respecte pas la définition générale de l'art et la relation dialectique qui existe entre l'art et l'homme dans l'histoire. Et justement ici, en art en tant qu'objectivation de l'homme, je vois la clé de la relation entre la critique et la valeur artistique.

Jiří ŠETLÍK

LE PROBLÈME DE LA MORALE EN CRITIQUE

Je n´ose trancher le noeud gordique de la tâche bien complexe que la société et les artistes présentent aux critiques d´art. Il y a des moments où le critique se trouve seul contre l´art et les artistes, contre le monde officiel et s´y oppose. Il est évident que l´attitude du critique et sa situation concrète sont déterminées généralement par une série de facteurs: l´époque et le lieu, les conditions sociales, l´individualité du critique. Même en tenant compte de ces facteurs le critique ne pourrait jamais éviter le risque du conflit qu´amène le danger de l´isolement. Et c´est son attitude morale qui est en jeu dans une situation aussi délicat. Tout cela ne se passe pas nécessairement sous forme d´un roman dramatique, d´un martyre ou de la glorieuse découverte des pionniers de l´art moderne. Pourtant le reflet de l´isolement intérieur, la gravité des questions posées, le risque d´une décision ou d´un acte, le conflit entre la supposition logique et l´absurdité du fait imposent nécessairement certains principes éthiques au travail du critique. D´autant plus qu´il faut compter avec d´éventuels conflits qui ne peuvent être résolus au cours de la vie humaine, si brève. Ars longa, vita brevis... Au point de vue théorique et pratique il faut tenir compte d´un phénomène spécial qui est donc la morale de la critique et la morale du critique. L´histoire même de la critique en connexité avec l´histoire de l´art offrirait à ce thème assez de matériaux pour de larges études qui ne manqueraient pas sans doute d´intérêt. Je ne voudrais pas par ces remarques fixer des postulats, tracer un système de morale pour la critique ou suivre son évolution en rapport avec le développement de la pensée et de la connaissance. La morale en critique est donnée d´une part, par les exigences générales que l´art et les artistes imposent et dans un sens plus large, la société, d´autre part par l´existence de la critique dont l´activité créatrice, scientifique et systématique a pour but l´appréciation. Dans le cas où ces deux tendances sont liées par un rapport dialectique qui est soumis simultanément aux conditions et exigences de l´évolution, on ne peut pas séparer la morale en critique de la norme générale de la morale telle que la société la pose. Notre époque si complexe ne fait qu´accentuer le côté éthique de la critique. Sans vouloir nier que notre époque influence parfois d´une façon pragmatique l´activité même des grandes personnalités de la critique, on est forcé de constater

que l´époque des personnalités exceptionnelles est en train de disparaître. Les forces se dispersent dans les spécialisations malgré l´appel justifié à l´universalisme. Il existe aujourd´hui des types très variés - des types recensants, synthétisants, classifiants, agressifs, théorétisants, des types s´occupant seulement de l´évolution historique. L´armée des critiques se multiplie sans que les aspirations des individus diminuent. Même le problème vu de cet angle ne peut nier que les exigences spéciales doivent prendre en considération le postulat d´une seule morale commune. Ainsi la morale de la critique est donnée par les droits et par les devoirs de la critique envers l´art et les artistes, envers la société et même envers la discipline et la personnalité du critique. Je pense que la morale se forme justement dans la limite de ces deux grandeurs. Ce sont aussi elles qui en même temps fixent l´amplitude des relations qui existent entre le critique d´une part et les objets et les sujets de son activité d´autre part. La responsabilité et la nécessité de connaissances approfondies occupent la première place parmi les devoirs qui en découlent. Le sentiment de responsabilité de la critique, le devoir d´adopter une position, de prendre une attitude, de s´engager, vont de pair avec ce qui a été dit plus haut. Tout ceci est évident de premier coup, mais ce ne sont que des apparences car il ne manque pas de critiques qui en utilisant l´histoire comme une forme d´allégorie s´efforcent de justifier leur attitude ou de masquer leur peur. Il reste évidemment le choix personnel, donné par les connaissances et la conviction qui en résulte, qui montrera l´intensité avec laquelle le critique défendra l´oeuvre artistique,une tendance, une école, une génération ou un groupe d´individualités.

Supposons qu´il existe chez lui une tendance objectivement progressiste dans l´art. Nous savons que le nouveau ne doit pas être forcément nouveau, nous savons égalementque des conflits naissent dans la majorité des cas justement dans des situations où le critique est obligé de faire son choix. Les opinions et tendances des artistes avec lesquels le critique est lié, ne doivent pas toujours être progressistes, de même souvent les intérêts /quelquefois imaginaires parce que changeants/ de la critique ne concordent pas avec ceux de la société ou plutôt de son élite. Ainsi le critique doit avoir des qualités indispensables pour son travail: courage, franchise, dévouement aux principes, cela veut dire qux principes généraux de l´éthique. Et ces devoirs se font valoir même par exemple dans la discipline de son travail, et son activité en général. Bien entendu cela n´exclut pas pour lui l´éventualité d´erreurs, ou de fausse évaluation. Il me semble que le courage d´être soi-même, de défendre ses opinions et de rester franc est au-

dessus de l´adaptabilité trop facile qui aboutit malgré la meilleure volonté au conformisme. A l´autre bout, inséparables des devoirs, sont les droits de la critique, en premier lieu le droit inaliénable à la liberté. Celui-ci contient évidemment toute la prédestination de l´état des connaissances, des relations historiques, sociales et aussi individuelles. En dehors du droit à l´attitude et à l´opinion qui résultent de la liberté, il y a aussi le droit à la faute ou erreur. Des points de vue individuels dans les droits du critique se font valoir beaucoup plus qu´on est prêt à le concéder, mais il faut les concéder. Il faudrait peut-être éliminer le droit au silence et à la tolérance excessive, mais ce qu´on ne peut pas éliminer c´est la droit à corriger ses conceptions et encore moins le droit au respect dû à l´opinion contraire. On peut difficilement éliminer les points de vue humains, auxquels on donne si souvent libre passage dans les actes entre les individus. Est-ce que l´amitié ou d´autres relations influencées par d´autres qualités humaines n´y jouent pas un certain rôle? Est-ce qu´il est possible d´extraire du critique un arbitre absolu des qualités? Ici le critère pour l´attitude adoptée par le critique et pour la critique effectuée par lui doit être poursuivi par son action où il est plus qu´une fois obligé de respecter ou de ne pas respecter les relations éthiques humaines au nom de la valeur ou de l´opinion et cela en dehors de son monde individuel. Et c´est ainsi, qu´il met son pied sur la corde tendue au-dessus du chapiteau de l´art dont l´un et l´autre bout contient le risque de son travail.

La morale de la critique doit surgir bien entendu de l´attitude créatrice concrète et du credo philosophique où on ne peut pas empêcher de jouer l´influence de l´état des connaissances. Par contre bien durables devraient rester les pures manifestations de ses rapports avec la vie, l´art, liées à son caractère individuel; autrement dit dans la critique comme dans la vie devrait rester comme base la franchise d´opinions individuelles, ne dépassant tout de même dans l´attaque comme dans la défense le respect dû à l´importance et à la valeur humanitaire de l´action créatrice du critique. Alors dans l´attitude morale de la critique restera sans doute comme mesure suprême la valeur humaine de l´acte artistique, qui est l´objet de son existence. Il n´y a pas de doute que malgré les jugements bien connus sur le manque de la morale en critique, sur toute l´échelle des négations depuis les caricatures jusqu´aux visions obsédantes et apocalyptiques - d´ailleurs exagérant de la même façon le rôle de la critique et des critiques dans l´évolution de l´art - le problème de la morale en critique mériterait une étude plus profonde. Il ne serait pas sans importance - sans vouloir

priver la critique de mesures éthiques - d´examiner en cette connexité aussi le problème de la morale de l´art et des artistes. Mais par là nous ouvrirons un autre chapitre de la question que je viens d´effleurer.

Cevad Memduh ALTAR

CRITIQUE ET LIBERTÉ

La critique de l´art n´est que l´aspiration à la recherche et à la valorisation des facteurs qui le composent et des règles, critères, et jugements individuels résultant de cette aspiration. Tant qu´un public intéressé adopte ces fins, une critique tendant à l´objectivité apparaît et c´est seulement par cette voie qu´un résultat objectif et véridiaque peut être obtenu. Il est irréfutable que les pensées individuelles qui semblent être dans l´art un jugement objectif absolu, dépendent en réalité dè la capacité d´interprétation de chaque individu. Cette sorte de métamorphose de la pensée qui particulièrement dans le domaine de l´art, provient uniquement de l´analyse de celui-ci,donne lieu à une fin tout à fait différente dans les études et critiques où l´art est exclu, comme par exemple dans les sciences positives. Car les jugements et critiques que nécessite la science positive ne sont pas comme dans l´art a priori, mais bien au contraire fondés sur la ratio et jugement a posteriori, soutenu par un enchaînement continu. Cette différence qui divise d´une façon catégorique la critique scientifique de la critique de l´art, s´appuie naturellement sur le contraste existant entre les jugements à tendance subjective et objective dans l´art.

C´est pourquoi il est possible d´avancer que dans l´art, l´appréciation à partir d´une pensée libre, obtenue par la critique impressionniste, mène en quelque sorte à un dénouement très délicat et confus. Dans la critique de l´art, le seul critère objectif faisant face à l´analyse subjective du critique, est en fonction de la proportion d´objectivité contenue dans l´oeuvre. La critique qui doit être plus libre proportionnellement au progrès de l´art, qu´elle ait une valeur subjective ou objective, doit avant tout être la conclusion d´un jugement, d´un choix, d´une connaissance, d´un blâme ou d´un éloge, ou bien le double amalgame de ces derniers concepts. La critique libre qui dans l´esprit de compétence prenant de plus en plus d´envergure de nos jours, est une opération aussi délicate qu´ardue, aura un devoir encore plus difficile à remplir face qux arts plastiques. On déduit

donc que dans l´expression abstraite, à laquelle les arts plastiques de notre époque sont enclins à accéder à un plan toujours plus élevé et particulièrement dans la critique libre de la peinture, on trouvera des particularités différentes de celles existant dans le passé. Parmi ces particularités, la principale est justement la connaissance qui mène à la compréhension critique et à la faculté d´analyse, à l´obligation de créer le milieu de pensée et de jugement. D´ailleurs, à l´encontre de la critique des arts figuratifs, qui est une critique plus poussée à une tendance objective, on remarque clairement dans la critique de l´art abstrait que celle-ci, étant dépourvue d´un point de départ commun, se trouve obligée de se tourner plutôt vers la théorie, et dans l´expression, se rapproche des différents styles d´abstraction. Dans cet état de chose, indépendamment du degré positif qu´a pu atteindre la critique, la majorité du public intéressé restera étrangère au sujet et aura des opinions fausses. Un tel résultat, surtout dans une ère comme la nôtre où il faut donner à la critique libre le plus d´espace possible, conduit la majorité du public, le critique et le créateur d´art à un no man´s land.

Depuis que la métaphore, qui se manifeste même dans l´art le plus compréhensible, devient de plus en plus abstraction dans notre époque d´art abstrait, la critique doit se fonder sur certaines conditions essentielles. A mon avis, la première de ces conditions est le degré de connaissance, de parachèvement de la culture et la faculté de reconnaître l´art d´avant-garde. Il est indiscutable qu´on ne pourrait arriver à ce résultat que par la culture, la formation et le rapprochement d´orientation.

Il serait déplacé de soutenir que seulement par ce qui a été dit dans cette communication, on soit parvenu à plaider le bien-fondé de la liberté de critique à notre époque. Il n´est pas difficile cependant de constater que ce thème important, qui est étudié sous des angles variés, mènerait à des conclusions différentes. Toutefois, il est certain que le sujet traité ne peut avoir de valeur qu´à l´aide des trois conditions mentionnées ci-dessous:

1 - Parvenir à la liberté de pensée, de sentiment et de jugement par la connaissance et la culture.

2 - Assurer un triple équilibre de niveau entre le créateur, le critique et le public qui s´intéresse à l´art.

3 - Passer de la critique dogmatique au vrai criticisme.

Il est probable que certains considèrent comme une utopie le résultat qui pourrait être obtenu par ces trois conditions. Toutefois, il serait juste de considérer combien de longues années encore le monde

de l´art sera privé, ne fût-ce que dans une minime proportion, de la vérité tant attendue.

D´autre part, il est certain que la liberté de la critique qui a acquis à notre époque une importance de premier ordre, ne peut s´obtenir dans un milieu modeste en substances. Il faut que, avec le critique qui donnera des jugements féconds, l´artiste et le public qui suit les mouvements d´arts, soient libres, c´est-à-dire puissent se développer dans un milieu social, politique et économique dénué de tout obstacle.

La liberté de critique dans l´art est aussi la liberté d´esprit et de pensée, prémisses de tout travail fructueux.

Antonio Gimenez PERICÁS
Vicente Aguilera CERNI

LIBERTÉ DE LA CRITIQUE

Au point de départ, le thème de la "liberté" exige détachement et ordre logique. D´autre part, il est impossible d´adopter des positions prétendument impartiales ou olympiennes. Toutefois, il est d´autant plus nécessaire de parler de la liberté, quand on ne l´a point, ou du moins quand elle est en péril, quand l´homme prend des risques pour en user ou pour la proclamer. C´est seulement sur terre, en partant de la vie du réel qu´il est possible de parler d´être "libres". Il s´ensuit alors que la liberté - facteur essentiel du développement humain - se convertit en une "passion", en un "engagement" qui congédie, par sa seule présence l´indifférentisme et la neutralité. La liberté étant donc une catégorie ontologique et existentielle, il entre dans le fait de la déclarer ou de l´établir, un souffle intensément émotionnel, - nous dirions presque "romantique". Mais il faut choisir une seule des innombrables faces d´un thème qui embrasse l´être, l´existence, et l´agir des hommes.

Nous parlons de la liberté de la critique d´art, exercée en un lieu et dans une situation donnés. Ce sont là ses conditionnements les plus matériels et les plus immédiats, ce à quoi se réfère d´abord la posibilité ou l´impossibilité de la liberté pour le critique artistique, pour les critiques d´art. Après ce conditionnement il en existe un autre, que nous situons à un niveau plus abstrait, mais non moins important pour autant: jusqu´à quel point, en relation avec l´Art, peut être libre la critique qui s´occupe des phénomènes artistiques? Une critique

d´art libre est-elle réalisable si l´art ne l´est pas? Et l´art étant libre, ne peut-il se donner une critique diminuée dans sa liberté, que ce soit par des contraintes extérieures ou par des aliénations plus subtiles. Quelle que soit la réponse qui utiliserait mécaniquement les données de l´équation, elle serait automatiquement sans valeur. Entre autres, parce que la critique d´art est aussi "création artistique" relativement indépendante de son objet, l´art.

Nous sommes donc devant une forme de création dont la fécondité dépend, dans une mesure fondamentale, de la liberté de sa genèse et de son fonctionnement. Car la recherche de la vérité et la découverte de la réalité sont à la fois son devoir et son droit, tandis que sa finalité peut seulement consister à apporter une contribution à la croissance de la conscience humaine dans la grande aventure de l´histoire. Ainsi, la liberté de la critique se situe sur un plan où s´allient "information" et "valorisation", "connaissance" et "préfiguration", "donné" et "projet".

Dans cette perspective, que pouvons-nous dire - en prenant comme référence la situation de la critique d´art en Espagne - qui puisse nous éclairer objectivement pour tout ce qui touche au thème général de la liberté de la critique d´art? Dans la mesure du possible, nous procéderons du particulier au général, le particulier étant, naturellement, la situation concrète où se développe un moyen d´expression culturelle, et le général étant les possibilités intrinsèques de liberté dans le sens le plus large de ce moyen d´expression.

Dans l´Espagne d´aujourd´hui, on peut écrire - sur l´art - ce que l´on veut. Et ici surgit la première limite à la liberté, qui est qualitative: on peut écrire sur l´art ce que l´on veut, pourvu que ce soit exclusivement sur l´art. De façon plus précise: il faut avoir une conception "esthéticiste" de l´art et de la critique pour jouir de la liberté car il lui revient de garantir la situation.

Ce que nous venons d´affirmer est-il excessif? Nous croyons que non. Les particularités de la société et de la culture modernes en Espagne à conseiller, semble-t-il, de situer l´analyse sur la triple base, certainement en corrélation, de l´"ouverture", de l´"information" et de l´"idéologie". Car les vieilles structures poussaient à l´isolationnisme culturel, à l´indifférentisme devant la problématique du monde contemporain, et par conséquent, vers la stérilité idéologique dans la mesure où les idéologies - même si elles sont "artistiques" - portent en elles un germe transformateur. L´héritage structurel de la société espagnole comporte un lest considérable d´habitudes semiféodales, de polarisations orientées vers latifundium ou le minifundium /selon les

régions/, de pratiques monopolistes, de zones industrielles très localisées, d'une grande diversité de base jointe à une intense centralisation administrative. Cette assise irrégulière a été, de toute évidence, à l'origine des évènements "politiques" et des comportements des groupes sociaux, même, bien sûr, dans les différents secteurs culturels. Ouverture, information et idéologie constituent la partie fondamentale du processus général des relations entre notre culture et notre société. Pour les couches traditionnellement dominantes, jamais n'a été bien agréable cette dynamisation culturelle que l'on peut mener à bien uniquement avec l'ouverture, l'information et la présence consciente d'éléments idéologiques. Il faudrait excepter, bien sûr, ce que nous pourrions appeler "culturalisme absentéiste" pour tous ces courants qui, étant capables d'aller au fond des choses, peuvent soumettre à la révision les principes structurels. A partir de ce point crucial commence la calvaire de la liberté, un calvaire qui va depuis l'agression des droits humains les plus inaliénables en passant par les contrôles de la culture en général, et se termine en dressant des conditions à la critique d'art qui essaie de se développer en profondeur, depuis l'ouverture, l'information et l'idéologie.

Même si ce plan peut être valable pour analyser tant les phénomènes antérieurs à la guerre civile /"génération de 98", ouverture culturelle d'Ortega y Gasset, pénétration des avantgardes européennes, etc./ que ceux postérieurs à cette violente explosion des contradictions espagnoles, nous croyons sage de nous limiter à l'après-guerre. Les premières années qui ont suivi furent l'apothéose de l'isolationnisme, de l'unilateralité dans l'information /générale et culturelle/, du monopole idéologique. On ne peut donc parler, pour cette période, ni d'ouverture, ni d'information, ni d'idéologie, ni bien sûr de rien qui puisse ressembler à la liberté.

A ce moment là /période située entre 1939 et 1948/, la note dominante fut donnée par le monopole d'Eugenio d'Ors et son "Academia Breve", ainsi que par les efforts - lents et pénibles - pour récupérer le terrain perdu par rapport à l'avant-guerre. Ces efforts allaient fructifier seulement dans la période suivante /entre 1948 et 1958/ avec l'"école d'Altamira", la "Première Biennale Hispano-américaine", le groupe "Dau al Set", le groupe "R" d'architectes, "El Paso" et l'"Equipe 57".

Paradoxalement, un penseur absolument réactionnaire comme Eugenio d'Ors, put se convertir, dans cette première période, en un facteur positif, simplement parce qu'il apportait quelque "information" et cela comportait un certain degré d'action en faveur de l'"ouverture", malgré le schématisme et les présupposés ultraréactionnaires de ses bases philosophiques.

Pour notre propos, nous devons rappeler que le musée du Prado passa des mains de Picasso à celles de Sotomayor. Il est inutile d'en dire plus. Cela se situait à la fin de la guerre civile, de même que la culture espagnole - ainsi, en général - passait du magistère d'Ortega y Gasset /très important dans les idéologies artistiques de l'avant-guerre/, d'Antonio Machado, de Sanchez Albornoz, d'Americo Castro,etc.. à un monopole de l'unilatéralité qui convertit la culture espagnole en un pathétique camp d'autodidactes. Et l'art, objet de la critique? Et bien l'art, qui n'est ni plus ni moins qu'une manifestation de la culture, comme celle-ci est un produit de la vie historique, l'art, donc, souffrait de semblables vicissitudes. L'art, soumis à quelque tendance culturelle que ce soit, au style humain que l'on voudra, unifie des valeurs visuelles et morales expressives de ce qui survient dans la vie humaine, ou un répertoire d'aspirations existentielles, ou l'intimité même de l'artiste. Mais c'est qu'entre 39 et 48, l'expression dans l'art plastique ou dans l'art écrit était impossible. Les chemins de l'ouverture, de l'information ou d'une quelconque idéologie en marge du monoloque régnant étaient fermés. C'est seulement plus tard que s'est réactivée l'influence intellectuelle d'Ortega y Gasset, bien qu'elle n'eût pas de plus grande portée que les autres témoignages d'une timide et précaire récupération du terrain perdu par rapport aux années précédant immédiatement la guerre civile. Nous ne voulons pas dire ainsi que l'action des Pouvoirs Publics ait entravé positivement aucun "style" ni d'art, ni de critique. Le reflet des autres limitations générales suffisait, tout comme le soutien de l'atonie sociale. La société espagnole, après le déchirement et la violence, a vécu dans la plus complète apathie.

De là vient que l'art espagnol contemporain ait été créé exclusivement par des artistes non conformistes /quand le poids naturel des nouvelles générations a rendu possible les premières tentatives de non-conformisme/, animés par le souffle de la critique et de l'investigation non officielles. La critique d'art qui s'est manifestée avec une liberté intérieure difficile /seule voie de création comme philosophie et littérature de l'art et sur l'art/ a toujours été en marge des cadres officiels. Elle s'est trouvée dans la zone où moins on pouvait s'exercer à la liberté de création. De même, elle fut étrangère au commerce artistique. Si malgré elle, et bien qu'elle y fût indifférente, elle a influé sur les circuits du marché et sur la mode, ce fut grâce à son talent humaniste. Et ici l'on trouve le grand péché de la critique rebelle: la sérénité, la façade humaniste peuvent se changer en orgueil, et la liberté intérieure peut se convertir en pure délectation. Et à

ses côtés, toujours latent, l'autre danger: le non-usage de la liberté accessible ou inaccessible, l'abdication qui se convertit en une force démoralisatrice des plus imposantes.

En 57 et après, a éclaté en Espagne une protestation épidermique contre la tradition formelle de l'Occident; la rébellion de l'indéterminé et de l'ambigu s'est imposé contre l'expressionisme abstrait en particulier et l'informalisme en général. Alors, la "nouvelle" critique d'art de l'époque, la critique "libre" comprit que l'art non figuratif en Espagne, dû aux conditions générales de la vie et de la culture dans notre patrie, était dans une large mesure la manifestation courageuse d'un déchirement parmi la Société espagnole et parmi les hommes d'Espagne. C'était, de toute évidence, un art de l'aliénation; mais comme il revendiquait la "liberté", même si elle était aliénée, même si elle était aliénante, il fallait accepter le caractère dialectique de sa rébellion à l'intérieur d'une enceinte spécifiquement espagnole.

Très vite, la critique officielle et ceux qui se trouvaient à la tête des organismes officiels ou commerciaux adonnés à l'exportation ou à la propagande, profitèrent de la conjoncture sans le moindre scrupule. Et ils le firent pour deux raisons fondamentales: parce qu'elle servait leurs fins de propagande et parce qu'elle constituait un rempart d'indéterminations devant la menace d'un art et d'une critique capables d'éclairer les réalités, les consciences et les volontés. Même si elles étaient nées de la rébellion, comme explosion de "liberté", les ambigüités cosmopolites de l'art de l'indétermination, servaient à démontrer au monde deux choses complètement fausses: que la culture espagnole vivait dans un régime de liberté, et que de telles manifestations culturelles étaient "normalement" insérées dans l'ensemble de notre existence culturelle.

Nous avons donc connu une "liberté" née dans des conditions abruptes. Et cette liberté qui naquit avant d'être reconnue et falsifiée, allait périr, étranglée par le confusionnisme. Pour que rien ne manquât, on avait déjà installé en Espagne un appendice du marché artistique européen et américain. A Barcelone et à Madrid sont nées des galeries d'art /commerciales/ qui accueillaient l'art non figuratif espagnol triomphant dans les Biennales et déjà flatteur pour les maîtres officiels du petit monde artistique, tant sur le plan des cotes que sur celui de sa non-signification expressive. La confusion et l'adultération firent en sorte que le front indépendant de la critique se vît irrémédiablement devant la crise de sa propre connaissance. Cette critique avait fomenté le développement des tendances à la rupture de la forme au nom de la liberté, et officiellement on fomenta rapidement l'acceptation

et la promotion extérieure de ces tendances au nom de la propagande. Il devint alors nécessaire de réviser ses positions. Sans conditionner pour cela la valeur relative du travail particulier de chaque artiste, nous les critiques, qui aspirions à être "libre", nous avons dû soumettre les "tendances" - et leurs significations ultimes - à une implacable révision critique. Pourquoi? eh bien, c´est très simple: parce qu´il fallait - et qu´il faut toujours - lutter contre le confusionnisme, parce qu´il est urgent de donner un sens aux professions culturelles, parce que nou devons combattre pour la vérité, pour la hiérarchie axiologique de notre propre tâche, et finalement - à propos des limitations externes - pour sauver cette liberté exxentielle qui réside dans la fidélité à ses convictions propres. Toutefois, il convient de tenir compte que sur le plan des limitations externes, la critique d´art n´a pas rencontré d´interdits formels et explicites, mais des impossibilités matérielles. Les critiques indépendants n´ont pas trouvé de place parmi les grands moyens de communication sociale ou parmi d´autres instruments essentiels qu niveau et au caractère de la culture artistique considérée comme patrimoine communautaire.

Nous allons maintenant traiter du second conditionnement, comme nous le notions qu début. A savoir: les conditions de liberté de la critique en relation avec son objet immédiat, l´"art". Ce qui nous obligera à effleurer un autre thème parmi ceux proposés au présent Congrès: la critique et les mythes. Mais cette question a deux aspects: le premier se réfère au caractère "sacré" de l´art dans une culture déterminée; le second, au "mythologie" qui en supplantant la conscience de la réalité, annulent la liberté.

Dans un milieu bourgeois, l´art est encore une activité "sacralisée". L´objet artistique est encore un objet de culte, même si ce culte est "artistique". Cependant, il faut signaler que dans cette même bourgeoisie, sans tenir compte de l´apparition et de la puissance d´une classe nouvelle, on a attenté contre la mythisation de l´objet artistique et de l´activité esthétique. A partir des idéologies bourgeoises, la démythisation a été objective. En d´autres termes: il n´y a pas eu de démythisation volontaire. Ce fut la crise elle-même de la culture bourgeoise qui dans une large mesure a désacralisé l´art. N´oublions pas qu´une culture entre en crise quand elle n´est plus capable d´interpréter une nouvelle existence humaine, ce qui survient quand les éléments qui conditionnent cette nouveauté existentielle sont autres. En un mot: quand une nouvelle classe lutte pour son hégémonie.

Nous affirmons que la crise même de la culture bourgeoise contribuait à désacraliser l´art. Et nous pouvons situer le phénomène pres-

que concrètement: ainsi, qu'a été l'"art brut" sinon une démythisation de l'objet artistique? Et qu'a été la "peinture d'action", ou l'action automatique à la limite de l'inconscience, sinon une démythisation de l'activité esthétique, un attentat contre le caractère sacré de ses canons? Une "autre" esthétique s'est trouvée installée, qui revendiquait la subjectivité extrême, l'irrationnel le plus radical - indépendamment de toute acception traditionnelle de la valeur et comme réalité non moins réelle bien qu'insondable. Elle s'opposait à l'objectivité idéale de la culture occidentale et à ses conditions fondamentales: la beauté, la figuration, la composition, la perspective...

D'une façon générale, la dissolution du figuratif /non pour la représentation, mais pour le déplacement du thème esthétique depuis l'extériorisation objective jusqu'à l'intériorisation subjective/ a supposé et suppose encore une désacralisation de l'art du point de vue matériel. En Espagne ce processus significatif a été spécialement poussé aux extrêmes. Le développement du répertoire informel et de ses conséquences, a impliqué une volonté d'en finir avec les adorations esthétiques, ce qui est bien naturel et, si l'on veut, très juste, à l'intérieur d'une vie historique extrêmement contradictoire, et donc difficile. Mais si la désacralisation paraissait bien consommée du point de vue matériel circonscrit à la culture /et à partir des positions mêmes d'une culture qui répondait à une idéologie traditionnelle/ elle n'était pas consommée du point de vue de la vie en général, ni ne pouvait se consommer sur le plan de cette vie générale en suivant l'évolution culturelle. A la mort du Dieu objectif et anthropomorphique, succède la découverte du Dieu irrationnel et intériorisé. C'est la victoire du narcissisme, même si ce que l'on admire complaisamment n'est que sa propre dissolution ou sa propre dégradation.

Après le premier vide de l'après-guerre, après les nostalgies historicistes qui ont tenté en vain de remplir ce vide, l'art espagnol a vécu l'apogée de l'irrationnel et l'empire du confusionnisme relativement aux significations réelles de notre art le plus important. Les zélateurs du narcissisme, les exhibitionnistes du subjectif, les démiurges de ce culte de l'"antiesthétique" exercé au nom de la liberté, cessèrent d'être libres. Cela vint du fait que pour "user" de la liberté, il faut croire à l'intelligence. Toutefois, à partir du pôle de l'intelligence également, on peut risquer des erreurs grossières. En effet certains de ceux qui revendiquèrent les droits de l'intelligence, se trompèrent et enfermèrent la liberté dans une série de dogmatismes. Peut-être nous-mêmes n'avons-nous pas su comprendre correctement le sens que nous devions donner à une esthétique "normative" comme alter-

native créatrice face à l'invasion irrationnelle, même s'il y avait peu de doute au moment de situer ses causes profondes et de révéler son destin mercantile et son aptitude à être assimilée par la propagande pour une situation très définie.

Il y avait beaucoup de chemin à faire pour se rendre compte que la liberté esthétique - pour l'art et pour la critique - ne dépend pas de ses moyens spécifiques, mais de quelque chose d'extérieur ou d'étranger à la spécificité de telles activités. Cette liberté dépend des positions idéologiques à partir desquelles on interprète la vie à travers l'art et l'on pratique la critique d'art. Ainsi, le grand ennemi de la liberté réside dans chaque mythe qui s'accepte plutôt que dans les contraintes extérieures provenant d'une situation politique donnée. La destruction des mythes /dans la mesure où ils supplantent la conscience de la réalité/ est donc une condition indispensable pour être libre, et par là elle pose un problème fondamental devant lequel la critique d'art ne peut rester indifférente.

S'il est vrai - et nous croyons qu'il en est ainsi - que l'homme est non seulement le créateur jusqu'à un certain point de son propre "monde" mais que ce monde "créé" nous conditionne et nous enchaîne par des aliénations, la critique doit trouver sa raison d'être essentielle dans la lutte pour la découverte et la primauté de ce qui est nécessaire sur le plan du réel. Quand on désacralise au nom du nihilisme, de la subjectivité incontrôlée ou de l'arbitraire, quand - à l'opposé - on désacralise au nom d'"objectivismes" sectaires ou de technicismes sans contenu explicite, n'agit-on pas alors en laquais de nouvelles aliénations, qui transforment mais n'annulent pas les attentats à la liberté?

Les récentes expériences espagnoles démontrent que le mythe de la "liberté" est précisement le plus dangereux de notre culture artistique. Pourquoi? Eh bien parce qu'une liberté qui se meut dans l'indétermination et l'ambigüité n'est que l'ombre estompée de sa configuration réelle. Le mythe /en tant qu'aspiration humaine ou modèle de valeur proposé aux hommes/ naît quand il oriente les comportements dens des directions étrangères au noyau radical des réelles nécessités humaines. Il n'y a donc pas de liberté quand la création et l'expérimentation, l'analyse et la critique, renoncent au contact avec les données essentielles déterminantes d'une situation, se montrant indifférentes devant le signe et la transcendance de leurs éventuelles alternatives.

Dans les mécanismes de l'art moderne, et dans le processus de sa formation des "valeurs", la mythologie de la "liberté" se trouva clivée avec la mythologie de la "consommation". On fait un mythe de la

nécessité d'être libre pour créer, simplement parce qu'il faut lancer à chaque période un nouveau modèle de valeur qui mantienne le rythme de la consommation, exactement comme apparaissent les modes dans l'habillement, exactement comme se renouvellent les modèles d'automobiles ou d'appareils électro-ménagers.

De la sorte, la prolifération de valeurs "consommables" est juste un lancement de pseudo-valeurs, une invasion du douteux, du mutilé. Sans aucun doute, tout cela reflète un état de choses et offre des témoignages sur une situation, et parfois qualitativement d'un haut niveau. Mais la critique peut seulement les accepter "critiquement", puisque l'absence de "criticisme" - attentif aux significations et à la transcendance de l'objet considéré - est littéralement une aliénation. Et l'aliéné, par définition, ne peut être libre.

Ainsi la tâche démythisante de la critique d'art, exige pour sauvegarder sa véritable liberté personnelle qu'elle ne soit pas déterminée exclusivement par son objet. Car l'oeuvre d'art non seulement peut incorporer des mythes, mais encore elle est elle-même un fétiche, une "marchandise sacrée". Il est donc indispensable de reconnaître qua la critique d'art, pour être "libre", doit tenter la démythisation de son objet, sinon elle serait elle-même un intermédiaire diffusant des mythes. La critique d'art doit se décider à être, en dernière instance, essentiellement une critique de la culture qui réfléchit par la voie de l'esthétique, de la même façon que la culture appartient à la vie et à la société.

Quel nom pouvons-nous donner à cette attitude, à ce comportement? Les termes antagonistes sont bien simples: contre "mythisation", réalisme; contre "instrumentalisation", humanisme. Nous parlons donc d'un "réalisme humaniste", d'un "réalisme critique". Et nous employons les mots sans crainte du discrédit qu'ont pu jeter sur eux les fervents du culturalisme défunt, les ennemis de la culture vivante, ceux qui s'en s'ont servi comme prétexte à leurs régressions et à leurs sectarismes. Nous nous servons de ces dénominations sans craindre l'expression condescendante ou méprisante de ceux qui vivent de la culture et seulement de la culture, les dévôts de l'aristocratisme culturaliste. On pourrait penser que notre détermination et notre proposition sont dictées par notre condition d'espagnols et par les particularités de la situation où nous nous trouvons. Il en est naturellement ainsi. Mais cela peut seulement nuancer la nécessité d'aborder critiquement le réel et d'orienter les efforts vers le service de l'homme. L'essentiel est le fait indivisible, le fait irrévocable d'être hommes dans un monde déterminé. Qui se laissera aveugler par les oripeaux de la

culture, au point de se dérober à l'effort réaliste, à l'effort pour former, connaître et interpréter les traits véritables de la réalité? Qui pourrait s'imaginer vivre au royaume d'Utopie, dans l'Olympe de la perfection et qui en viendrait à croire inutile le combat pour l'humanisation et l'amélioration des hommes, en se servant pour cela de nos instruments spécifiques, les armes culturelles? Nous savons bien que ces choses s'imposent. Mais les plus grandes évidences sont précisément celles qui sont trop souvent oubliées.

D'autre part, la critique d'art ne peut être - insistons-y - un simple genre médiateur entre l'esthétique incarnée dans la praxis de la plastique, et le public. S'il en était ainsi, elle constituerait une banalité vulgarisatrice, plus ou moins intelligente selon la méthode employée. La critique ne peut être exclusivement un genre didactique, ou pour être aussi un genre didactique, elle doit se proposer des objectifs plus amples et répondre à une philosophie. S'il s'agissait seulement d'être l'intermédiaire entre la science esthétique - ou l'esthétique comme spécialisation philosophique - et les oeuvres d'art,la critique serait absolument conditionnée par la pratique artistique. Cette dernière serait une limitation objective à sa liberté, et même si elle assumait la tâche salutaire de la démythisation de l'art, ce conditionnement absolu l'empêcherait de l'accomplir. Quand la critique d'art ne sait pas se libérer de ces sentiers étroits, il lui reste la possibilité dramatique de se mythiser en se subordonnant à son objet. On peut bien dire que, dans un tel contexte, la critique est la "servante" de l'art, et, même à leur corps défendant, ces critiques se convertissent en serviteurs du trafic mercantile de l'objet artistique. Ce qui est certain c'est que beaucoup d'artistes n'attendent pas autre chose des critiques d'art, et ne s'intéressent à la critique qu'en répercussions qu'elle peut avoir sur leurs intérêts.

Mais ne cédons pas non plus à la tentation déraisonnable d'amoindrir les corrélations entre la critique et son objet. Pour que la critique puisse être un instrument humaniste de la liberté, elle doit se concevoir comme connaissance du réel à travers les phénomènes esthétiques. A condition seulement que ce mode de connaissance du réel - dans ses aspects scientifiques et humains - utilise une méthode efficace, qui selon nous se construit sur une dialectique, la critique accomplira pleinement son autre tâche médiatrice entre l'art et le public: elle démythisera l'art et enseignera le public.

C'est seulement dans ces conditions que la critique d'art se trouve objectivement libre.

Rafaele de GRADA

LE DEVOIR DÉMYSTIFICATEUR DE LA CRITIQUE

La discussion de ce matin à mon avis se rattache directement à celle que nous avons tenue hier. Il me semble que deux positions se sont affirmées hier intéressant la discussion d'aujourd'hui sur la fonction de la critique: la critique considérée en tant que jugement sur la création artistique et les valeurs établies par elle, et la critique prise comme appropriation du phénomène artistique et modèle de fruition de ce phénomène même /c'est la position de notre président Argan/. Je voudrais remarquer que ce n'est pas là une position d'aujourd'hui seulement; la critique comme participation à la création artistique, en dialectique avec elle, va de Baudelaire à Apollinaire, et elle est le propre de tous les critiques poètes; elle est l'aspect le plus passionant de la critique militante. Cette critique ne veut pas constater mais elle participe à la gestation du phénomène artistique pour élargir sa portée de l'artiste au public qui devient créateur lui-même en tant qu'il s'empare du phénomène. Il me semble que dans ce sens l'aspect de deux choses peut être coordonné. Quand nous disons que la critique idéaliste est dépassée, nous le disons dans le sens que personne ne croit plus aujourd'hui qu'il y a une valeur métastorique de l'oeuvre d'art et que la critique doit seulement se borner à juger.

Mais à ce moment on retombe sur un problème qui a été aussi posé ici hier: qui décide si un phénomène a seulement le caractère d'un test psychique, d'un test sociologique, publicitaire, érotique et pas encore un caractère d'émotion artistique? Il me semble que ce ne peut pas être seulement à la sensibilité du critique de décider. Quand on cherche comment on peut reconnaître l'art d'avant-garde par exemple, on pense toujours à la méthode avec laquelle on peut s'en approcher. Et la sensibilité ne peut pas être une méthode. On ne peut pas dire qu'on peut rejeter toute méthode. Et c'est le problème qui a été posé hier. D'où, à mon avis, découle le thème d'aujourd'hui, celui de la fonction du critique. On ne peut pas parler de la fonction du critique si on ne tient compte de ces idées préalables.

Tant que le critique était un juge, il était tout pacifique. On constatait la création artistique comme le fait du langage autonome de l'art et le critique devenait ou l'intermédiaire ou l'explicateur du phénomène même. Mais quand on considère la situation du point de vue que nous étudions maintenant, c'est-à-dire que le critique devient créateur lui-même, il est évident que ses fonctions sont parallèles à

celles des artistes, et on ne pourrait pas parler de la fonction de la critique si on ne la compare à celle de l'artiste lui-même. Sa matière serait la sensibilité par rapport au choix du contenu de la création et sa méthode serait la façon de rendre le plus communicatif possible ce contenu. Il aurait la faculté d'intensifier la communication de l'artiste, et sa participation irait dans le sens d'un élargissement de la création artistique elle-même. Le critique serait alors tellement intégré à l'oeuvre d'art que son jugement deviendrait impossible, c'est-à-dire qu'il n'aurait pas le détachement nécessaire pour juger.

Ainsi le critique a renoncé absolument à son rôle d'intermédiaire avec le public et les masses et il a consenti à devenir le chef ou le suiveur d'un groupement qui doit imposer la façon de voir de lui et de l'artiste; sa fonction serait donc d'imposer une conception et des phénomènes artistiques particuliers. Je le dis dans le sens le meilleur, c'est-à-dire qu'il ne peut pas concevoir qu'on arrive à l'art à travers une méthode, un sentiment, une émotion différents de ceux qu'il a choisis. Et ainsi le critique croit avoir conquis la suprême liberté de l'aristocratie de l'adhésion à la conception de l'art qui est la sienne; cependant à ce moment même, il a perdu la considération du rapport libre entre le producteur d'art et le consommateur d'art parce qu'il exclut qu'on puisse arriver à la communication par d'autres voies qui ne lui sont pas propres. La conséquence en est que dans le moment où on accepte, avec cette position, la fonction historique de la critique d'art, dans le même temps on la nie parce que cette façon de participation exclut le détachement historique qui est nécessaire aussi dans la contemporanéité.

On parle comme si nous qui sommes réunis ici étions tous d'un même pays, avec les mêmes conditions, les mêmes problèmes, le même état social, politique etc. Quand on dit qu'on donne toute l'importance à la fonction historique de la critique, on ne peut pas se borner à mon avis à vérifier l'histoire du passé. Et qu'est-ce que le passé à la fin? Jusqu'à quel moment peut-on établir l'idée du passé? Par exemple depuis l'impressionisme, depuis la moitié du 19e siècle, tout est encore contemporanéité, parce que nous vivons encore ces problèmes. Avoir une position historique veut dire vérifier non pas seulement l'histoire, mais avoir le sens de l'histoire que nous vivons, c'est-à-dire le sens du rôle social, du rôle d'agitateur d'idées qu'a le critique, qui n'est pas seulement un historien ou un créateur, mais aussi un rapporteur d'idées, un homme qui doit intervenir avec sa vision du monde et avec sa possibilité de l'affirmer. Alors il me semble que

parmi les fonctions de la critique il y a le devoir d'affirmer sa vision des choses dans les conditions propres de sa société. Cela semble très simple, mais en réalité cela ne l'est pas. Par exemple: l'idéal de liberté, on ne peut pas le résumer avec des formules qui sont très bonnes parfois et tout à fait acceptable. Qu'est-ce que c'est que la liberté du critique? Il faut la voir dans la société où il se trouve, dans les conditions où il se trouve. Par exemple, en Occident, la liberté de critique veut dire liberté par rapport au monopole des marchands d'art. Dans d'autres pays liberté veut dire l'indépendance du critique, sa capacité de lutte contre le monopole bureaucrtatique. La liberté du critique s'affirme au moment où son indépendance - qui n'est pas une indépendance absolue, abstraite, mais toujours liée à une certaine idéologie de masses qui est propre à toutes périodes historiques - devient lutte pour un idéal, une certaine vision du monde, la nécessité de changer le monde etc. Et il me semble ainsi qu'on retombe dans le problème auparavant posé sur la vie des avant-gardes. On ne peut pas se soustraire à l'idée que dans le monde occidental le problème se pose de distinguer quelle est vraiment l'avant-garde valable par rapport à celle qui est seulement imposée par un groupe de marchands. En d'autres pays la liberté s'impose en combattant certains schémas artistiques, par exemple le schéma du réalisme qui ne se réfère pas à des traditions nationales encore vivantes.

Il me semble qua la fonction du critique est une fonction de mémystification pas seulement des grands mythes de la contemporanéité masi aussi de ce faux esprit de liberté qui laisse aller les choses, sans dénoncer exactement comment elles vont, démystification de ce aux esprit de démocratie qui appelle l'intervention des masses sans la faire intervenir vraiment et en confondant parfois les masses avec des groupes bureaucratiques qui l'expriment. On le voit, quand, par exemple, on se trouve en présence d'une exposition comme celle que nous avons vue hier. On a l'impression que quand on ne pose pas le problème dans le sens vraiment historique - je le dis franchement - o nourt le risque de prendre le processus de libération et de progrès comme un processus d'avant-garde, par exemple, du monde occidental et capitaliste. Ce qui n'est pas valable, on le prend comme quelque chose qui pourrait être valable dans une toute autre situation, dans une situation qui n'a pas la base nécessaire pour faire ces expériences et on refuse en même temps de reprendre les traditions nationales où elles étaient avant que ne fut interrompu leur continuité normale.

Il me semble que la fonction du critique est d'aider ce processus de libération sans tomber dans ces erreurs. Par exemple dans certains

pays c´est la lutte contre la mécanique moderne de l´art d´un pays, dans d´autres c´est la lutte contre ces modèles faux qui sont proposés par les avant-gardes ou le monopole des marchands. Et alors s´il y a une fonction de la critique, celle-ci est la méthode de rendre les hommes conscients du processus de formation à travers la communication artistique. Autrement dit, elle doit avoir une nouvelle vision du monde et pas une partielle idée de la réalité, en partant de la claire conscience des phénomènes de l´histoire. Le critique alors est un historien et un protagoniste de son temps et dans le même moment, engagé dans cette voie. Cela veut dire qu´il ne reste pas passif devant les phénomènes modernes. Nous sommes très sensibles aux nouveaux apports de la psychologie, de la publicité, de la science - personnellement par exemple je suis complètement d´accord avec ce qui disait hier Argan du rapport nouveau qu´on a aujourd´hui avec la psychologie et je pense qu´on devrait étudier mieux le rapport entre l´oeuvre de Jung et la critique de l´art moderne. Mais il faut le faire dans un esprit d´engagement, c´est-à-dire en posant toujours le problème comme rapport entre les phénomènes que nous recevons passivement en spectateurs et l´idée du monde que nous voulons imposer comme une vision juste parce que nous croyons telle. Ce rapport, cet engagement est celui, à mon sens, qui peut ouvrir à nouveau une vision générale humaniste, une société en vrai progrès de libération pour laquelle il y a toutes les données nécessaires dans notre siècle et dans ce moment même. Cela, c´est la fonction première, selon moi, de la critique d´art, en dehors des autres fonctions dont naturellement on discutera ensuite.

Jindřich CHALUPECKÝ

LA DIALECTIQUE DE L´HISTORICITÉ ET DE L´A-HISTORICITÉ DE LA CRITIQUE

Quand on nous a annoncé les thèmes de notre Congrès, j´ai fait la proposition modeste d´organiser une enquête entre les membres de l´AICA pour leur demander de nous dire comment ils font la critique. On a pris ma proposition pour une boutade. Mais ce que j´ai dit hier était en réalité la réponse à une telle enquête. Je ne voulais pas méditer des théories abstraites. Ce n´était qu´une profession de foi ou, si vous voulez, un essai de dévoiler mon petit secret professionnel. Je crains qu´on ne parle ici beaucoup plus de l´esthétique et de l´histoire de l´art que de la critique. Et mon expérience fondamentale renforce ma conviction que ce sont deux choses tout à fait différentes. Je ne sais

pas si j'ai formulé assez exactement le problème qui reste pour moi central. Je ne voulais pas dire que les oeuvres qui se veulent a-historiques échappent en réalité à l'histoire. Elles entrent dans l'histoire et je suis absolument d'accord avec M.Argan que c'est cette valorisation historique, sa possibilité et son degré qui décident de tout act artistique comme de tout acte humain. Mais en le disant nous supposons déjà une dialectique de l'historicité et de l'a-historicité. Il y a dans l'histoire toujours un élément a-historique et c'est, je crois, le seul élément créateur dans l'histoire, c'est cette a-historicité toujours jaillissante qui fait l'histoire. Si vous voulez c'est la différence entre la totalité et l'infini établie par Emmanuel Levinas, l'infini toujours transcendant la totalité. Alors je me posais la question de savoir si les méthodes historiques pourraient m'aider dans la compréhension de la valeur vitale de l'originalité de l'oeuvre d'art contemporain. En m'appuyant sur la méthode de l'histoire je ne puis que tenter de prolonger les tendances existantes et chercher où et comment elles continuent à se réaliser. On voit facilement qu'avec cette méthode je ne peux qu'apprécier les oeuvres éclectiques tandis que l'originalité foncière des oeuvres vraiment créatrices m'échappe fatalement. J'ai cité les noms de Duchamp, de Malévitch, de Fontana etc. à titre d'exemples d'actes créateurs presque absolus qui rompent avec l'histoire et qu'on ne peut point juger sur la base d'une critique historique. Je suis persuadé que leur anti-historicité n'est pas donnée seulement par leurs intentions mais que ce sont eux-mêmes qui réalisent cette a-historicité effectivement en créant en dernière instance un vide absolu.

J'ai parlé de la philosophie, des procédés de la méditation philosophique fondamentale. Mais je n'ai pas parlé de l'idéologie. Pour moi, je puis le déclarer, je m'approche ou j'essaie de m'approcher de l'oeuvre d'art avec une naïveté absolu, pour découvrir le nouveau que cette oeuvre apporte et ne sachant rien de l'art, de l'histoire, de l'esthétique, des idéologies et même de ma dignité de critique et de sociétaire de l'AICA. Je crois que le critique doit être capable de revenir à cette naïveté, et dans ce fait consiste la valeur principale d'une critique vraie, une critique qui n'est point un prolongement de l'histoire de l'art et qui n'est point, pour avouer toutes mes hérésies,du ressort de l'esthétique, de la linguistique, de la sémiologie, de l'anthropologie, etc,etc. Je ne suis pas barbare et j'ai un respect profond et véritable pour toutes ces sciences. Mais ce sont des sciences. Et le royaume des sciences est le monde, l'histoire, l'ordre établi. L'art comme tout acte créateur s'intègre dans cet ordre, le prolonge,

l'enrichit, le développe et devient l'objet des études scientifiques, historiques, sémiotiques, anthropologiques etc.etc. Mais avant d'appartenir à l'ordre du monde, de l'histoire, il est un fait original, et la tâche principale d'un critique est de révéler cette originalité. Donc, les méthodes de la critique ne peuvent pas être celles de la science mais celles de la méditation, de l'heuristique philosophique.

Branko RUDOLF

L'ÂME COLLECTIVE ET LES DIVERSES FORMES ESTHÉTIQUES

Il a été souligné bien justement que la critique d'art doit tenir compte des conditions historiques et par conséquent humaines et sociales qui exercent une influence sur les conditions picturales et plastiques. Mais ces mots, simples en apparence, sont lourds de conséquences. On peut souligner, comme l'a fait M.Berger, que la connaissance esthétique doit partir des oeuvres, mais il est normal qu'elle dérive d'autres problèmes, notamment de l'homme qui a créé l'oeuvre d'art. Or les voies par lesquelles cela arrive sont néanmoins assez compliquées. C'est que l'oeuvre d'art nait toujours dans une société et que nous ne trouvons pas ordinairement des oeuvres isolées mais un certain nombre d'oeuvres qui se ressemblent. Il en résulte qu'on peut trouver dans les hommes de certaines époques, de certaines régions communes de la sousconscience, un stratum, dans lequel on trouve certainement l'être collectif d'une certaine époque. C'est aussi l'opinion de Herbert Read qui a souligné l'importance de l'écriture dans le sens que les signes sont certainement accompagnés de signes involontaires où se manifeste pour ainsi dire l'âme collective. Mais cela aussi porte à conséquence. On constate un certain rapport entre l'écriture et l'architecture. Justement ici, à Prague, dans cette ville merveilleusement riche en documents d'art, on peut voir de ses propres yeux qu'il existe un rapport intime entre les formes d'architexture avec toutes ses ornamentations et les formes de la peinture, de la sculpture et même de la poésie et de la musique de leur temps. Je suis d'avis que l'architecture n'est pas seulement un art mais un fait très important, surtout dans notre temps. Aussi toute critique d'art doit chercher au moins quelques règles, quelques points de départ et points d'appui dans la comparaison des formes d'architecture avec les autres formes d'art. Je suis vraiment désolé de ne pas avoir entendu un seul mot non seulement d'architecture mais de l'urbanisme, des meubles, des objets de la vie pratique,

de l'industrial design de notre temps qui s'efforce de faire des formes significatives.

C'est pour former sa propre voie esthétique et critique et, à mon avis, on doit comparer toutes "les formes formatives" d'un temps donné et spécialement celles de la sculpture et de la peinture avec l'architexture, les formes d'urbanisme et d'industrial design et jusqu'à la mode et à des formes certainement non-artistiques, mais qui ont tout de même un contenu esthétique. C'est justement par ces petites ou très grandes formes que se manifeste l'âme collective ou le "songe collectif" dont on parle Herbert Read. Mais cela s'accorde, à mon avis, assez bien avec la pensée de Karl Marx. Car Marx a souligné non pas que l'homme est déterminé par la situation dans laquelle il est né mais seulement qu'il existe un état d'âme collectif qui est non seulement le résultat des conditions économiques et sociales mais un stratum psychologique objectif, surgissant des conditions sociales. Dans cette notion de l'âme collective on trouve déjà le mot précis de la collectivité des forces créatrices, dit par Goethe à Eckermann.

De cette notion résulte encore quelque chose. D'abord, je ne crois pas que l'oeuvre des critiques-poètes soit tout à fait surannée.

Je crois fermement que quelques idées de Baudelaire et de Walt Whitman sont encore actuelles. Par exemple, le mot de Baudelaire: "Toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide". Cela, on peut constater des liens subtils entre l'architecture et d'autres arts plastiques on peut conclure, que tout artiste qui cultive seulement ses propres sensations purement fantastiques - c'est-à-dire non dans le sens de Goya qui a souligné la participation de la raison - forcément s'isole des pensées très importantes d'aujourd'hui, des formes actuelles avec leurs formidables forces. Dans ces formes on trouve même de la science et de la raison, même si les machines sont dans les mains des hommes, qui, comme on le sait, ne sont dotés ni de raison ni de responsabilité.

Alors les liens qui unissent le créateur à son temps constituent encore un point de départ pour juger les oeuvres d'art. Toutes les formes d'art apportent des protestations humaines, mais si elles sont trop isolées pour être efficaces. Ainsi, la fièvre dans l'organisme humain est une protestation, mais quelquefois une protestation funeste.

Il est donc permis au critique d'art de dire d'une oeuvre d'art par trop fantastique ou par trop abstraite qu'elle est sûrement de l'art. Mais, à mon avis c'est une voie qui ne mène qu'au néant. Car le critique ne proclame pas seulement le droit, il a le devoir d'être de son

temps. Par conséquent il doit chercher les racines de la naissance psychologique des oeuvres d'art. Comme les recherches scientifiques sur la psychologie de l'art ne sont pas encore assez systématiques, comme la science de l'art n'est pas encore assez forte en comparaison avec les formes d'architecture, il est certainement plus honorable et, à mon avis, plus utile de procéder hardiment à la recherche des rapports entre la vie et l'art - au risque de se tromper dans le jugement. Cela vaut mieux que de manquer de caractère dans la critique.

Geneviève BONNEFOI

L'INDÉPENDANCE DU CRITIQUE VIS-À-VIS DES ARTISTES

Je voudrais revenir sur un problème très concret qui a été soulevé remarquablement tout à l'heure par M.de Grada: la liberté du critique vis-à vis des artistes. Je pense que c'est un problème avec lequel nous sommes confrontés presque quotidiennement dans l'exercice de ce qu'il faut bien appeler une profession. On parle beaucoup de la critique militante, de la critique créatrice qui devrait participer à la création, la guider, la diriger et on arrive en effet, aux critiques-chefs de groupe, chefs de chapelle, qui excluent assez radicalement les tendances différentes. Nous avons tous des amis peintres évidemment, nous sommes tous annés à entrer dans l'intimité de la création de certains artistes mais nous savons bien aussi que plus cette intimité est grande, plus notre liberté morale commence à être menacée. Pourquoi? Non pas que nous connaissons mieux leurs intentions, nous sommes peut-être amenés à juger d'une façon différente les réalisations qui sont souvent très éloignées des intentions. Je crois que c'est un problème très grave et M.de Grada a raison de dire que le critique doit garder une certaine distance avec la création pour conserver sa liberté de jugement. Je ne parle pas d'objectivité parce que je crois que l'objectivité en ce domaine est tout à fait illusoire. Mais il y a tout de même une distance avec les oeuvres, une distance avec les artistes que nous devons tenter de garder si nous voulons vraiment avoir un jugement aussi objectif que possible. Nous devons nous borner à juger les oeuvres d'abord et avant tout, car ce sont elles qui comptent et qui, en définitive resteront.

Pierre RESTANY

L'ASPECT SOCIOLOGIQUE DU DEVNIR D'UN CRITIQUE

Une chose m'a frappé dans les diverses interventions que j'ai pu entendre aussi bien hier qu'aujourd'hui sur l'essence comme sur la fonction de la critique d'art: c'est que dans le fond les approches du problème ont été toujours souvents brillantes et extrêmement philosophiques ou historiques. Il est certain que tout un aspect du problème aussi bien encore une fois dans son essence que dans sa fonction, n'a pas du tout été traité. Et c'est évidemment l'aspect le plus simple, c'est-à-dire l'aspect sociologique. L'approche sociologique du problème de la critique d'art, c'est évidemment avant tout le recrutement. Comment est-ce qu'est recrutée notre profession? Les vocations critiques ne sont pas des vocations absolues. Ce sont avant tout des vocations résiduelles ou supplémentaires. Un bon ou un mauvais poète s'exprime à travers ce contact de l'oeuvre d'art, un professeur trouve un supplément à une vie artistique qu'il aurait voulue plus pleine et ainsi de suite. Pour un journaliste cette rubrique spécialisée apporte un dépassement au côté extrêmement banal et quotidien de sa profession. Ainsi on s'aperçoit que c'est par une série d'accidents individuels de destin que quelqu'un devient critique d'art. Dans le cas de la critique universitaire, c'est plutôt une sorte de fleur de l'esprit, un supplément encore une fois, de carrière.

Tout cela, pour en arriver où? Pour vous montrer que le but et la finalité de la critique d'art est avant tout extrêmement égoïste et extrêmement individuel. Nous sommes dans une certaine mesure des ratés de la création qui sont à la recherche d'une sorte de supplément d'âme dans le contact avec la création. Et nous nous trouvons, en effet, faisant un métier que par la suite, nous cherchons à justifier philosophiquement ou historiquement. Mais il ne faut pas se faire trop d'illusions. Il y a tout cet aspect intérieur du problème à considérer, c'est-à-dire comment nous nous servons de ce contact avec l'art, à quelle fin, dans quel but et en quoi précisément nous sommes tributaires de cet engagement. Si nous nous engageons dans le présent, nous le faisons parce que dans le fond nous en avons besoin et il y a un fait capital sur lequel on n'a pas assez insisté: l'art comme alimentation a priori ou a nihilo même de la mentalité critique. C'est là-dessus que j'aurais voulu qu'un débat s'institue parce que j'ai l'impression que c'est capital.

Gillo DORFLES

NOTE SUR LE CARACTÈRE SYNCHRONIQUE DE L'ART

Seulement deux mots, quoique je me rende compte qu'il faudrait parler des heures pour achever ce que je voudrais dire. Nous sommes en train de piétiner sur place et de tourner en rond autour de problèmes critiques, axiologiques et historiques qui, je crois n'éclairent guère ce que la critique doit faire aujourd'hui dans le moment que nous vivons. Et je me demande si le fait que des mots comme synchronique et dischronique soient devenus de nos jours tellement à la mode, n'a pas une raison d'être très spécifique. Je crois en vérité que de nos temps il faudrait vraiment considérer l'art d'un point de vue synchronique. Nous ne pouvons pas "diachroniser" l'art. Nous pouvons l'étudier historiquement, pour des raisons de culture, pour des raisons anthropgiques, politiques, etc., mais quand nous appliquons notre dimension critique aux oeuvres du présent ce n'est que d'une façon synchronique que nous devons le faire. C'est le seul moyen pour ne pas tomber dans des erreurs très graves.

Quand à la position axiologique de l'oeuvre d'art, c'est-à-dire de la critique sur la valeur de l'oeuvre d'art, je voudrais seulement rappeler une oeuvre très intéressante parue il y a deux ans et que très peu de personnes connaissent, c'est un petit livre qui s'appelle "Logic of Preference" /Logique de la préférence/. C'est une sorte d'esthétique, d'esthétique préférentielle, qui a été mise au point par H. Von Wright, un philosophe finlandais élève de Wittgenstein. C'est pour moi la seule façon de donner un jugement axiologique sur une oeuvre d'art du présent sans des suppositions préalables éthiques, morales ou politiques, qui sont toujours dangereuses. Avec la logique de la préférence on peut parler d'une oeuvre d'art comme on peut parler d'un problème de logique. Et je pense que c'est une chose dont on devrait s'occuper davantage: trouver un moyen logique de donner un aspect critique à son propre jugement sur l'oeuvre d'art.

3ème séance
les méthodes et l'exercice de la profession critique

note introductive

Le premier jour, le Président Argan avait orienté nos débats vers une polarité: celle du jugement d'une part et de la critique engagée de l'autre. J'aimerais, pour la première partie de cette séance, vous proposer la polarité entre la critique qui s'occupe de l'apport d'une oeuvre au développement de l'art et celle qui traite des valeurs d'authenticité personnelle. La première procède comme la critique par exemple des jeux d'échecs qui considère comma valable seule une partie non encore jouée, une variante nouvelle et qui pour en juger de telle manière devrait donc connaître toutes les parties antérieurement jouées; l'autre qui se soucie plutôt de l'authenticité, veut agir comme un diapason et par la pureté de ton établir la séquence des autres.

Pour la suite de notre débat qui doit traiter de l'exercice de notre profession, je voudrais la placer sous le signe des paroles de Paul Klnard "donner à voir". J'aimerais partir de la thèse que dans l'exernice de cette tâche, la critique ne donne pas de réponse mais qu'elle aura accompli une belle partie de sa tâche si elle donne à voir clairement le problème

Président de la Séance
Hans C.L.JAFFÉ

René JULLIAN

CRITIQUE D'ART ET HISTOIRE DE L'ART

La critique d'art et l'histoire de l'art constituent deux moyens différents - deux techniques pourrait-on dire - pour approcher les oeuvres d'art et on les oppose volontiers. Une telle opposition est jusqu'à un certain point justifiée, car elle peut se fonder sur diverses constatations qu'il est aisé de faire.

Ces deux disciplines ont en fait un objet différent: l'histoire est essentiellement une étude des oeuvres du passé et, même s'il s'agit d'un passé récent, il est appréhendé par elle dans la mesure où ses créations sont "entrées dans l'histoire"; la critique, au contraire, considère les oeuvres du présent, elle s'attache à suivre les créations de l'art dans l'instant même où elles naissent. Il semble difficile d'envisager une critique du passé ou une histoire du présent: il y aurait dans l'association de ces termes quelque chose de contraire à la nature même des choses. La critique se nourrit de choses vivantes, alors que l'histoire se complait dans la contemplation, conditionnée par un suffisant recul, de choses mortes; sans doute, ces choses mortes reprennent-elles parfois une existence très actuelle /il suffit de rappeler la résurgence des "primitifs" à l'ère romantique ou celle de l'art roman à notre époque/, mais il ne s'agit alors que d'une vie posthume, qui n'entre guère dans le champ d'observation de l'historien spécialiste de ces domaines artistiques.

La différence d'objet entraîne celle des buts. L'histoire se propose de démonter le mécanisme de diverses séries événementielles désormais révolues, de voir comment les événements s'y enchaînent et quelles sont les circonstances qui ont entouré leur apparition. La critique, elle, se propose d'apprécier l'importance relative d'événements en train de se faire et de se défaire et elle oriente sa démarche dans une vue perspective et même un peu prophétique, essayant de déceler ce que ces événements ont chance d'apporter à l'avenir de l'art, de dégager les valeurs qu'ils renferment pour le présent et le futur; c'est par exemple ce que cherchait à faire Baudelaire lorsqu'il appréciait les oeuvres de son temps en fonction de leur capacité à exprimer les mouvements de la sensibilité et de la vie moderne. Si l'on reprend l'exemple de l'art roman, considéré à la fois comme un domaine enveloppé dans le sommeil de l'histoire et comme une réalité retrouvent une vie actuelle, on verra l'historien se préoccuper d'étudier des problèmes tels que ceux de l'origine, de l'évolution, de la diversification de l'art roman, tandis

que le critique essaiera de voir ce qu'il signifie pour le goût et l'activité créatrice des hommes d'aujourd'hui.

Les méthodes de l'histoire et celles de la critique sont forcément très divergentes et l'opposition entre les deux disciplines est, sur ce point, fort importante. L'histoire cherche à s'appuyer sur une documentation aussi étendue et précise que possible; elle est ainsi vouée à un long travail de recherche et d'analyse: analyse qui tient naturellement le plus grand compte de l'essence très particulière de l'oeuvre d'art, mais qui l'envisage dans le contexte général de son époque, rencontrant ainsi de nombreux problèmes, minimes ou importants. Le raisonnement et la déduction constituent ainsi l'essentiel de la démarche prudente de l'historien. Il a d'autre part le souci de l'objectivité et même d'une certaine impassiblité, car il ne s'agit pas pour lui de prendre parti, même rétrospectivement, mais de reconstituer les coordonnées d'un certain moment du temps. Le critique n'a pas de ces soucis et il lui serait d'ailleurs difficile de se livrer à ce long travail d'investigation qui est la condition de la connaissance historique; sa démarche est essentiellement intuitive et le met en jeu avant tout sa sensiblité particulière; elle garde ainsi un caractère naturellement subjectif et elle conduit même à prendre parti en présence de l'oeuvre d'art; il y a assurément parmi les critiques une grande diversité d'attitudes, entre l'esprit de systèmes et la spontanéité absolue, entre le simple jugement de valeur et l'induction prospective, mais ils se réfèrent tous, consciemment ou non, à certaines valeurs esthétiques en fonction desquelles ils élaborent leur appréciation de l'oeuvre d'art.

Il y a donc, entre critique et histoire, de profondes différences; mais elles ne doivent pas dissimuler les points de contact et conduire à l'idée d'une opposition absolue. Les rencontres et les liaisons existent en fait et il est souhaitable qu'elles se développent pour le bien l'une et de l'autre disciplines: on pourrait même avancer qu'il n'y a pas de bonne histoire sans critique, ni de bonne critique sans histoire.

L'historien établit par nécessité une hiérarchie entre les événements qui s'offrent à lui, puisqu'il lui faut mettre en relief ceux qui rendent le mieux compte de l'enchaînement des choses; il est donc amené, sous peine de n'être qu'un simple chroniqueur, à faire un choix parmi les donnés documentaires brutes, à porter sur elles une sorte de jugement, à se référer en fin de compte, lui aussi, à un ensemble de valeurs. Mais elles ne sont pas du même ordre que celles du critique: elles se définissent en effet dans une perspective historique, en fonction, de l'atmosphère particulière de l'époque envisagée, dont l'historien s'efforce de restituer la mentalité aussi objectivement que possible; s'il

étudie par exemple la peinture de la seconde moitié du XIXe siècle,il lui faudra tenir compte de la grande place qu'occupa en ce temps-là par exemple Meissonier,,alors que si le critique s'aventurait dans ces parages il ignorerait délibérément cet artiste qui n'est plus pour nous qu'un imagier minutieux. Même s'il entre toujours dans les appréciations d'un historien quelque part de subjectivisme, car l'historien est homme et demeure prisonnier de son tempérament, il n'en reste pas moins que, sur ce point, l'histoire apparaît fort éloignée de la critique.

Seulement, la position de l'historien d'art est en fait ambiguë: en se comportant comme il vient d'être dit à propos de Meissonnier, il ferait davantage l'histoire du goût que celle des oeuvres; mais une histoire d'art qui veut être essentiellement celle des oeuvres est amenée à tenir compte, pour faire ses choix et fixer ses hiérarchies dans l'abondant héritage du passé artistique, de valeurs qui ne coïncident pas forcément avec celles qui déterminaient tout à l'heure la démarche d'une discipline avant tout soucieuse de restituer un moment révolu de l'histoire. Ces valeurs nouvelles rejoignent, au moins partiellement, celles de la critique, car elles portent forcément une marque subjective, d'un subjectivisme qui est d'ailleurs davantage celui d'une époque que celui d'un homme /mais n'en est-il pas souvent de même pour le critique?/; elles reflètent tout naturellement "le goût de notre temps", c'est-à-dire cette vision du passé à travers le présent qui est celle du critique lorsqu'il se penche sur l'actualité d'une forme d'art révolue mais redevenue actuelle. Si aujourd'hui l'historien de la peinture néglige quelque peu Meissonnier au profit de Cézanne, tout en sachant bien que vers 1880 le rapport entre les deux artistes était dans l'opinion commune exactement l'inverse, c'est que nous nous sentons portés maintenant à voir dans le maître d'Aix un peintre de grande importance et, s'il en est ainsi, c'est parce que l'oeuvre cézannienne a été la source essentielle de la peinture de notre siècle; et de même, les interprétations que les historiens donnent actuellement de l'art roman et tout d'abord la primauté même qu'il occupe dans leurs préoccupations par rapport notamment à l'art gothique /à l'inverse de ce qui était il y a un demi-siècle/, comment ne pas mettre tout cela en liaison avec la reprise d'actualité de l'art roman dans l'esprit des artistes, des hommes d'église et du public?

Ainsi l'histoire de l'art est-elle conduite - et il ne fut point s'en étonner - à adopter une démarche parallèle à celle de la critique d'art. Des esprits chagrins diront sans doute qu'elle manifeste, ce faisant, son inaptitude à être une science exacte et il faut reconnaître sans rougir - bien au contraire - que si les méthodes des mathématiques

appliquées peuvent trouver chez elle, comme dans les autres sciences humaines, leur place légitime, elles ne sauraient atteindre tous les aspects de cette réalité complexe et subtile qu'est l'oeuvre d'art. Mais il ne faut pas regretter qu l'histoire de l'art modifie suivant les fluctiations du goût ses perspectives et ses interprétations: en fait elle trouve là une possibilité d'enrichissement, car elle découvre à chaque époque une manière particulière d'appréhender les oeuvres et ce renouvellement incessant des points de vue étend et approfondit progressivement notre connaissance du passé. L'histoire n'a donc pas à craindre de profiter des expériences de la critique: en sachant les utiliser avec discernement et sans perdre de vue sa réalité propre, elle ne peut que gagner à leur contact.

Mais la critique, de son côté, ne peut que gagner à se laisser pénétrer par l'esprit historique, car elle y trouvera un surcroît de lucidité et de fermeté.

La critique appréhende les oeuvres d'aujourd'hui, mais le présent n'est pas un monde fermé, il s'insère dans une continuité historiaue, il prend la suite du passé et les phénomènes de rupture, qui ont pris au XXe siècle un cours de plus en plus violent et précipité, ne doivent pas faire illusion: d'abord, ils sont quelquefois moins brutaux qu'il n'y paraît /les révolutions du fauvisme et du cibisme, par exemple, nous semblent aujourd'hui moins déchirantes que ne le pensèrent les contemporains/; d'autre part ils n'interviennent pas dans un monde vide et ils ont toujours quelques racines, plus ou moins profondes, dans le passé; il est bien certain, dans ces conditions, que la connaissance historique du passé ne peut qu'éclairer le jugement du critique. Et cela reste vrai pour une critique tournée vers le futur, qui, comme elle le fait de plus en plus aujourd'hui, tend à devenir prospective et même -mieux encore - maïeutique, essayant d'infléchir l'orientation quelque peu incertaine des arts plastiques. L'action qu'elle déploie ainsi sera plus sûrement conduite si l'on ne perd pas de vue que le présent n'est pas seulement ouvert sur le futur mais aussi lié au passé; il n'est pas question, bien sûr, d'appliquer "les leçons de l'histoire", car c'est le propre des situations historiques de ne jamais se répéter exactement, mais, plus simplement, d'avoir quelque connaissance des situations historiques passées pour mieux analyser les possibilités incluses dans celles d'aujourd'hui.

La critique peut aussi demander à l'histoire de l'aider à discipliner la subjectivité qui lui est inhérente et qui, précieuse par la spontanéité et la vivacité dont elle revêt ses manifestations, ne laisse pas

d'offrir certains risques. La critique aurait intérêt à transposer à son usage les méthodes de l'histoire, notamment cette faculté d'analyse et de raisonnement qui guide, on l'a vu, la démarche de l'historien. Les intuitions dont elle vit s'en trouveraient parfois heureusement orientées ou tout au moins nuancées. Et il n'est pas absolument inconcevable, qu'il puisse même se constituer, contrairement aux apparences, une "histoire du présent", encore plus provisoire peut-être que les successives histoires du passé dont il était tout à l'heure question, mais à coup sur légitime et utile. Elle supposerait sans doute que la critique commence par se critiquer elle-même, c'est-à-dire mettre en question les valeurs esthétiques auxquelles elle se réfère pour en mesurer la validité et prendre parfois conscience de leur relativisme; après, il lui serait possible de cheminer plus sûrement et plus fermement dans la forêt touffus des créations de l'art d'aujourd'hui et de mieux en débroussailler et en éclairer les profondeurs, à l'intention d'un public qui attend d'elle une meilleure compréhension d'un monde parfois difficile à pénétrer.

Ainsi, la critique et l'histoire ne sont point étrangères l'une à l'autre, et les différences qui les séparent ne sauraient les empêcher de s'unir: elles peuvent même y trouver l'occasion d'un enrichissement mutuel. On aurait tort de vouloir les opposer l'une à l'autre, d'entretenir entre elles un état de tension qui les conduirait inéluctablement à se trouver en instance de divorce: elles doivent, tout au contraire, former un couple intimement uni.

Mieczyslaw PORĘBSKI

VERS UNE MÉTACRITIQUE

Nous parlons ici tous de l'essence de la critique, de ses fonctions, de ses méthodes, et techniques. Mais nous disons plutôt comme on doit exercer la critique au lieu de nous demander comment elle est exercée en réalité. Nous parlons ainsi de nos désirs et de nos rêves; regardant aussi peu que possible autour de nous. Or il me semble, et cela me paraît même incontestable, que depuis quelques années une certaine crise se manifeste dans nos activités critiques. Et cette crise nous impose le problème moral, méthodologique, technique même, le plus grave; tellement grave que j'ai commencé à me demander si la critique telle que nous l'avons exercée jusqu'à présent est encore possible. Car nous tous nous avons l'habitude de considérer la critique tout simplement et

d'ailleurs bien ambitieusement comme une activité créatrice ou au moins co-créatrice, une expression personnelle et libre, un genre littéraire à part, engageant le dialogue avec la création artistique en toute égalité de droits et de vues, dialogue fécond en conséquences qui impose les valeurs et établit leur hiérarchie. Ce peut être vrai, mais à condition que ce soit en même temps efficace.

Il y a bien cinquante ans que André Salmon pouvait déclarer dans "Montjoie!" avec fierté: "Nous avons tué la vieille critique, elle est morte à jamais. La critique remise aux mains des poètes rend impossible celle des critiques, magistrats improvisés condamnant ou acquittant. Grâce aux efforts de dix années de quelques poètes et écrivains la Peinture qui depuis toujours était en retard sur les lettres les a rejointes aujourd'hui." Et Apollinaire le secondait: "La critique des poètes n'existait pas, lorsque Gauguin vivait misérablement à Tahiti et que van Gogh, ignoré, peignait ses tableaux passionés. Aujourd'hui les poètes n'ont laissé dans l'ombre ni Matisse ni Picasso."

Or je me demande parfois s'il ne serait pas le temps de reprendre à notre tour les mêmes déclarations, mais d'une façon bien différente. Et peut-êtrem en disant oui, nous avons tué enfin cette critique des poètes, cette vieille et naïve critique, nous autres, les critiques d'aujourd'hui. Nous l'avons tuée au juste, grâce à nos introductions aux catalogues, introductions poétiques et redondantes qui ont cessé de signifier quoi que ce soit, grâce à nos découvertes empressées de nouveautés pour chaque saison, grâce à nos verdicts honteux distribuant les prix selon côtes du jour, conformément aux règles du jeu dans lesquelles le prestige et les intérêts tellement différents sont engagés. Et c'est pourquoi peut-être avons-nous commencé à nous demander ce qu'est la critique, comment établir son statut, ses devoirs, ses prérogatives sur le plan international aussi bien que sur le plan national.

Pourtant cette situation assez embarrassante doit être envisagée d'une façon plus systématique et surtout sans émotion. Et pour commencer il faudra peut-être constater que c'est d'une façon tout à fait accidentelle grâce au prestige des lettres dans une civilisation particulière, la civilisation d'imprimerie qui a atteint son apogée au 19e siècle, que la critique est devenue un genre littéraire ambitieux et autonome. C'est accidentel, je le répète, car en général la critique n'est pas un genre de création, c'est surtout une attitude envers la création. Sa fonction est double. Elle consiste à choisir et à commenter de n'importe quelle façon le choix qu'on a fait. Et tout ce mécanisme de choix critique, on peut le décrire le mieux, je pense, dans les termes de la théorie du jeu dans le sens purement mathématique, d'abord dans le sens

de Hugo Steinhaus ou von Neumann, et après dans le sens plus anthropologique - de Huizinga ou de Caillois. Dans le jeu envisagé le premier coup, le premier choix est le choix de l'artiste; en proposant son oeuvre il fait le choix de la stratégie à lui, de la stratégie d'une perfection correcte ou au contraire celle d'une surprise inattendue. Le critique reprend, en choisissant, la stratégie à son tour: il accepte ou refuse. Il gagne si son choix trouve l'affirmation, l'affermissement par les choix suivants: il perd si son choix primaire passe sans conséquences. Et pour gagner le critique doit commenter, propager son choix primaire, tandis que la technique du choix ainsi que celle du coomentaire peut rester bien différenciée.

Dans la civilisation de l'imprimerie le choix s'accomplissait surtout par l'énoncé imprimé: un compte-rendu dans le journal, une introduction poétique et personnelle dans le catalogue, un essai érudit et souverain dans un périodique spécial ou un livre entier. Dans notre civilisation, civilisation des mass-media, civilisation audiovisuelle, on fait son choix tout autrement. D'abord c'est une mise en circulation visuelle par une exposition, réproduction, promotion à telle ou telle biennale; ensuite, c'est une consécration, réalisée au moyen de l'entrée dans une collection sérieuse, dans un musée, un accrochage ici ou là, bien sûr lui aussi.

Comme je l'ai déjà souligné, le commentaire n'est pas un paralangage de la même espèce qu'un langage artistique donné, il serait plus juste de le considérer comme un métalangage dans un sens imposé par Tarski et accepté aujourd'hui par les sciences logiques, c'est-à-dire un langage-sujet dans lequel on parle d'un autre langage, le langage-objet d'oeuvre d'art. Et comme l'a démontré l'anthropologie culturelle contemporaine, cette situation c'est toujours la situation de mythologisation du fait linguistique primaire, mythologisation de l'image, transformée en signe ou en symbole. La critique crée le mythe partout et toujours. D'abord c'est le mythe de l'artiste, de l'homme sacré qui participe tous les jours au mystère. C'est aussi le mythe de l'amateur qui, initié, devient un connaisseur sensible et intelligent. Et enfin c'est le mythe de l'oeuvre - fenêtre donnant, selon une belle expression d'André Breton, sur le merveilleux, quoique ce soit: la Nature, la Forme ou l'Abstraction ou le Subconscient.

Une telle mythologisation, on peut l'administrer de mille façons. Et ce n'est pas la technique de la suggestion littéraire, qui est aujourd'hui la plus puissante. Le photoreporter ingénieux d'un magazine en vogue l'emporte décidément sur le meilleur poète. Mais de telle façon le type de critique qu'on a appelé critique de poètes est devenu impuissant

et vague et un nouveau type commence à occuper sa place. Le critique d'aujourd'hui, ce n'est pas un ami de peintres, poète inspiré par le langage de formes et de couleurs, habitué des ateliers et des cafés, un type cordial, bavard et pittoresque. Le critique d'aujourd'hui, c'est un expert parfois anonyme, préférant d'agir collectivement et à distance, connaisseur spécialisé du marché financier et idéologique, de ses besoins, ses comportements et ses mythes. Et ce critique nouveau, anonyme, institutionnalisé, agissant d'une façon indirecte a, bien sûr, ses satisfactions à lui, ses batailles gagnées, ses hiérarchies érigées. Son genre n'est ni pire ni meilleur que le genre précédent - il est différent, c'est tout.

Car l'activité critique, l'activité choisissante, commentante, mythologissante est inséparable de l'activité créatrice de l'homme dès ses débuts. Dans les civilisations d'avant l'écriture elle était peut-être rituelle et magique. Dans les différentes civilisations de l'écriture elle était théologique, hermétique et réceptuelle. Et c'est seulement dans la civilisation de l'imprimerie, qu'elle est devenue individualisée, personnelle, engagée, poétique. Dans notre civilisation à nous, la civilisation audio-visuelle, cette critique est divisée, hiérarchisée, anonyme, et il faut souligner que c'est une nécessité technique, et pas idéologique ou sociale. Et si la position d'un expert anonyme n'est pas pour nous satisfaisante, je pense qu'il nous reste d'embrasser d'un regard conscient tout ce mécanisme, créateur d'une part, et valorisant et imposant de l'autre. Cela implique de passer de l'activité critique et de son métalangage à l'activité dont l'objet est le rapport mutuel entre tous les deux langages. Pour cette activité nouvelle il faudrait pourtant créer un nouveau langage d'ordre majeur, un langage qu'on peut nommer métacritique.

Le but d'une discipline nouvelle fondée de cette façon, d'une discipline métacritique serait double. la première tâche serait l'étude du processus de la sémantisation et de la mythologisation de l'oeuvre visuelle. Autrement dit il faudrait étudier comment l'image qui est présence continue et intégrale devient un symbole, comment elle entre dans un système quelconque de classification de l'univers présenté, dans un système discontinu et combinatoire. Les méthodes du structuralisme contemporain dont on parle de plus en plus largement peuvent y être utiles, mais à une condition: ces méthodes inventées par les structuralistes pour une analyse philologique, c'est-à-dire pour une analyse combinatoire des systèmes de signes discrets, il faut les refaire essentiellement pour embrasser des structures tout à fait différentes, celles des images - continues et indécomposables en signes élémentaires. Et la

deuxième tâche, c'est l'étude systématique d'un certain jeu, bien compliqué d'ailleurs; l'étude sociologique ou mieux anthropologique d'un tel jeu formant un des facteurs primordiaux de notre civilisation de mass-media.

Jürgen CLAUS

LE CINÉMA ET LA TÉLÉVISION EN TANT QU'OUTILS DE LA CRITIQUE D'ART

Il y a quelques années, les écrans des cinémas et des téléviseurs nous présentaient Mathieu: affublé d'une capuce magique, revêtu d'un costume qui, manifestement, devait le protéger contre les radiations, tenant à la main des pinceaux longs comme des fleurets, l'homme fondait sur la toile avec l'impétuosité d'un champion olympique, la couvrait de longues zébrures de couleurs. Ce spectacle était accompagné d'un commentaire des actes et des gestes de l'artiste, comme dans un reportage sportif. Apparaissait ensuite l'image d'un mur couvert d'une rangée de tableaux, l'oeil de la caméra glissait longuement le long des toiles. Plus de commentaire: à la place, on entend jouer un piano, comme si c'était la chose la plus naturelle du monde d'entendre jouer un piano dans les musées et les maisons de l'art... - Tels sont les deux modes d'expression couramment pratiqués dans les programmes d'information sur l'art au cinéma et à la télévision. Deux miroirs déformants de l'art. Deux tentatives extrêmes en vue d'obtenir une image mouvante: dans le premier cas, en saisissant au moyen d'une caméra statique les évolutions de l'artiste-matador, dans le second, en passant en revue en accrochage de tableaux au moyen du travelling...

De scènes, de trucages, de motifs, il y en a beaucoup, mais les formules de base ne sont pas nombreuses. Ces formules qui fournissent les recettes pour traiter l'art au cinéma et à la télévision. Avec le caméra, les méthodes de la critique d'art sont absentes, c'est le praticien ou bien, le plus souvent, le rédacteur général /all-round redactor/ qui prend en charge l'examen des tableaux, assisté d'un opérateur dont les capacités critiques et la sensibilité sont variables, mais dont le répertoire de mouvements de la caméra /panoramique, travelling avant, travelling d'éloignement, fondu enchaîné/ est stéréotypé, à moins que...

On pourrait parler longtemps de ce "à moins que". Mais on pourrait tout aussi bien parler de ce qui "pourrait être", et, ce non pas dans un esprit utopique, mais en vue d'élaborer une certaine méthode de

travail avec la caméra mise au service de la critique d'art. Quelles sont les conditions indispensables d'une telle méthode? A vrai dire, il n'y a pas beaucoup. Mésurée à la critique de presse - qui veut un correspondant, une feuille de papier, une machine à écrire, un metteur et un ouvrier d'imprimerie -,la critique d'art par le cinéma et par la télévision met, certes, en branle tout un vaste appareil: éclairagistes, rails pour le déplacement de la caméra, opérateurs avec leurs assistants, découpeurs, spécialistes du mixages, commentateurs... Et pourtant ce sont là des conditions qui peuvent être aisément remplies tant du point de vue du réalisateur que du point de vue du "consommateur" de la bande. En dépit de tout cela, la critique d'art au moyen de la caméra reste obstinément accrochée à certains facteurs impondérables, qui méritent cependant un examen plus approfondi.

Première condition. L'objet d'art que l'on se propose d'analyser présuppose pour la critique d'art par la caméra une exploration de l'objet en question dans ses structures fondamentales. En quoi donc réside le principe plastique qui est à la base de l'oeuvre d'art, comment ce principe se traduit-il dans les faits? En vue de quoi les moyens plastiques sont ils mis en oeuvre? Telles sont les questions qui se posent. Mettons que ce moyen plastique soit la couleur. Supposons que des couleurs soient posées sur une toile tendue /shaped canvas/, une toile en forme de X, de façon à présenter une coloration unie dans un accord dominant bleu-vert. L'oeuvre repose entièrement sur la couleur et semble, de prime abord, réfractaire à une présentation cinématographique ou télévise en noir et blanc. Comment alors venir à bout de la tâche donnée, comment décrire cette oeuvre? La condition première - montrer l'objet dans sa structure - signifie, dans le cas qui nous occupe, en montrer la coloration dominante, montrer comment le couleur est utilisée, comment les couleurs fondamentales se rencontrer sur la surface, la manière dont la couleur est posée /glacis ou empâtements, etc./. Nous avons donc là une structure fondamentale à vrai dire impondérable, qui ne se prête pas trop à l'analyse. Mais vouloir l'examiner en dépit de tous ces obstacles, exige que soit ménagé pour la caméra et son déplacement un champ suffisant où le commentaire puisse s'insérer avec exactitude. La lacune que constitue la présentation en noir et blanc /elle se fait sentir surtout à la télévision/ doit être compensée par le commentaire si l'on veut que le tableau soit reproduit et analysé de façon adéquate et fidèle. Dans ce cas, image et commentaire devront être contenus dans certaines limites, la présentation du tableau est assujettie au commentaire qui la complète, elle le prévoit dès le départ et peut même être adaptée à ce commentaire.

Autre exemple: celui d'un tableau en relief. Grâce à l'éclairage de la structure du relief, celui-ci apparaît nettement. L'image de la caméra nous dévoile dans ses moindres détails la structure du tableau, qu'elle soit faite d'empâtements de couleur, de résines synthétiques, d'éléments collés, etc. Le commentaire peut alors se limiter à quelques informations de caractère technique /sur le matériau utilisé/, il peut indiquer la couleur du relief, résumer en bref ou éclairer l'intention du créateur.

Faire découvrir le principe plastique qui préside au tableau indique la possibilité de la critique d'art par la caméra, en procédant de façon inductive, à partir du cas isolé, à partir de l'objet. Si l'exécution du tableau tient une place importante /comme c'est le cas dans les réalisations que Werner Schreib a appelées semi-mécaniques/, le travail d'exécution peut être également inclus dans l'analyse. Englober le processus de création dans la critique d'art par le cinéma et la télévision, en particulier lorsque - comme nous l'avons dit - ce processus joue un rôle important, offre à cette critique un champ d'investigations fécond. /Un exemple, entre autres, est le film "Lettres, traces d'écriture, signaux", réalisé pour la T.V. par Gerd Winkler./

Troisième condition. A la différence d'une critique purement verbale, la critique d'art par la caméra se réfère sans cesse à l'objet. Ce que la critique verbale est obligée de sacrifier à la description est largement récupéré par la critique d'art au moyen du cinéma et de la télévision. Ce qui se présente directement à la vue n'exige pas nécessairement un exposé oral. La tâche principale est, dès lors, de trouver entre la présentation optique et le texte du commentaire un exemple: dans le commentaire d'une exposition consacrée à Holbein et au gothique tardif, il importait de mettre en lumière les rapports entre Holbein l'Ancien et l'art gothique tardif. On y parvint en courant à de nomreux fondus enchaînés d'un certain nombre d'oeuvres représentant l'Enfant Jésus, depuis celle de Holbein l'Ancien jusqu'à celle du sculpteur Gregor Erhart, en passant par le rétable de Pfullendorf, traitant le même sujet, et une oeuvre similaire de la Souabe bavaroise. Ainsi fut mise en évidence, sur un thème commun, la similitude des démarches formelles de différents artistes, et ce par les seuls fondus enchaînés, sans recours à un commentaire oral. A l'opposé de cet exemple, il y a le cas de la toile en X /shaped canvas/ mentionnée plus haut: là les lacunes de la présentation optique veulent nécessairement un commentaire d'accompagnement.

Toute activité de critique d'art par la caméra se heurte à certaines barrières, à certaines limitations inhérentes au moyen utilisé

ou, le cas échéant, à la qualité de la reproduction. Ces limitations sont dues avant tout à l'image du petit écran de la T.V. La prise de vue d'ensemble d'une exposition réduit les objets exposés à la dimension d'une carte postale. L'absence de la couleur constitue autre limitation: l'avenir nous montrera dans quelle mesure la télévision en couleurs sera à même de donner des oeuvres d'art une image adéquate et différenciée quant aux couleurs. Ce n'est que très rarement d'ailleurs qu'un tableau, une sculpture ou une gravure possèdent un format proportionné à celui du petit écran. Force est donc, dans la plupart des cas, de ne montrer qu'un fragment de l'oeuvre ou bien, si on veut la montrer en entier, d'y inclure le milieu environnant.

Ce sont là des servitudes qu'il faut savoir surmonter dans chaque cas particulier. Si les conditions que je viens de mentionner sont remplies, l'oeil de la caméra devient - comme l'a dit le critique et réalisateur belge de films sur l'art Paul Haesaerts - "à la fois une sonde et une loupe, un téléscope et un rétroviseur. L'oeil enveloppe dans son champ de vision de vastes surfaces, les scrute avec minutie, va de l'ensemble au détail et inversement, sans jamais perdre de vue la valeur d'ensemble". Une telle démarche répond presque littéralement à la "genèse sélective d'une notion" /akzentuirende Begriffsbildung/ qui nous "révèle les particularités et les originalités de la structure et à partir d'elle, la nécessité des détails, qui nous conduisent à la nécessité de l'ensemble".

Le cinéma et la télévision peuvent être non seulement des outils permettant de mettre à jour dans l'art des analogies psychologiques, mais ils peuvent devenir aussi un instrument remarquable dans l'éclarcissement des concepts de l'art. La présentation des tableaus au moyen de la caméra apporte une justification et un appui à la démarche de la théorie actuelle de l'art basée sur "l'analyse" ou la "syntaxe des formes" /Wedewer/. L'image mouvant du film apporte à cette démarche son concours efficace, maintenant l'oeil en état de mobilisation optique permanente. L'oeil en tant que "poste avancé du cerveau", comme on l'a appelé, est dès lors lié à une démarche de la pensée appréhendant la forme /formen- aufweisendes Denken/. L'image mouvant du cinéma reflète un vision explicative. A une condition cependant: que cette présentation cinématographique ne s'adresse pas en priorité au sentiment, comme c'est bien souvent encore le cas. Les plaisirs superficiels procurés par la présentation du tableau telle qu'elle fut pratiquée pendant de longues années devraient être remplacés,de nos jours, par une syntaxe explorative et explicative des formes,répondant à la vision explicative que nous avons mentionnée.

Václav ZYKMUND

EN MARGE DU PROBLÈME DE L'INVERSION DES CRITÈRES CRITIQUES

L'art moderne peut être caractérisé d'un côté comme le résultat d'un processus de désintegration du style médieval unique et, de l'autre côté, comme le produit d'une inversion ininterrompue des valeurs générales. On le conçoit bien. En effet, la séparation d'un travail répété, mécanique et - à l'heure actuelle - automatisé, d'avec l'activité créatrice a atteint son maximum à notre époque de la spécialisation, poussée à l'extrême, des activités humaines. La séparation correspondante de la pensée rationelle et logique, s'exprimant en notions, d'avec l'imagination a mené, d'une part, à l'atomisation des manifestations de l'art dit "grand" ainsi qu'à la naissance des tendances artistiques très accusées et comme repliées sur elles-mêmes - /ce n'est que dans l'ensemble de ces tendances que se révèle la totalité du monde moderne/ - et, d'autre part, à la naissance des manifestations qui vont au-devant de l'incapacité d'accueillir une oeuvre d'art comme telle, manifestations que l'on peut classer sous l'étiquette de l'"art pour masses". Le problème du rapport entre cet "art pour masses" et le "grand art" devient de plus brûlant étant donné que le caractère prononcé de cette vive polarité ne cesse de s'accentuer et, en même temps, de s'effacer. L'accentuation remonte à l'aboutissement de l'illusionnisme renaissant, à savoir à l'impressionnisme et atteint son point culminant paradoxal aussi bien dans les manifestations du surréalisme que dans celles de l'abstraction esthétisée à outrance. Quant à l'effacement de la polarité, il a son origine dans les "navets", dans les oeuvres de camelote et il aboutit au pop-art, à certaines formes du nouveau réalisme, aux oeuvres à propos narratif, etc.

De toutes façons, il importe de déterminer le rapport entre ces manifestations et celles qui précédèrent et de rechercher des causalités parfois dissimulées. Dans les deux cas, à savoir dans l'accentuation de la polarité ainsi que dans son effacement, il s'agit de négations de la continuité interrompue, d'un besoin de revenir aux valeurs plus stables du passé qui semblent recouvrer leur stabilité ancienne, donc à nouveau de négations nouvelles des valeurs actuelles censées labiles. Considéré sous cet aspect, tout le système de valeurs nous apparaît comme le résultat de rencontres continuelles qui se produisent entre la progression artistique, à savoir entre l'élargissement systématique du monde saisi et rendu par une esthétique, et la régression, en d'autres termes, le besoin systématique de conserver les valeurs et de

les stabiliser de façon permanente. Dans ce processus dialectique, c'est l'"art pour masses" qui exerce une influence de plus en plus forte.

Il semble que les limites de la différence qualitative des deux domaines opposés s'estompent peu à peu, bien que la différence de leurs fonctions continue à exister. C'est à juste titre qu'on affirme que "l'art pour masses" relégue à l'arrière-plan les fonctions esthétiques pour mettre en relif les fonctions qui n'ont rien à faire avec l'esthétique, par exemple les iformations objectives, une idéologie, etc. Il est vrai, d'autre part, qu'ici aussi il existe de nombreuses exceptions. Dans l'"art pour masses", qui - dans la plupart des cas - est dénué de tout caractère artistique, le côté esthétique est réduit au minimum. En effet, ce qui compte ici, c'est l'intelligibilité d'une oeuvre correspondant à la pensée logique s'exprimant en notions, donc à la pensée qui est plus proche d'une activité susceptible d'être répétée que d'une création libre qui se trouve dans l'impossibilité de se répéter. Donc, dans l'"art pour masses", plutôt que la méthode expressive, c'est la méthode narrative qui s'impose.

Si l'on considère - hypothétiquement, ce la s'entend - comme signe tout ce qui arrive, à l'aide de moyens d'expression plastiques, à saisir et à rendre un objet du monde extérieur, objet réel, concret et perceptible par les sens, ce signe prendra dans l'"art pour masses" classique la forme d'une narration, sans revêtir une forme expressive ou l'aspect d'un symbole appelé à nous communiquer ce qui se trouve au-delà de la réalité perceptible par les sens. Par contre, le "grand art" se sert de symboles dont les significations - à l'opposé des signes mentionnés - ne sont pas d'ordre rationnel et dont les valeurs, toujours, d'ailleurs, à sens multiples, ne sont perceptibles qu'à l'aide de l'imagination de l'observateur. Alors que le "grand art" concentre, pour ainsi dire, l'homme, l'"art pour masses", dans ses formes multiples, l'éparpille. La polarité qui - pendant les années héroïques des avant-gardes artistiques - a été poussée à l'extrême /l'art opposé à la production dénuée de tout caractère artistique/, s'estompe maintenant si nous qpprécions les choses du point de vue des besoins de l'homme: en effet, les énoncés narratifs, de même que les divertissements à fonction esthétique minime, sont capables de satisfaire certains besoins impérieux de l'homme. S'il y a donc intérêt à ce qu'une activité nous distraie ou informe d'un fait quelconque, et qu'elle existe, en plus, à l'échelle de masse, elle devient partie intégrante et indissociable de la culture. Et pourtant, tant l'histoire de la culture que l'histoire de l'art négligent ce double aspect de l'art,

comme le néglige la critique. Dès le commencement du processus de l'atomisation et de la scission de la culture, les critères de la critique se firent, eux aussi, unilatéraus. Le rôle de la critique se borne au domaine du "grand art" puisque la critique est devenue une activité fortement spécialisée, correspondant à la spécialisation d'une création unique en son genre, elle-même nettement différenciée d'un travail répété.

Sous cet aspect, la critique ne saurait exister là où a la place des critères artistiques, d'autres critères jouent un rôle de premier plan. C'est ainsi que la critique, au lieu de remplir sa fonction primitive de "pont destiné à relier l'artiste à la large masse des consommateurs", s'attribua la fonction de "pont entre l'artiste et les élites", autrement dit, la couche sociale hors classes composée de gens au point de vue esthétique. Cette nouvelle fonction n'a pas manqué d'approfondir encore l'abîme existant déjà entre le "grand art" et les masses. L'indifférence que la critique effectait pour l'art de la médiocrité mena à l'autonomie sociale de la critique. Cet état de choses se prolongea jusqu'à ce que la critique elle-même ait compris que son indépendance à l'égard des besoins de larges masses était exagérée. Cela se produisit à une époque où l'on vit s'élever de fortes réactions provoquées par une abstraction esthétisée à outrance laquelle, s'efforçant de façon permanente de découvrir des qualités toujours nouvelles, aboutit à la négation de sa mission primitive et devint académique. Ce sont les réactions mentionnées qui ont été à l'origine de l'art "non-formel", du pop-art, du nouveau réalisme, des manifestations narratives, etc. Dès que ces réactions eurent pris une forme concrète, la critique se vit obligée de s'intéresser aux théories des manifestations narratives banales /"navets"/, des oeuvres de camelote sinsi que des oeuvres purement rationnelles /op-art/. Bien que, dès la fin des années cinquante, on voit s'estomper les limites entre les deux pôles, autrefois si accusés, celui de l'art narratif et celui de l'art expressif et qu'on eut pu, par conséquent, abolir les contradictions existant entre le "grand art" et l'"art pour masses", on ne profita pas de cette occasion.

Cependant, les efforts tendant à réaliser cette exigence, trouvent à l'heure actuelle un appui sérieux dans ce qu'on voit, de plus en plus souvent et de façon de plus en plus intense, le consommateur--membre des masses transposer des manifestations artistiques les plus diverses sur un seul et même plan homogène. Le manque de stabilité des principes esthétiques mène forcément à mettre le signe d'égalité entre les valeurs d'un Raphaël et celles d'un producteur de "navets".

Cette homogénéité entraîne une inversion continuelle des valeurs et ressemble à s'y méprendre aux inversions réalisées par les tendances toutes récentes. Ainsi, de nouvelles perspectives, de nouvelles fonctions et de nouveaux critères apparaissent devant la critique. La norme de l'attitude standard à l'égard de la vie intervient de plus en plus souvent de façon efficace dans le processus toujours renouvelé de la négation des valeurs enciennes et de la formation des valeurs nouvelles. Cette composante nouvelle, considérée naguère encore comme régressive revêt de nos jours un caractère progressif puisqu'elle joue /dans une certaine mesure/ le rôle d'une force accélératrice dans le mouvement artistique actuel. Les éléments qui semblaient absolument contradictoires, perdent leur caractère intransigeant pour se confondre en une unité remarquable au moment même où s'estompent les limites tranchants entre les différentes tendances artistiques modernes. Cela ne veut, certes, pas dire que la dialectique disparaisse dans le courant contemporain. Bien au contraire: on voit surgir une dialectique accusée du jeu coordonné des forces particulières d'une étape concrète d'évolution. Peu à peu, la médiocrité dangereuse devient éxceptionnelle et l'exclusivité exceptionnelle fait figure de médiocrité. De cette inversion des valeurs il importe de déduire des critères critiques.

Si nous acceptons le point de vue que la scission de la culture se manifeste dans l'art surtout par la séparation de ce que l'on pourrait appeler le grand art d'avec les masses et par la séparation de l'art pour les masses d'avec l'imagination, il sera intéressant, à titre d'essai, d'opposer l'un à l'autre, la manifestation qui décrit ou raconte, et la manifestation révélant ce qui se trouve derrière la réalité visible, la manifestation qui distrait, apaise, à la manifestation qui concentre, inquiète par son doute, éveillant ainsi un besoin de connaissances. Si les activités conduisant à la distraction et répondant aux besoins évidents des masses sont en nombre beaucoup plus grand que les activités conduisant à la concentration et à l'expression, alors il sera nécessaire que cette activité devienne aussi partie de la culture de son époque, même si nous sommes habitués à la dénommer "non-culturelle", même si elle a été jusqu'à présent ignorée dans ses conséquences non seulement par les critiques mais aussi par les historiens.

Ce sont ces problèmes que la théorie actuelle et la critique ne peuvent pas ignorer. Rien que parce qu'elles ne se sont occupées jusqu'à présent que d'une partie de la culture et qu'elles ont rendu unilatéraux les critères critiques représentant les différentes tendances.

La critique est devenue une activité hautement spécialisée répondant à la spécialisation unique et jamais répétée de la création, distincte du travail répété et répétable. Il semble donc logique qu'elle n'ait pu exister là où l'on utilise d'autres critères que les critères artistiques. C'est aussi de cette façon qu'il est arrivé que l'une des raisons d'origine de la critique - servir de pont entre l'artiste et de la large masse des consommateurs - soit devenue un pont entre l'artiste et l'élite esthétique. La tendance vers cette nouvelle forme de critique a approfondi encore plus l'abîme entre l'art et les masses d'individus non développés esthétiquement. Cette situation paradoxale des systèmes de valeurs serait insoluble si l'art au cours des dernières décennies n'avait déterminé lui-même son indépendance par rapport aux besoins des masses et s'il ne créait lui-même les conditions pour l'inversion des valeurs et aussi pour l'inversion des critères critiques. La voie sur laquelle il s'est engagé est cependant en principe une voie de retour. Nous pouvons trouver sans difficulté les rapports qui existent par exemple entre les assemblages de Schwitters et de nombreux assemblages du pop'art contemporain, entre les soi-disant manifestations narratives et par exemple les <u>songes et les mensonges du Général Franco</u> de Picasso, entre le contenu de certaines tendances qu'on peut observer déjà chez Meyerhold dans sa conception biomécanique, entre de nomreux aspects du soi-disant nouveau réalisme et des aspects de ces manifestations naïves comme elles ont été compris au cours de la première et de la deuxième décennie de notre siècle, entre l'op'art et de nombreux aspects du rationnalisme dans le néoplasticisme, etc.

Il me semble que le caractère inaccoutumé de ce retour accompagné souvent du l'inversion précitée des valeurs, réside surtout dans le fait que la médiocrité dangereuse devient quelque chose d'exceptionnel, et l'exclusivité exceptionnelle médiocrité. Sur quoi dans ces circonstances doit-on appuyer le dynamisme des nouvelles valeurs? Quelles valeurs est-il nécessaire d'éliminer lorsqu'elles se sont toutes tellement écroulées que n'importe quelle mesure, même la plus radicale,dans une tendance apparaît du point de vue de l'autre tendance comme une tentative visant à conserver les valeurs; quand en fin de compte toute tentative de stabiliser les valeurs d'un système apparaît du point de vue de l'autre comme une tentative visant à troubler la stabilité.

Luděk NOVÁK

LA CRITIQUE ET LES VALEURS

L'esthétique axiologique comprend l'action dans le domaine de l'art comme étant un mouvement constant des valeurs. La critique d'art, indubitablement, participe à ce mouvement. Ce n'est pas uniquement un simple commentateur et un interprète mais un créateur d'activités indépendant. Par son évaluation par des relations complexes dans la pratique de l'art d'une certaine période; néanmoins par son émotivité et une interprétation verbal logique, le critique, sans aucun doute, contribue d'une manière considérable et la constitution des valeurs. Elle peut, dans un certain sens, mettre en mouvement toute une chaîne de relations: créer avec l'aide de la presse une renommée artistique, éveillant ainsi l'intérêt du public; contribuer à la popularisation de l'oeuvre en la reproduisant et en la prenant pour objet d'analyses théoriques ou d'une interprétation historique. Tout ceci a pour résultat d'influencer même le côté economique des valeurs, le prix d'une oeuvre d'art. La critique, en conséquence, est donc une force d'évolution assez puissante, même si directement, elle ne crée pas de valeurs.

La critique, évidemment, peut jouer un rôle antagonique: elle peut être une initiatrice lors de la naissance de nouvelles valeurs mais elle peut aussi constituer un frein au développement normal de l'art. Pour différentes raisons, la critique adopte le point de vue conservateur: tantôt, elle se base sur les normes esthétiques de l'époque et est incapable de percevoir le processus de perpétuelle négation de ces normes; tantôt, elle s'appuie sur des valeurs ne se rapportant pas à l'esthétique. La critique remplit alors sa tâche soit superficiellement, soit d'une manière confuse et paradoxale. Ceci, même dans le cas où les normes ne se rapportant pas à l'esthétique sont, dans d'autres domaines, correctes et valides.

La constatation que la valeur esthétique est le but général de l'art n'est pas évidemment la tâche de la critique, ni d'un jugement critique, ceci est le fait des preuves de l'axiologie esthétique. La critique s'oriente toujours vers une situation déterminée des valeurs et elle peut même, polémiquement, nier le caractère esthétique de l'art. Šalda agit de cette manière lorsque dans son essai /Beauté Nouvelle/, sa genèse et son caractère, il attire une attention particulière sur le fait que les nouvelles valeurs esthétiques ne prennent pas naissance à la suite de l'effort fourni pour créer la beauté mais qu'elles croissent organiquement de la vie elle-même - le titre lui-même

de l´essai prouve toutefois, qu´en fin de compte, il s´agit toujours dans l´art de la beauté: évidemment, d´une beauté nouvelle, différente de l´imagination et de la conception traditionnelles.

Hiérarchie des valeurs. Une particularité de l´art entre autres valeurs des cultures vitales et spirituelles consiste dans le fait que l´art crée, simultanément, le monde spécifique des valeurs et reproduit l´ensemble des valeurs, y compris celles qui ne se rapportent pas à l´esthétique. Comme si, par son édification, l´oeuvre d´art représentait l´entier système si complexe des relations des valeurs.Le tableau de Mondrian n´est pas seulement une relation de forme et couleurs mais une attitude envers les facteurs spirituels et sensuels de l´homme: l´intelligence, la fantaisie, la raison, les sens,une certaine confession philosophico-religieuse, toujours rappelés, même s´ils ne sont pas directement exprimés. L´art - même s´il ne représente pas directement la vie /ainsi que très souvent, on l´exige de lui de façon erroné/ a toujours une relation avec les valeurs vitales: l´amour, l´amitié, la sympathie des classes, des nations, la politique et l´éthique; dans l´art, lhomme se rend compte de sa propre valeur et partant de la valeur des relations les plus diverses.

La tâche de la critique n´est jamais de n´interpréter qu´une seule oeuvre d´art car elle se trouve ici devant une énorme hiérarchie de valeurs, étudiant le caractère de transformations possibles. Quelques valeurs d´orientation prouvent être instables, l´oeuvre réagit alors de telle manière que la construction, appuyée sur ces valeurs, manque d´efficacité, d´autres valeurs les remplacent; autour de ces valeurs se forme alors un certain champ électrisé, les normes esthétiques changent considérablement, l´expression acquiert une urgence et une actualité inattendues. La critique intervient ainsi directement, sans même nier directement les valeurs, dans la structure imaginaire des valeurs. Elle transforme, par exemple, en valeurs historiques celles qui saignent l´actualité; mesure la signification objective des valeurs populaires, substitue des valeurs basses à des valeurs plus élevées et vice-versa, attaque les valeurs établies, intégrées dans la hiérarchie pour d´autres raisons que les raisons artistiques /puissance extérieure, pouvoir de l´argent, publicité, etc./.

Dans de tels cas, la critique se heurte alors à la critique qui poursuit les points de vue extérieurs: mode, renommée, stratégie des intérêts de coulisses. La stratégiede la lutte pour les valeurs est une chose eintièrement différente. Elle s´attache à l´oeuvre elle-même, elle lutte contre les fausses interprétations, les faux jugements, les superstitions, les légendes, les mythes et les cultes. C´est en

cela que consiste la réelle critique qui ne doit être ni une réclame, ni une avidité culturelle.

Valeurs et critère de l'évaluation. Une valeur se présente au critique comme étant quelque chose d'intégral. C'est pourquoi, durant la dernière phase, il ne s'agit pas d'évaluer l'oeuvre selon certains critères mais essentiellement, selon la relation entre deux personnalités: artistique et critique. Cette relation a en soi une considérable irratinnalité. Motiver chaque attitude critique lors d'une certaine situation de l'état des valeurs n'est pas toujours possible. Une geste critique constitue un acte créateur qu'il est impossible de planifier à l'avance. Le critique, évidemment, consciemment ou inconsciemment, crée un certain ensemble de critères qui, en fin de compte, fusionnent avec les catégories esthétiques fondamentales de son système de penser. Etant donné que le jugement émotif se transforme en jugement logique, a lieu simultanément alors la collaboration de certains postulats théoriques. Ceci, évidemment, ne signifie nullement que les critères de l'évaluation peuvent directement définir les valeurs. Une valeur est toujours quelque chose de complexe, on ne peut la réduire à un ensemble de théorèmes si parfaits qu'elle puisse être.

Les critères de l'évaluation ne sont, tout bien considéré, que les déterminantes générales des valeurs artistiques infiltrées dans la conscience du critique d'art. Il s'agit toujours, en fin de compte, de certains facteurs élémentaires de la construction artistique qui sont compris isolément dans leur évolution historique: ainsi, par exemple, le concept de l'espace en tant que qualité possédant sans aucun doute une certaine signification esthétique ainsi qu'une certaine valeur. Une oeuvre d'art travaille en quelque manière, avec l'espace, elle croise certaines conceptions de l'espace ou crée de nouvelles conceptions. Il est alors possible de déterminer analytiquement à l'aide de ces facteurs, la valeur de développement de l'act créateur. La synthèse de tous les éléments d'une oeuvre ainsi divisés et évalués nous donne une certaine idée de l'ensemble. Cette reconstruction de la valeur doit être évidemment constamment corrigée par les impressions vécues immédiates qui nous mettent en contact avec l'oeuvre dans toute son intégrité. C'est-à-dire, qu'il nous faut présupposer que dans l'art tout ne s'oriente pas harmonieusement vers l'avant: certains gains sont acquis au prix de concessions apparentes /ainsi, par exemple, la comparaison du surréalisme et de sa forme avec les premières phases de l'abstraction/.

Les critères ne peuvent non plus être considérés d'une seule direction ni être transmis d'une personnalité à une autre. Ceci signifierait

comparer le goût de l´oignon à celui de la crème Chantilly, celui du poivre avec le sucre, du café avec le thé. Il nous est impossible de comprendre le sens de la peinture surréaliste en nous servant des critères déduits de l´art non-figuratif et vice-versa. Les querelles et la lutte dans le domaine de la critique et de la publicité concernant l´art découlent souvent non pas autant de la diversité des points de vue fondamentaux d´un emploi inadéquat des critères d´un travail méthodique obscur en ce qui concerne les jugements esthétiques. Ceci est la raison pour laquelle tout changement subit d´opinion en revient toujours de nouveau aux méthodes de la critique.

Paradoxe de la critique. Beaucoup a déjà été écrit, intéressant ou non, sur la critique et ses méthodes. Nous pourrions déjà parler d´une méta-critique de la critique indépendante. En connexion avec la nouvelle attention particulière vouée par l´esthétique axiologique à la question des valeurs, j´eimerais, dans ma conclusion signaler un intéressant paradoxe qu´il est nécessaire de comprendre si ne nous voulons nous expliquer tous ces problèmes d´une manière simplifiée et non déformée. La critique comme je l´ai déjà dit ne crée pas les valeurs d´une oeuvre. Les évaluation faite par la critique n´est pas une constatation sociale et historique de la valeur. Ceci est la raison pour laquelle la critique qui attache une importance trop grande à l´évaluation peut facilement se transformer en point de vue normatif, dictatorial; elle peut appliquer le volontarisme de la critique et manquer ainsi sa réelle mission. Le critique doit moins évaluer que travailler avec l´oeuvre en tant que valeur. Il faut qu´elle comprenne en premier lieu la valeur, c´est-à-dire, interprète l´oeuvre correctement et l´intégre dans lénsemble des relations de la hiérarchie actuelle des valeurs. La critique d´art, par son évaluation, atteint le centre de la "cible" des valeurs mais cette cible est, dans une mesure considérable, donnée ici objectivement. Autrement, on risque de faire des évaluations fausses, eronées, surestimées ou sous-estimées, causées précisément par la relation entre la valeur et une évaluation concrète.

Le processus créateur exige une certaine relaxation psychique étant donnée que la fantaisie ne se soumet pas à une tendance consciente mais s´accorde une certaine liberté d´improvisation créatrice, une spontanéité non freinée. L´évaluation du critique d´art possède en soi un élément "d´amour du jeu", de perception immédiate; elle est sujette à l´improvisation qui, à un moment donné, abandonne les règles rationnelles et les critères pour effectuer des changements aventureux et imprévisibles dans le système d´évaluations, place les valeurs

dans des connexions paradoxales et "relativise" ce qui, apparemment, semble être absolu. La tâche de la critique d'art est aussi de montrer un certain scepticisme envers toutes les valeurs, elle établit en même temps une garde des valeurs ainsi qu'un étrange ensemble de négations axiologiques qui attirent l'attention sur le fait que les valeurs ressemblent le plus au Phénix, l'oiseau fabuleux qui renaissait de sa cendre après s'être fait périr sur un bûcher.

En ce qui concerne le plan sociologique, il est nécessaire de dire encore en conclusion que la critique ne peut remplir sa fonction si elle ne se rend pas pleinement compte de son exacte situation. La critique peut évidemment inculquer le bon goût, guider les spectateurs mais où est-il prescrit que les valeurs qui y mènent, sont réellement vivantes? La critique peut reprocher aux artistes un manque d'"avant-gardisme" mais où est-il déclaré que la réelle, nouvelle avant-garde n'est pas déjà au-delà des frontières d'une évaluation critique dont ses critères ont été déduits d'un moment de développement justement révolu? La critique peut défendre la pureté de la fonction esthétique de l'art mais où est-il dit que le processus vital n'entraîne pas de nouveaux problèmes esthétiques mêlés au violent courant des valeurs vitales actuelles? Je veux dire par là que la critique n'a pas qu'une seule fonction, exactement définie, mais, par sa fonction, elle est, toujours de nouveau, en contact avec l'entière hiérarchie de valeurs vitales et artistiques et son sens et sa fonction découlent, comme chez chaque créateur, d'une nouvelle activité par laquelle l'homme dépasse les données qu'il possédait jusqu'à ce moment, crée une structure nouvelle, jusqu'alors non existante et, dans un certain sens, indéterminée. Si le geste critique est en connexion par son côté analytique, pénétrant jusqu'aux déterminantes des valeurs, avec une conception scientifique de l'art, cette franchise de l'évaluation critique rapproche alors la critique de l'activité artistique elle-même. La critique n'agit pas uniquement en tant qu'interprète des opinions artistiques mais directement comme créateur de ces opinions. Même si la critique ne laisse pas une oeuvre derrière elle, restent ses attitudes - théoriquement prouvées - qui comptent parmi les facteurs importants et indépendants du développement artistique.

Cornelis DOELMAN

LE DEVOIR PRINCIPAL DE LA CRITIQUE D'ART

Il m'est difficile de préciser à quel thème appartient ma communication. A l'essence de la critique? A ses fonctions? A la responsabilité de la critique? Je dirais plutôt à "la responsabilité de la critique qui découle de son essence". Je voudrais souligner le rôle de la critique d'art face aux tendances nouvelles, celles des artistes des mouvements zéro, pop-art, née-dadaïste et celles des artistes qu'on nomme objecteurs.

Les défenseurs de ces tendances nous donnent parfois de drôles d'exégèses. Je crains que ces défenseurs nous ne présentent une fausse image de l'art, image qui est surtout dangereuse si nous prenons en considération le rôle pédagogique de la critique d'art qui doit faire apprendre au public à distinguer les authentiques qualités artistiques.

Selon ma propre expérience je peux dire que les défenseurs de ces tendances ne parlent jamais des valeurs plastiques ou artistiques qui ont été à la base des idées, de la pensée des conceptions philosophiques et des intentions exprimées. Ils se contenstent - et cela d'une manière souvent très intelligente - de parler seulement du contenu. J'ai souvent l'impression que les producteurs et les défenseurs des "ready-mades" et de tout ce qui leur a succédé de nos jours, ont l'intention de contribuer à ce qu'on appelle dans le domaine de la philosophie, la cognition. En d'autres termes à la connaissance et à l'élargissement de notre perception. Je ne voudrais pas sous-estimer l'importance de la cognition, mais cela nous mène dans un autre domaine où règne une ambiance différente à celui des arts plastiques. Je dirais aussi que les essais sur les oeuvres des tendances actuelles représentent une valeur plus grande que les oeuvres elles-mêmes. Quant à moi, je ne porte aucune confiance en une oeuvre d'art suivie d'un mode d'emploi.

Je ne veux pas essayer de porter une critique sur les oeuvres de certaines tendances actuelles, étant donné que ce n'est pas le but de notre congrès. Je voudrais poser plutôt un problème général /pour la critique qui ne se limite pas aux tendances actuelles quoique les derniers mouvements donnent à la critique d'art de nouvelles possibilités d'expression/. Le problème qui m'intéresse est celui de l'information.

Dans une revue assez progressiste de chez nous, le "Museum journaal",

on a écrit que la critique d'art doit d'abord et surtout donner des informations sur le but de l'artiste, sur son intention, ses idées et sa philosophie. Dans ma réponse à cet article j'ai dit que je ne considère pas ses informations comme étant de première importance. Pour moi, la valeur et le sens d'une oeuvre d'art sont contenus dans la création de l'artiste exprimée par une forme plastique et non pas dans ses intentions. Le critique d'art, selon moi, doit commencer par juger les qualités plastiques et artistiques de l'oeuvre.

Les oeuvres néo-dadaïstes ne commencent à nous dire quelque chose qu'à travers les essais, les introductions et les informations. C'est-à-dire que ces oeuvres ne trouvent leur expression que par l'intermédiaire du langage des essais, des articles, des introductions. L'art plastique disparaît ainsi comme une langue autonome et devient philosophie, sociologie, psychologie, c'est-à-dire une science. Voilà exactement ce qui m'inquiète dans une bonne partie de la critique d'art de nos jours. Pour moi l'art c'est une pensée, une idée, une émotion ou un message, ou tout cela ensemble, qui nous est transmis dans une forme plastique possédant ses propres valeurs. Cette forme plastique traduit pour nos yeux et notre esprit dans une langue à elle propre les mouvements et les tensions que l'artiste a éprouvés au moment de la création.

Cette langue des formes possède surtout par son rythme une suggestivité qui peut, si nous sommes assez sensibles, nous mettre dans un état spécifique, dans une sorte de transe dans laquelle nous devenons plus lucides par la lucidité de l'artiste qui a pénétré dans le fond, dans l'âme ou l'essence même des choses de notre existence et de notre vie.

Je m'excuse de cette "profession de foi". Pour moi l'art est une foi plus qu'une philosophie ou une science bien raisonnée. J'ajouterais seulement à ce que je viens de dire que cette langue des formes plastiques ne provoque pas en nous cet état de transe par un objet en soi ou par une image quelconque, mais par les lignes, les proportions des formes et leur matière, par les couleurs et surtout par le rythme des compositions. Bref, ce sont les valeurs plastiques dans leur autonomie qui donnent à l'oeuvre sa puissance et non pas l'image, l'objet ou une figuration quelconque.

J'aborde maintenant le problème le plus ardu. Est-il possible d'éprouver l'oeuvre d'art sans sa magie? Voilà selon moi le fond de toute critique. Pour m'exprimer aussi brièvement que possible je voudrais vous rappeler ce que Paul Valéry avait dit de la poésie. "Il faut lire et relire un poème, écrit-il, comme une musique et chercher

le sens et les intentions après qu´on a éprouvé le système des sons." Il est inutile de vous dire que je commence toujours par regarder les oeuvres d´art de tous genres et de toutes époques comme des oeuvres non-figuratives et seulement après avoir éprouvé la langue des formes dans toute sa pureté je cherche ce que l´oeuvre représente ou veut dire par son contenu. Selon ma propre expérience je considère que c´est le chemin le plus sûr pour pouvoir juger les vraies valeurs de l´art. Je pourrais terminer par une phrase trop bien connue mais si mal comprise: de la musique avant toute chose...! Le reste est littérature, information, explication. Cela peut seulement nous aider à mieux comprendre intellectuellement ce que nous avons éprouvé dans la musique, le rythme et par toute la magie des formes plastiques.

Nous savons bien qu´on peut expliquer toute chose, qu´on peut comprendre apprendre à pardonner toute chose. Ce n´est pas cependant le rôle de la critique d´art de pardonner, mais de juger. Voilà notre responsabilité! Juger les valeurs plastiques et non pas juger les idées, les intentions a priori. Une oeuvre d´art est réussie quand le contenù est exprimé par les formes et surtout par ce que je voudrais nommer la musique des formes.

Entendre et interpréter cette musique, c´est le devoir principal de la critique d´art.

Palma BUCCARELLI

LE MUSÉE ET LA COMMUNICATION DES MASSES

La fonction du musée d´art moderne est en rapport à celle du marché. Le musée est le trait d´union entre les artistes et un certain secteur de la société, il est même le trait d´union entre les artistes et la société dans sa totalité. Aujourd´hui le musée, tout en s´adressant à un public énormement plus vaste, a partout une situation minoritaire par rapport au marché, qui détermine le choix des oeuvres, l´orientation de la production artistique et conditionne économiquement l´activité des artistes. Il est évident que dans cette situation l´éducation artistique des masses subit l´influence est exercée par la culture la plus avancée, dans d´autres par la culture la plus arriérée.

Ce qui est plus grave encore, c´est que le rôle joué autrefois par les amateurs particuliers est assumé ajour´hui par les marchands. Même dans les pays où les musées disposent de budgets importants, les directeurs de ces musées ne peuvent réaliser les achats que par l´in-

termédiaire des marchands. C'est donc le marché qui a la priorité du choix dans la production des artistes. Les directeurs des musées sont ainsi obligés de choisir des oeuvres destinées à un large public dans les limites d'une production déjà conditionnée par une élite. Pour que les musées puissent, par leurs acquisitions, influencer la qualité et l'orientation de la production artistique il ne suffit pas de disposer de grands moyens financiers; il est indispensable que les artistes prennent conscience de la différence qui existe entre produire pour des individus ou pour un groupe et produire pour une société entière.

Il y a toutefois d'autres secteurs, en dehors du marché, où l'organisation même de la production industrielle assure le trait d'union entre l'art et le public: l'architecture, l'industrial design, le publicité, le cinéma, la presse, etc. Il est absurde que ce vaste domaine de la production artistique soit encore considéré par plusieurs directeurs de musée comme une manifestation artistique tout à fait secondaire. Tout le monde devrait pouvoir trouver dans les musées les exemplaires les mieux dessinés et les mieux exécutés des objets d'utilisation quotidienne; on apprendrait ainsi à orienter ses propres demandes et à faire un choix de produits industriels.

On ne peut plus considérer le musée moderne comme une collection de tableaux ou de sculpture: le musée est en effet, ou devrait l'être, une collection de spécimens, de standard, de modèles. Pour que cela se réalise à un haut niveau culturel, il est indispensable que la direction technique des musées soit parfaitement qualifiée et capable de suivre une ligne rigoureuse afin d'éviter que le musée ne devienne à son tour un instrument de publicité.

Dans une période historique au cours de laquelle le principe de valeur ne coïncide plus avec le principe de durée, le musée ne peut plus être un dépôt éternel d'objets qui ont été faits pour être éphémères et remplaçables. Il devrait en premier lieu devenir un centre d'expositions hautement sélectionnées et guidées par des principes éducatifs et disposant de tous les appareils nécessaires à la documentation la plus fidèle et détaillée des objets dont l'original serait impossible ou inutile à conserver. Dans plusieurs cas d'ailleurs, les expositions ne comprendraient que des reproductions documentaires, par exemple dans une exposition sur l'urbanisme ou l'architecture. Je conçois donc le musée moderne idéal comme un organisme actif de documentation et d'information doué de tous les appareils servant à la communication des masses, et comme une sorte d'archives parfaitement organisée que l'on pourrait consulter comme une bibliothèque. Lex collections ne se-

raient plus qu'une partie, et pas nécessairement la majeure du musée. Théoriquement ces collections devraient être installées dans des musée d'art ancien, étant donné que l'idée même de tableau et de statue appartient à un cycle historique virtuellement fermé.

En conclusion, si l'on veut que les musées fonctionnent comme des moyens de communication de masses ou d'information au niveau des valeurs esthétiques il faut renoncer à la conception monumentale de musée, fondée sur le principe de la valeur absolue et éternelle de l'oeuvre d'art. Il faut surtout renoncer au préjugé que le musée est le lieu de conservation des valeurs /même si en réalité il les garde en tant que documents/ et accepter l'idée que le musée est l'endroit où le changement des valeurs s'accomplit selon des moyens de sélection différents de ceux qui déterminent le changement des types dans l'industrie et le commerce. Toutefois pour éviter que la fonction éducative du musée ne se développe dans le cadre borné d'une activité économique, même de qualité, il faut que le musée puisse prendre la place de ceux qui autrefois influençaient les artistes par leurs commandes et que ce soit justement le musée qui commande aux artistes des oeuvres, en proposant aussi des thèmes de recherche et d'étude, c'est à dire en soutenant concrètement l'artiste dans sa lutte pour imposer à l'industrie des modèles de valeur esthétique et non plus seulement utilitaire.

Il serait souhaitable que l'AICA étudiât le problème de la structure critique et pratique du musée d'art moderne, conçu comme une organisation active pour l'éducation esthétique des masses: ce qui ne serait pas une interférence avec les institutions telles que l'ICOM étant donné que le problème est complètement différent car notre but serait de distinguer très nettement, tant par sa structure que par son type d'activité, le musée d'art moderne de tout autres types de musées.

René de SOLIER

DE L'ANTHROPOLOGIE CULTURELLE

J'étais frappé par le fait que certains mots reviennent avec une sorte de fréquence et il me semble que ces mots appartiennent très nettement à la philosophie. Il y a deux ou trois ans avec notre ami Argan, nous pouvions constater que l'un des mots dominants étant "sémantique", l'un des mots dominants actuellement est "structuralisme".

Je voudrais d'abord, dans ce rapport entre critique et philosophie,

évoquer le problème de l'anthropologie culturelle, tout au moins depuis l'école anglo-saxonne. C'est une précision qui, disons pour nous occidentaux, est importante. Si l'on parle d'anthropologie, science de l'homme, si l'on parle d'anthropologie culturelle, j'aimerais que l'on donne les principales références, les textes de base. Voici à peu près actuellement en France où l'on en est. L'anthropologie culturelle, - c'est une définition plutôt sociologique -, a pour objet l'étude des création de l'esprit humain qui résulterait de l'interaction sociale, connaissances, idées, techniques, tours de main, normes de comportement, habitudes acquises dans et par la vie sociale, dans et par la vie technique. Cette anthropologie culturelle dans la perspective que je définirai tout à l'heure comprend aussi l'étude descriptive. Je ne veux pas dire qu'elle recouvre ou qu'elle prolonge la phénoménologie, celle de Husserl, mais elle comprend l'étude descriptive, classificatrice et comparative, de la civilisation matérielle, c'est-à-dire des produits de la technique, entendue au sens qui nous intéresse, au sens mécanisé, mais aussi au sens des techniques d'art qui se rencontrent dans les diverses sociétés, dans les différentes groupes ou ethnies. Donc pour nous résumer, cette anthropologie culturelle concerne la sociologie et pourrait concerner la critique d'art. Comment? Eh bien! je crois qu'il faut nous référer aux travaux de l'école anglo-saxonne, Sorokine et Mannheim sont pour la diffusion de l'anthropologie culturelle en France les deux auteurs dominants. L'un et l'autre ont été traduits en français, Sorokine - "Comment la civilisation se transforme" en 1964, et Mannheim "Idéologie et utopie". Pour nous dans l'anthropologie culturelle rentrent également les problèmes d'éthnologie et l'un des meilleurs africanistes actuels, Maquet, qui a fait ses études à Louvain, a fait sa thèse justement sur les thèses de l'anthropologie culturelle appliquée à l'éthnologie. Le livre de Maquet, "Sociologie de la connaissance" résume parfaitement la question.

Le second point tend à la sémantique. Il a été question de l'institut de sémantique de Lakeville. Là encore, l'un des mots dominants qui émerge de ce Congrès devrait être défini. Et j'aimerais qu'il le soit par quelqu'un qui connaisse bien l'anglais ou l'américain, il s'agit du mot "média". Si l'on interrogeait la plupart des congressistes,ou si l'on s'interroge soi-même, que veut dire media, que veut dire exactement l'expression "mass media". Indéniablement, la traduction en français par "communication de masse" est défectueuse. J'aimerais, que notre ami Argan précise le sens du mot media, son influence, son action dans la critique d'art, c'est là un problème capital. A propos de "media", il existe un livre-clé, celui de Mc Luhan, paru en 1962; je tra-

duis le titre en français, "La Galaxie de Gutenberg". Et il existe à Toronto un Institut de technologie, qui justement étudie le rôle de l'image dans la vie moderne, en particulier le rôle de l'image dans la télévision depuis l'oeuvre d'art. La conclusion de Mc Luhan est assez pessimiste, mais, ce qui est important, c'est l'analyse du message, l'étude de cette analyse du message qui vient de l'oeuvre d'art dans la mesure où l'oeuvre d'art /je ne parle pas des méthodes audio-visuelles/, passe au spectateur par l'intermédiaire de l'image de l'écran de télévision, l'homme étant alors l'écran.

Troisième et dernier point, en ce qui concerne esthétique et philosophie. Je crois qu'il y a un certain nombre de nots caractéristiques, dominants, émergeant des recherches faites depuis 1910. Je crois qu'il y aurait une étude très intéressante à faire sur les mots émergeants, sur les idées nouvelles qui découlent de l'art moderne. Et une première enquête: mots à relever, à déterminer depuis les études d'artistes comme Klee, Kandinsky, Delaunay et d'autres encore qui se sont merveilleusement exprimés. Ces mots, me semble-t-il, permettent de dégager certaines idées et indéniablement ces idées nous intéressent: c'est ainsi que les termes comme discontinuité, ou asymérie, caractérisent une bonne part des révolutions intervenues en marge.

M. HAULICA

L'ART MODERNE ET L'ART POPULAIRE

Evoquant cette belle constatation de Thomas Mann qui rendait hommage à quelques-uns de ses grands précurseurs, Marcel Proust et James Joyce, en disant qu'ils ont infiniment accru la difficulté d'être romancier, j'ai pensé à la difficulté qu'il y a d'être critique, de nos jours. Notre Congrès a mis en évidence la richesse des méthodes possibles et le débat nous laisse le sentiment d'avoir des points de vue plus élargis et affermis. Mais en même temps, parce qu'on a beaucoup parlé de méthodologie, je voudrais attirer l'attention sur les complications que nous nous créons à nous-mêmes, par exemple en terminologie avec la proposition un peu inutile de créer une nouvelle discipline qui ait nom "artologie". Le critique que je crois le plus digne d'éloge n'applique pas des méthodes, mais les implique dans sa recherche. Il ne construit pas de modèle extérieure et se soucie moins de symétrie avec d'autres domaines qu'il ne doit être attentif au spécifique du phénomène qu'il étudie. On a parlé ici par exemple du critique com-

me d´un technicien de la perception artistique. Mais je pênse qu´il faut avoir une précision et une rigueur dans les termes et en même temps les utiliser avec la liberté d´esprit des poètes.

Je souligne cette idée-là parce qu´il me semble que c´est un trait assez général de notre critique actuelle, de s´intéresser plutôt à la vérification, dans une oeuvre d´art, des programmes et des tendances qu´à sa qualité inhérente et à sa réalisation effective. La crainte de l´oeuvre fermée sur elle-même a, bien sûr, produit cette mentalité mais je crois qu´on doit toujours être attentif au rapport très complexe euntre la qulité unique de l´art et entre ce qui est foncièrement répétable dans les formes de la civilisation visuelle de notre temps.

J´ai récemment participé à une rencontre en Italie qui se proposait sous la direction du Professeur Argan, de discuter les rapports entre l´art moderne et la manière dont cet art peut assumer la tâche de l´art populaire. On a dit là des choses très intéressantes et c´est précisément le Professeur Argan qui a souligné la perspective vraiment grave qui est devant nous en citant la prophétie de Hegel concernant la mort de l´art. Ce rapport entre l´unique et le répétable, ce rapport qui s´impose à nous grâce à la civilisation technologique de nos jours, c´est un problème qui doit retenir notre attention. Et je me permets de proposer à votre méditation l´exemple d´un type de création qui est une création élaborée et continuelle, mais sélective et différente de la "sérialité" industrielle. Je le fais en tant que représentant d´un pays où l´art populaire, où le folklore est encore vivant. Henri Focillon qui a rendu un bel éloge à l´art populaire roumain disait que cet art a sa rigueur, ses règles à lui qu´il stylise d´après des règles très précises, mais qu´en même temps il ne systématise jamais. Cet exemple d´un art qui représente un type de continuité, d´un art ouvert, mais en même temps d´une continuité qui est un processus de décantation, d´épuration progressive pourrait nous offrir, je crois, un élément de méditation sur l´art moderne. Brancusi, qui était né en Roumanie s´est appuyé sur des sources d´art populaire plus qu´on ne pense. Je dis cela non pas dans l´idée d´indiquer aux artistes des sources d´inspiration, mais dans l´idée de les inciter, artistes comme critiques, à une méditation plus suivie sur les rapports entre l´individu et les grands rythmes de la collectivité et les réalités fondamentales de la vie collective. Vous connaissez tous les paroles de Klee qui disait que quand un peuple n´est pas encore avec nous, il y a des exigences bien pressantes pour l´art de notre temps, exigences de réaliser des créations où l´originalité individuelle ne nuise pas à l´ori-

ginalité collective, de redonner à l'art ce que l'artiste lui a ravi, de réaliser, je veux dire, cette belle chaleur humaine qui était le fort et le propre des grandes synthèses d'autrefois, des styles qui ont marqué les grandes époques d'art du passé. Sir Herbert Read a écrit dans la communication que nous avons reçu, qu'il attendait une renaissance au-delà des limites du nihilisme. Ces idées que je me permets d'insérer ici vont dans l'espoir de trouver un accord fondamental entre l'artiste et les grands groupes, les groupes articulés. De cette réalité qu'est le peuple peuvent jaillir des sources primordiales de poésie et de fraîche création dans l'art contemporain.

Je parlais de synthèse. Mon dernier point est celui des rapports entre les données visuelles de notre époque et les données d'ordre, je dirai, littéraire. On indiquait la primauté du visuel comme un signe de notre époque. Mais en même temps on a plus d'une fois l'occasion de voir s'insinuer de nouveau un périlleux danger de "littératurisation" - naturellement c'est un terme un peu barbare - de l'art plastique. On le rencontre plus d'une fois dans des expositions récentes, je pensais par exemple aux travaux de Curt Stenwert à la Biennale de Venise que l'on est obligé de regarder en passant par la lecture, par cette provocation qui vous incite au plaisir de lire. D'après une belle formule de Paul Eluard, la tâche de l'artiste serait de donner à penser par donner à voir. C'est bien cela. On nous donne à penser en nous donnant à lire. Et il faut penser, je crois, à ces rapports avec la littérature qui s'insinue dans l'image - on pourrait citer d'autres exemples aussi - et réfléchir aux tâches de la critique d'art, à ce qu'elle doit faire pour souligner le spécifique de son objet, la définition appropriée de l'image et des modes de communication visuelle.

Giulio Carlo ARGAN

SUR LA NOTION "COMMUNICATION DE MASSE"

En très peu de mots je tiens à répondre à l'aimable provocation de René de Solier sur la définition du mot "media" et sur la différence entre l'idée de "mass media" et la traduction de ce terme par "communication de masse".

Je pense que le terme "communication de masse" dépend encore de la condition fondamentalement humaniste de la culture européenne. La communication de masse présuppose toujours la valeur donnée, reconnue,

établie, et par la suite communiquée par un procédé de vulgarisation. Le problème qui se pose alors est celui même qu'avait deviné Marcel Proust et qui ensuite a été étudié spécialement par Adorno, par Roland Barthes et par beaucoup d'autres; c'est au fond le problème de la banalisation. Au contraire, je pense que les mots "mass media" tels qu'ils nous sont présentés par la littérature anglo-saxonne auraient un caractère "structurant", c'est-à-dire qu'il n'y aurait pas une valeur préalablement donnée, mais que la valeur se réaliserait dans le cours même de la communication - et surtout par la communication visuelle, qui nous intéresse particulièrement -, et aussi par le mécanisme même de cette communication. La banalité donc ne serait pas à la fin mais au commencement du procédé. Qu'est-ce qu'il y aurait alors à la fin du processu? Est-ce que la communication serait capable par son mécanisme même de réaliser la valeur ou plutôt de racheter la valeur de l'image donnée au début en principe comme image balale, image de la totalité, image acceptée, même image fatiguée, délabrée, recueillie, si l'on peut dire, dansla rue? Et bien, je voudrais seulement vous rappeler qu'il y a un artiste, Lichtenstein, qui analyse dans son travail ce problème-là. Qu'est-ce qu'il fait? sinon prendre une image banale pour nous montrer que cette image reçoit une nouvelle valeur qui peut même être monumentalisée, comme on pouvait voir le Temple qu'il exposait à la Biennale de Venise, un temple grec vu comme on peut le voir dans les "cartoons". Qu'est-ce que ce procédé de l'artiste sinon la recherche d'une nouvelle valeur à donner à une image qui, au commencement, a été reçue comme une image complètement sans valeur. Ce qui m'intéresse particulièrement chez cet artiste, c'est qu'il cherche vraiment non pas seulement à composer les deux différentes branches du pop'art et de l'op'art - ce ne serait pas grande chose - mais à combiner, à étudier les rapports, à développer une dialectique entre une image qui refuse la critique /l'image banale qui refuse le jugement de valeur, qui se donne comme n'ayant pas de valeur/ et une image qui, au contraire, incorpore sa critique et dont la valeur a été déterminée par un filtre de l'image même et par une rectification systématique, méthodique pour mieux dire, du procédé de communication de masses, de mass media.

Mulk Raj ANAND

COMMENT MANGER UN TABLEAU

Je voudrais vous proposer une petite hypothèse sur une méthode et une technique que j'ai développée. Nous avons pratiqué cette méthode avec de jeunes étudiants qui n'avaient pas du tout l'expérience des arts. C'est basé sur la science et aussi sur le yoga. Nous faisons une différence entre art et perception en disant qu'il s'agit de l'art et de la perception. Il y a une différence entre regarder et voir. Il y a même une différence entre voir et voir.

Nous voudrions vous proposer l'idée qu'on se regarde dans le tableau mieux que l'on regarde le tableau. Je vais parler dans des termes de fable. J'appelle cette méthode "sept petits oiseaux peu connus" ou bien "dans l'oeil intérieur" ou bien "comment manger un tableau". On peut user ici du mot "goûter". Le mot indien pour la théorie esthétique est justement "goûter". Le mot grec, c'est "manger". Et maintenant je vous demande un peu de patience si je laisse voler mes petits oiseaux.

Le premier, c'est le petit oiseau de l'appareil photographique que le photographe laisse partir quand il fait les photos de petits enfants. En anglais on appelle cela "dicky bird". Si vous regardez un tableau, ce que fait l'oeil, c'est la même chose que fait la caméra. Walter Gropius a fait la comparaison entre la caméra et l'oeil et a constaté que c'est absolument pareil. Il en est de même par les illusions optiques. Je ne vais pas entrer dans le détail de cette question. Mais l'oeil a en soi-même 254 couleurs primaires et secondaires. Exactement comme dans la nature. Le professeur Haman, Prix Nobel, a prouvé que la rétine peut être renforcée en mangeant les vitamines A. Au moment où vous regardez un tableau, la discrimination prend place dans la rétine. Et le message du petit oiseau qui regarde passe par l'oeil écoutant, entendant. Et cela de nouveau a une connexion avec le petit oiseau de la mémoire. La mémoire passe par des milliers de films. Et celui qui regarde, reconnaît des choses comme homme, cheval, arbre, etc. Le même message est passé ensuite à un autre petit oiseau, c'est-à-dire le cortex. Cela, c'est le thalamus, le rest du signe anthropoïde. C'est l'oiseau Hitler, très hystérique, très impatient, très émotionnel. Il demande: pourquoi, comment? Ensuite le message est passé par la colonne vertébrale. Et vous savez comment on réagit quand un chien aboie, il y a un certain frisson. Le même frisson, nous le connaissons en entendant la musique, et comme cela la réaction est

passée par le corps entier. Cela s'applique justement au problème du yoga. Ceto oiseau de rythme affecte le coeur; comme par exemple dans un espace grand vous vous sentez mieux que dans un espace restreint, où vous avez des difficultés à respirer. Et la respiration, comme vous savez, est très importante pour le yoga. Même les tableaux peuvent vous faire vous sentir mieux ou pis. De toute façon l'urbanisme vous affecte profondément. Le message de l'oeuvre est passé ensuite au cerveau. Et cela, c'est vraiment le poste-pilote de l'animal humain. Cet oiseau, je l'appelle l'oiseau Freud et l'oiseau Marx. L'oiseau Marx demande quand le tableau a été fait, quelle étaient ses émotions.

Tous les six oiseaux ont déjà accompli leurs tâches, mais il est bien possible que le septième aussi partira. C'est l'oiseau de l'imagination qui est né par intuition. C'est un oiseau total. Il demande une contemplation totale qui en langue hindous s'appelle darchena. Il affecte la personnalité humaine totale. Baudelaire l'a définie en français. Et Shakespeare prétend que l'imagination avance les choses mal connues ou peu connues. S'il y a une harmonie totale entre l'énergie du spectateur et l'énergie de l'oeuvre d'art, il y a donc ce que les Indiens apellent darchena; si non il s'agit d'un paysan qui se promène avec ses enfants dans un musée en regardant les tableaux. Déjà nous pouvons en déduire un fait très important qu'on ne peut pas se promener dans un musée - il faut s'asseoir. C'est une insulte à un tableau de passer devant lui en se promenant. Il faut demander aux directeurs de musée de mettre un seul tableau au mur et non pas une vingtaine.

En me résumant, j'aimerais vous dire et demander qu'on vous donne la possibilité de la perception totale, de la compréhension totale de l'oeuvre d'art. L'art, ce n'est pas une mode, c'est une création divine. Maintenant je vous laisse les oiseaux pour faire leurs vols.

Oto BIHALJI-MERIN

LES PROBLÈMES DE L'OEUVRE UNIQUE ET DE LA COLLECTIVITÉ DANS L'ART À L'ÂGE INDUSTRIEL

L'action surgissant de l'inconscient, de l'instinct, exprimait dans l'art informel la réalité existentielle. L'action était le point de départ authentique et en même temps la fin de la priorité artistique. Le problème de ce qui est non-répetitif consistait dans l'accomplissement de l'oeuvre d'art. La réalisation signifiait un soulèvement et

une domination. Avec la négation iconoclaste de "l'académie informelle", le cas unique subjectif de l'oeuvre devait être remplacé par l'oeuvre commune de recherche collective. A la place de l'isolement arrive à présent, dans le domaine optique de l'art, un "team" de techniciens spécialisés. Des règles objectives et scientifiques le guident. La civilisation industrielle - milieu réel de l'homme moderne - se transpose à la lumière des tendances nouvelles, depuis la monstruosité de l'aliénation technique jusqu'à la nature urbaine voulue et humanisée.

L'effacement du paysage à l'arrière plan, la prédominance des règles mathématiques et géometriques, la transformation du monde visuel par la technique et l'industrie en un patron de formes artificielles agissent sur l'art. À ce niveau l'artiste se rapproche de l'ingénieur, il s'apparente plutôt au constructeur qu'à ses collègues artistes des siècles passés. Nés de cette civilisation, certains groupes artistiques n'ont pas l'intention de montrer la réalité, de la représenter et de la figurer; leurs lignes conductrices imaginaires, leurs nombres proportionnels et leurs rythmes veulent devenir des expériences spatiales et cosmiques sans aucun rapport avec les règles et les principes terrestres.

Le modèle visuel qui ne représente aucun objet mais seulement des objets transformés et modifiés, subsiste depuis les premiers temps des arts. L'exigence de représenter des structures compliquées à l'aide d'un petit nombre d'éléments simples apparait déjà dans la culture mégalithique dominée par des lignes verticales et horizontales. L'ornement géométrique naît en stylisant l'image visible du monde réel ou en exprimant la pensée à l'état pur. L'art de l'Europe orientale à l'époque de la pierre la plus ancienne, était spécialement riche en ce domaine. Les plaques en ivoire des défenses de mammouth, dont les parties supérieurs sont contournées de raies parallèles et de lignes en zigzag, sont de Mezin en Ukraine. Ce dessin qui à l'époque de sa naissance semble être le symbole de l'eau et de son courant, pourrait être inventé aujourd'hui par un artiste de l'Op-art.

Les cultures paléolithiques dans le sphère orientale de la Mer méditerannée et de l'Europe occidentale connaissent de nobreuses variations des éléments circulaires et en spirale. Celles-ci continuaient à vivre aussi dans l'ornementation de bronze de l'art mycénien et crétois.

Des savants déterminent les époques de l'art d'après l'évolution de l'ornementation. Même si la signification symbolique ne peut pas être toujours complètement reconnue, il est certain que l'ornement a plus de signification que la parure ou le bijou. Worringer voit dans l'or-

nement la plus pure et la plus sereine expression de la volonté figurative.

L´ornementation grandit de la faculté du sentiment et de la conscience de soi-même; mais elle grandit aussi du matériel et de la technique de l´exécution. Les signes expressifs de l´expérience cosmique et terrestre, le mouvement du soleil, de la lune et des étoiles, la succession du jour et de la nuit, de l´été et de l´hiver, de la naissance et de la mort, agissant d´une manière aussi précise que la réalité du matériel et le but de l´objet. Le tour de potier par exemple rendait possible les arrondissages plastiques. Les mouvements circulaires inspiraient la conduite des lignes géometriques. Le cercle,symbole du gros rond, est en même temps l´allégorie de la procréation, de l´unité de l´homme et de la femme.

La spirale, image de serpents qui s´enroulent, de l´époque des nations combattantes en Chine /481-221 avant J.Ch./, devient le symbole abstrait du cours de la vie, de son trajet labyrinthique se terminant par la mort ou la délivrance. Les villes en pierre de la culture mégalithique, les édifices sacrés des Egyptiens, le premier art en Asie orientale, la culture archaïque de la Grèce, connaissent toutes ce symbole du non-délimitable, de l´infini fatal. Dans le dialogue "Philebos" Platon formule son idée du beau dans les arts: "Je pense à quelque chose de droit, à quelque chose de rond; à des corps qui sont créés par la rotation ou sont projetés avec une équerre d´après des règles précises. Car ceux-ci ne sont pas beaux par rapport à quelque chose d´autre, mais uniquement et toujours par eux-mêmes."

Le symbole du cercle en tant que soleil et vulve, en tant que signes pour le macrocosme et le microcosme, survivent à tous les changements et successions des styles, pour renaître avec une force renouvelée à l´époque des abstractions modernes à côté d´autres formes élémentaires et les hiéroglyphes géométriques. L´artiste primitif et l´artiste cultivé ont leurs points de contact: la forme élémentaire géométrique qui à travers les civilisations devient un accessoire des objets et des ustensiles, s´émancipe de cette fonction secondaire pour exister indépendamment: Il en est ainsi pour les cercles orphiques de Robert Delaunay, les radiations colorées et les disques de Kenneth Noland et Wojciech Fangor, les tissages structuraux crochetés en rosettes dentellières de Ludwig Wilding, les microstructures de la lumière dans les quadrillages de la rétine se condensant vers l´intérieur d´un cercle concentrique chez Miroslav Šutej.

Cet art inspiré de notre univers mécanique, né de l´esprit technique, doit à présent, dans la représentation ainsi que dans la communication,

surmonter les procédés traditionnels. Les créateurs et les exploiteurs des oeuvres techniques doivent se soumettre de la même manière à une discipline qui est la condition de l'usage et du service de tous les mécanismes. Les créateurs et ceux qui exploitent des oeuvres techniques appartiennent à la sphère des grandes villes où domine le travail d'ensemble.

Les produits centraux de cette sorte d'art que l'on désigne comme l'Op-art ont dans une certaine mesure des obligations envers la télévision. Les variations non-intentionnelles troublant la rétine du spectateur sur l'écran par ces dessins en moiré, sont des signaux de détresse optique qui sont cuisinés par une source lumineuse presque imperceptible et apparaissant comme des compositions à mailles étroites, agitées et géométriques. Le principe cinétique, la versabilité et la mobilité de ces formes artistiques, contribue à leur popularité. La construction et la continuation visuelle des "designs" déjà célèbres de l'univers industriel font de l'Op-art un art stimulant.

Le côté personnel de l'écriture picturale est effacé par l'anonymat d'une technique perfectionnée: la représentation artistique sérielle, résultat parfois d'un travail en groupe, est marquée d'une signature collective. L'artiste seul est relégué au second plan, ainsi aue le cas unique de l'oeuvre d'art-même. L'artiste conçoit l'oeuvre, des spécialistes l'exécutent en série. Les générations d'artistes grandis à l'âge de l'energie atomique et de la cybernétique ne trouvent pas étonnant que les oeuvres d'art soient fabriquées mécaniquement ni que ce soit là un détour du droit chemin.

Un procédé révélé récemment à Belgrade par un jeune artiste, étudiant l'éléctronique, Zoran Radović, rend possible par de douces impulsions de la main, de créer de manière mécanique des formes cinétiques et géométriques en série infinie et hétérogène. Le jeune constructeur fit patenter cet appareil sous le nom de "Ornamentographe à pendule". Ces rythmes subtils et mouvementés, créés par l'appareil apparaissent comme une négation de tous les efforts artistiques cinétiques et géométriques. La découverte de la photographie se révéla aussi à certains contemporains comme la fin de la peinture, mais elle n'était que la fin des aspirations naturalistes et imitatives de celle-ci. La penture s'acheminait précisément vers le sommet de l'art dynamique et lunineux de l'impressionisme! Une nouvelle expression artistique, le film, se développa quand-même partant de l'appareil photographique.

Depuis la moitié du vingtième siècle ces nouvelles idées heurtent les traditions transmises du travail: les visions révolutionnaires sont encore formulées dans le cadre de l'art d'atelier, les formes ar-

tistiques conques avec une expérience scientifique sont réalisées comme des tableaux de chevalet. Il est vrai que Jackson Pollock se plaçait sur son tableau étendu par terre dans son atelier pour pouvoir asperger sa toile commençant par le centre avec son appareil, et pourtant ses résultats élargirent seulement d'une manière quantitative les moyens d'expression de l'art subjectif. L'abstraction optique fait agir le dessin sur la couleur, la peinture sur la sculpture. Elle comprend la peinture "hard-edge" des successeurs de Mondrian, la géométrie polychrome de Hans Albers, les surfaces monochromes des espaces rythmiquement articulés de Barnett Newman. De même les murs à prière méditatifs de Mark Rothko agissent comme une renonciation et une réduction. Zdeněk Sýkora et Ivan Picelj suppriment le volumeet expriment par des formes élémentaires en couleurs l'expérience de l'infini. Les disques luminaux de Kenneth Noland deviennent des signaux de l'optique. Les normes du langage hypnotique, les métaphores d'enrôlement rythmisées de Robert Indiana, les paysages de réclames avec les slogans et signaux de la technique des transports de Winfred Gaul appartiennent à ce langage géométrique de set art.

Peut-être que ces artistes se sont laissés stimuler par les cercles orphiques de Delaunay. Les rythmes chromatiques de Frank Stellas, les gerbes de lignes de Moris Louis montent vers des espaces illimités. Les structures en grille de Pierre Dorazio, Jules Engel, Michael Kidner consuisent du pictural vers une optique ascétique et graphique. Les synthèses et réglements multidimensionels de Vasarely transforment le spectateur statique en un participant dynamique; un précédent que Henryk Berlewi a prédit dans ses expériences de facture mécanique de la moitié des années vingt.

L'art des cercles et des quadrillages exige une discipline spirituelle, une exactitude technique et une mobilité visuelle. Les systèmes de lignes superposées et déplacées par des mouvements rotatoires, les condensations et dissolutions de zones figuratives légèrement indiquée, produisent dans le monde froid de la fantaisie géométrique des tables nonfonctionelles et des filigranes de chiffres incorporels de l'univers spirituel. Bridget Riley, Richard Anuszkiewicz, Larry Poons, Julien Stanzcak, Mon Levinson, Vjenceslav Richter et d'autres artistes qui appartiennent à la nouvelle vague optique finalement s'agrégent en groupes anonymes d'une communauté agissante.

L'art optique, l'art des "Tendances nouvelles", de la "Recherche continuelle", Zero-O, Niewe Konceptie, Arte Programmata font leurs recherches parallèlement avec la science. Ni les éléments isolés, ni même le résultat d'une oeuvre d'art terminée ne sont leurs buts, mais

plutôt la recherche en elle-même. Le résultat à l'instant de la formulation est déjà surpassé, le processus de changement des configurations géométriques, l'état des mouvements et les transformations progressives des formes, c'est cela qui intéresse l'artiste.

S'il s'agit ici de structures devenues visibles et sans fonction, de figures et rythmes géométriques dans un espace vide? Les artistes des tendances nouvelles partent de l'intention de pouvoir influencer par leurs recherches la structure d'ensemble de l'espace, la conscience urbanistique et le catalogue universel des formes avec lesquelles l'homme moderne vit. Ils veulent la clarté, la démystification de l'art. Ils veulent surmonter l'abîme entre l'individu-créateur et la masse-consommatrice. Ils s'efforcent de supprimer le culte de la personnalité de l'artiste. "Le cas unique" de l'oeuvre d'art est devenu un mythe d'une époque passée.

Lorsque nous considérons que les exploits les plus décisifs de l'humanité actuelle s'accomplissent dans le domaine des sciences naturelles, nous comprenons pourquoi autant d'artistes s'approchent dans leurs expériments de ces sciences. La manière de pensée mathématique et la légitimité des sciences techniques guident les disciplines créatrices vers des principes contrastant avec les traditions artistiques passées. Peut-être que ces motifs géométriques fondamentaux de l'Op-art sont-ils des exercises inconscients pour l'édification d'une époque future émancipée de l'instinct et reposant sur la raison. Les éléments tactiles d'une précision géométrique pourraient pourtant se développer en une idée fixe, en une halluciation monomaniaque cernant par ses grillages sériels et par les structures quadrillées les cerveaux et les coeurs des hommes.

Si la figuration géométrique nouvellement naissante réduit l'art à l'ornement ou si elle réanime les tensions renfermées primitivement dans l'ornement et l'emblème, ceci sera finalement décisif pour mettre à sa place un art qui succède au passage des styles.

Eva PETROVÁ

LA CRITIQUE ET LES CLÉS DE SON TEMPS

Chaque génération n'a qu'un certain nombre de clés lui permettant de comprendre son temps. Une génération montante n'a, en général, plus besoin du tout de certaines clés utilisées avant elle, parce qu'elle "entre dans la carrière" par une porte ouverte. Ce qui ne veut point

dire qu'un art créateur, un art qui est de son temps/c'est-à-dire un art qui se précède en tant que fait/, un art intense, ne naisse pas simultanément, horizontalement dans chaque couche que forme une génération. La critique idéale devrait saisir cette situation horizontale, c'est-à-dire les valeurs qui voient le jour parallèlement, sans tenir compte des générations, mais en s'intéressant aux seuls personnalités. Remarquons que la critique n'est pas un concept anonyme, mais qu'elle aussi recouvre des noms, des personnalités ou de simples professionnels, tout comme il en est dans l'art. Dès que nous parlons de personnalité en critique, nous sommes placés devant les mêmes faits que dans le cas d'une personnalité artistique. Le personnalité dépasse le génération, son regard la domine mais, en même temps, elle est généralement formée par elle. Les personnalités d'une génération donnée deviennent les jalons de l'évolution. C'est ici que nous touchons à la question des clés de notre temps. A un certain niveau, les problèmes de l'art sont l'affaire de toute une génération, c'est en elle qu'ils mûrissent, c'est elle qui en est la porteuse globale, qui les marque d'une certaine atmosphère. C'est là une situation verticale, celle de l'évolution. La personnalité du critique appartient également à cette vague que nous appelons génération. Et c'est dans la mesure où elle se sent solidaire de cette génération que cette personnalité s'engage.

Chaque génération apporte son inventaire d'expressions. Cette sémantique qui, d'une part, se cache dans les formes, dans les moyens d'expression et leurs manifestations, y compris la couleur, le conception de la matérie, de la structure, voire même dans les finesses techniques, et, d'autre part, dans un certain nombre de concepts, de familles de mots et de tournures, cette sémantique fait apparaître le lien directe qui unit l'artiste et le critique d'une même génération. Les formes, tout comme les mots, on leur nuance affective. Je suis d'avis que certains caractères d'une nouvelle génération montante ne peuvent être compris et interprétés que par ceux qui appartiennent à cette génération. Dans la pratique, nous constatons que lorsque certaines valeurs se font jour lors de la monté d'une génération nouvelle /valeurs que les critiques appartenant à cette génération montent parfois triomphalement en épingle/, la critique dans son entier concerne son attention sur elles. Ces nouvelles valeurs sont alors confrontées avec les valeurs "établies". C'est là une phase qui cache beaucoup de dangers, tant pour l'artiste que pour le critique. Le critique risque de perdre son sens critique, l'artiste, lui, s'expose à voir étouffées sous les lauriers ses qualités réelles, à être frappé de sclérose.

Prenons la situation contemporaine. La montée tardive de ce qu'on

appelle aujourd'hui la génération d'âge moyen /son avènement tardif n'est pas le fait d'un défaut de capacités, bien au contraire, car cette génération est une des plus remarquables dans l'histoire de l'art tchèque/, cette montée coïncide avec l'irruption de la récente vague des jeunes. On peut embrasser d'un seul regard ces deux générations /comme l'Exposition du printemps nous en a fourni l'occasion/, mais chacune d'elles n'en a pas moins sa tonalité spécifique. Si le caractère d'une génération ne peut être formulé dans un sens unique, il existe cependant un certain nombre d'attitudes qui permettent de la classifier. La moyenne génération est partie du langage du cubisme et du surréalisme d'après-guerre, d'où sont issues ses tendances constructives, son lyrisme plastique, sa peinture imaginative et structurale. Les jeunes partent, dans une large mesure, du néo-surréalisme, réagissent devant l'informel, le pop'art, s'intéressent à l'objet. La génération moyenne s'était donné du mal à trouver une forme convenable pour l'art engagé. Sans se livrer à de trop grandes spéculations théoriques, la jeune génération met en scène la nouvelle figuration.

Il apparait donc que certaines attitudes naissent spontanément dans les vagues successives des générations. La critique se doit de respecter ces attitudes naturelles, car elles découlent de la vie même et des exigences de l'art. Il est inutile de vouloir créer l'illusion comme si certaines de ces attitudes tenaient a priori une place privilégiée. Il est possible que certaines des attitudes qui, de nos jours, sont en faveur, ne résisteront pas au verdict du temps. Dès maintenant, nous constatons d'ailleurs le caractère éphémère de certaines attitudes radicales qui, souvent, versent dans l'éclectisme /peinture ténébreuse - "de tunnel", comme on l'appelle en tchèque -, effets faciles d'assemblages baroquisants, etc./. Le critique qui appartient à une génération donnée n'est ni un prophète, ni un historiographe qui en anticipe l'avenir. Son rôle ne consiste pas à aiguillonner, il n'est ni un entremetteur, ni un crieur public. S'il partage les sentiments de sa génération, sa valeur réside toutefois dans son activité propre, dans la qualité de ses jugements, dans son esprit critique réel, dans la manière dont il sait se servir des clés de sa génération pour expliciter des situations données. Les voix de ceux qui prédisaient la mort irrévocable de la figuration, de ceux qui, considérant la représentation figurée de l'homme comme synonyme de son emprisonnement dans un camp de concentration, postulaient une évolution unilatérale vers l'abstraction, toutes ces voix, bien qu'exprimant le sentiment d'une génération, ne faisaient que prononcer des slogans de caractère momentané et éphémère. Au lieu de proposer diverses clés permettant de dé-

chiffrer des situations diverses, ils n'offraient qu'une seule clé universelle. Et la critique à sens unique et exclusif finit par instaurer la médiocrité. Voilà pourquoi les représentants originaux des différentes générations se posent des questions qui correspondent à l'attitude de leur propre individualité.

La critique est souvent placée devant la nécessité de trouver une terminologie convenable en vue d'embrasser de nouveaux domaines de la création artistique. Tel est, par exemple le cas de l'objet une des manifestations artistiques des années soixante. La critique ne possédait pas beaucoup d'instruments pour porter des jugements sur cette discipline. Le point de départ le plus à portée de main était la théorie de l'objet surréaliste, mais les points de vue esthétiques de cette dernière n'étaient pas suffisamment développés. L'histoire fournissait, certes, certains exemples /depuis l'art magique jusqu'au vérisme baroque, en passant par Arcimboldo et le trompe-l'oeil/, mais toutes ces choses étaient considérées par les historiens comme des singularités. Le phénomène contemporain a eu toutefois pour effet d'accroître par contrecoup l'importance des phénomènes du passé. En même temps, la phénoménologie et la typologie de l'objet ont montré la multiplicité des formes et, par là, la multiplicité des critères.

Dans une large mesure, les nouveaux concepts voient le jour de façon intuitive et associative. Souvent, les nouvelles tendances et les nouveaux genres d'art sont baptisés de façon approximative au moyen de termes empruntés à d'autres domaines. Exiger une méthode stricte au moyen de termes empruntés à d'autres domaines. Exiger une méthode stricte et nette dans l'examen de phénomènes absolument nouveaux et inédits est aussi absurde que lancer des appels qu combat en hexamètres. La critique, aussi bien que l'art, ont le droit de se tromper pour autant que la vérité et la valeur de l'oeuvre d'art ne sont pas niées. Les jugements qui se veulent infaillibles aussi bien que les sages remontrances prononcées "ex post" s'exposent au danger de tomber dans le ridicule. En formulant de nouveaux problèmes, la critique n'attache pas d'ordinaire trop d'importance à la élégance et à la perfection du style, mais cherche à donner un nom à ce qui n'en a pas encore, à définir ce qui, jusqu'ici, échappait aux définitions. Elle introduit dans le monde des activités artistiques des personnalités nouvelles, elle interprète des problèmes plastiques qui, aux yeux du public et de nombreux artistes même, n'apparaissaient que comme de simples provocations dépourvues de valeur plastique. Mais si la critique sait trouver, au moins dans le cadre de sa génération, les clés pour l'interprétation de certaines situations, alors elle remplit son rôle.

Margit STABER

L'EXERCICE DE LA PROFESSION

Ce sujet traite du côté pratique de la profession du critique - ses conditions de travail, ses droits, l'étendue de ses activités. Il concerne toutefois également sa responsabilité professionnelle. L'un ne paut être séparé de l'autre étant donné que l'exercice - c'est-à-dire comment apprendre et comment faire - n'est valable qu'en considération de la question: Comment communiquer? Bref, le critique n'écrit pas pour lui-même, il écrit pour le public. Ceci réunit la pratique et la responsabilité.

Par conséquent, notre problème essentiel est le suivant: Comment faut-il rédiger une critique qui possède une qualité intellectuelle, une compréhension générale, qui soit intègrée et se rapporte à la vie moderne ainsi qu'à la société?

Il nous faut tout d'abord souligner ici le fait que le sujet d'une critique est une oeuvre d'art, peinture ou sculpture, rien d'autre. Si une oeuvre d'art est digne de ce nom, l'oeuvre parle pour elle-même. Néanmoins, le langage de l'art n'est guère facile à comprendre. Tout ce que la critique peut faire est de prémouvoir la compréhension en rapprtant l'évidence de l'oeuvre d'art aux données qui lui appartiennent.

Si nous essayons de discerner les composants des données critiques, nous en arrivons aux points suivants: langage, contenu, signification, méthode qui tous résultent dans le problème d'un entraînement correct du critique d'art. Cette classification n'est évidemment que provisoire et une contribution à la discussion.

LANGAGE

L'essence de la critique consiste dans la communication. Cette communication s'effectue sous la forme du langage. Le question qui suit est nécessairement celle-ci: Quel genre de langage? Très simplement, celui dont on se sert d'habitude. C'est-à-dire que la série des références du critique d'art doivent coïncider avec celles du lecteur; sa terminologie doit être compréhensible; un langage technique ésotérique ne peut être le fait de la critique. Le public du critique d'art n'est pas un spécialiste, un expert mais un amateur intéressé, un lecteur de livres d'art, de revues d'art, de journaux, de catalogues d'expositions, un auditeur de la radio. Son érudition et ses connaissances peuvent différer en degrés mais dans l'ensemble, le lecteur de critique d'art a besoin d'information et la désire.

Bien que nous possédions de nombreuses histoires de l'art, même davantage de soi-disant dictionnaires d'art, il n'existe aucun dictionnaire de terminologie d'art. Ceci est la raison pour laquelle nous devons tenir compte du fait que les mêmes mots employés par différentes personnes signifient des choses différentes, exactement comme en politique. Si le critique d'art doit introduire à son audience de nouveaux concepts, le moindre devoir du critique serait d'expliquer ce qu'il veut dire par les mots qu'il emploie.

Évidemment, ceci est un truisme. Il semble toutefois qu'après la lecture de critiques d'art provenant du monde entier, l'évidence et la clarté de la pensée sont le moindre souci d'un grand nombre d'écrivains. Pour m'exprimer plus explicitement, je cite: "...profondeur, couleur, forme, ligne, mouvement, contour, physionomie sont des rameaux de l'Etre et il y a des fragments de Rodin qui sont les statues de Germaine Richier parce qu'ils étaient des sculpteurs, c'est-à-dire, reliés à un seul et même réseau de l'Etre".

L'auteur de cette déclaration citée d'un essai sur la peinture et la sculpture est Maurice Merlau-Ponty. Tout en n'ayant nullement l'intention d'offenser professionnellement sa mémoire, c'est lui que j'ai choisi en tant que célèbre transgresseur dans le domaine de la littérature sur l'art. Cette citation provient d'une collection d'articles récemment publiés de Jean-François Revel, exposant sous les nombreux aspects le "galopant" langage vide de la littérature, de la philosophie et de la politique françaises, etc. Je ne doute guère que vous partagiez mon opinion que de telles recherches dans toute autre langue, révèleraient des exemplaires similaires.

Je voudrais mentionner encore une autre citation de quelqu'un dont la vocation n'était également pas celle d'un critique. Nous lisons: "...il existe diverses sortes de clarté. Il y a la clarté de la question: Envoyez-moi quatre livres de clous à dix sous. Il y a aussi la simplicité syntactique de la demande: Achetez-moi le genre de Rembrandt que j'aime. Cette dernière constitue un cryptogramme absolu. Elle présuppose une compréhension intime et plus complexe du "démandeur" que la plupart d'entre nous ne possèderont jamais d'une autre personne. Elle contient presque autant de significations qu'il existe de personnes qui pourraient les formuler. A un étranger, ceci ne signifie absolument rien. - Le travail de l'écrivain consiste presque constamment à traduire cette deuxième forme de clarté en la première; de dire "Envoyez-moi le genre de Rembrandt que j'aime" dans les termes de "Envoyez-moi quatre livres de clous à dix sous."

Ceci est un texte d'Ezra Pound. Lui, qui écrivait un type de poésie

extrêmement compliqué possède parfaitement un langage simple ou poignant, selon le cas. Personne ne pourrait l'accuser de simplicité d'esprit /ce qui semble être la crainte dissimulée de nombreux critiques lorsqu'ils font usage de mots clairs/. Cependant, Pound déclare que "la pierre de touche d'un artiste est précision" et il applique cette croyance à ses essais critiques. Nous en venons maintenant au deuxième composant de la critique qui es le:

CONTENU

L'usage correct de la langue sert naturellement le contenu de la critique. Quel est donc le contenu de la critique? Si nous faisons l'analyse de l'indispensable sujet-matière de la critique, nous trouvons quatre "éléments" essentiels qui doivent être pris en considération.

Le premier élément est la description du travail en question; elle constitue la condition primordiale de rendre parfaitement compréhensible au lecteur ce de quoi il est question. C'est la description visuelle des faits d'une oeuvre d'art, les lois sur lesquelles ils sont basés de même que l'apparence de l'ensemble. Il s'agit d'un genre de processus encerclant avec des mots qui peuvent, tout au moins, transmettre un aperçu du phénomène en question.

Le second élément est l'investigation de la méthode employée et la tendance représentée par l'artiste. Nous pouvons dire que la méthode réfère au procédé de la réalisation de l'idée créatrice, c'est-à-dire, la stratégie de l'artiste, à la fois spiriruellement et techniquement. La tendance, d'autre part, réfère à l'attitude générale de l'artiste envers la vie, les accomplissements spirituels de son temps, sa liberté créatrice, son rôle dans la société et ainsi de suite.

Le troisième élément concerne la relation entre l'intention de l'artiste et le résultat qu'il obtient. L'intention est, de toute évidence, en relation étroite avec la tendance de l'artiste, mais est conditionnée par ses préférences personnelles qui dictent sa démarche. Bref, pourquoi un artiste se voue-t-il au Pop art, un autre à l'abstraction lyrique, un troisième à des paysages expressionnistes? Les résultats du travail d'un artiste ne peuvent être jugés qu'en comparaison avec ses motifs, y compris la question de savoir si les motifs sont significatifs et honnêtes. Nous pouvons lire les déclarations qu'un artiste fait à son sujet ou encore des confessions écrites à des confessions peintes.

Le quatrième élément de la critique concerne l'orientation du travail de l'artiste dans l'histoire et l'actualité. C est-à-dire, l'artiste résoud-t-il ses problèmes au niveau du temps où il vit et y ajoute-t-il son propre langage manifeste? En outre: de quelle manière ses

accomplissements sont-ils une conséquence des événements passés? Et encore: Comment pouvons-nous le placer en comparaison avec les mouvements artistiques généraux de sa période? Comment son travail est-il apprécié en comparaison avec les oeuvres d'autres artistes généraux de sa période? Comment son travail est-il apprécié en comparaison avec les oeuvres d'autres artistes poursuivant le même but que lui-même.

SIGNIFICATION

Il est maintenant évident que la signification - ou dirion-nous "effectivité" - de la critique, tend à une évaluation objective de l'accomplissement de l'artiste et non à la propagande ni à la publicité. La critique, vue de cette manière, est identique à une information authentique sur le développement de l'art et des artistes, le monde de l'innovation esthétique. Nous arrivons ainsi à l'un des points les plus controversables de la profession de critique, c'est-à-dire, comment tenir séparés les goûts personnels et une reconnaissance de la non-émotivité de la qualité.

Le concept de la critique en tant q'information nécessite néanmoins une autre explication. L'objectivité de cette information est certainement en rapport avec le fait qu'un être humain juge des accomplissements humains. Il serait donc peut-être mieux de dire que nous trouvons une cause "objectifiée" pour une opinion sur le phénomène que nous traitons, contrôlée par les faits et l'expérience de l'écrivain.

Si nous envisagenns de cette manière la signification de la critique, nous n'éliminons nullement la possibilité d'une interprétation mais nous parlons en premier lieu de la peinture et de la sculpture, c'est-à-dire que l'information objective précède toute sorte de "meta-pensée"; la sémantique suit l'information et non vice-versa.

La question qui se pose ensuite est celle d'établir une méthode qui rendrait possible l'usage du critère de la critique - comme j'ai essayé de vous indiquer - bref, quel est le système de travail du critique?

MÉTHODE

En conséquence du paragraphe 1 à 3 /langage, contenu, signification/, la méthode de la critique d'art émerge en tant que développement analytique et partant, logique d'un argument. Tous les "ingrédients" de la critique sont soumis à cette analyse et c'est grâce au talent spécial de l'artiste que celui-ci rassemble ses conclusions en un texte intelligent, imaginatif et lisible.

Néanmoins, cette méthode d'analyse en tant qu'instrument pour la critique de l'art est encore à peine développée. La systématisation du sens commun suffit-elle pour atteindre ce but? Elle y contribue certainement mais l'application d'une logique élémentaire formelle aide davantage

à formuler une chaîne de raisonnement adéquate à la "programmation" de la critique. Je suppose que les autres groupes d'étude de ce Congrès discuteront, eux aussi, ce point, étant donné que tous les thèmes de ce Congrès se concentreront dans l'analyse finale, sur le problème d'une bonne littérature contemporaine de critique d'art.

Je désirai seulement souligner le fait que les idées et les matériaux serviront peu au critique s'il n'est pas capable de développer un argument logique. Je ne vois d'ailleurs non plus aucune raison pour que les futurs étudiants de l'histoire de l'art et de l'esthétique continuent à tâtonner tout autour au lieu d'avoir un accès direct aux disciplines auxiliaires adéquates intégrées dans le programme de leurs études.

Ceci nous amène au problème final: Où et comment le futur critique d'art peut-il obtenir un entraînement qui développerait le talent spécial qui lui permettrait d'exercer sa profession d'une manière progressive.

L'ENTRAÎNEMENT

Normalement, le critique d'art suivra les cours d'histoire de l'art à l'Université. Ces cours, toutefois, concernent principalement les connaissances historiques et enseignent l'approche traditionnelle de l'interprétation de l'art d'après des éléments stylistiques. Je ne veux nullement dire par là qu'il faudrait abandonner cette approche. Il est néanmoins indubitable que ce genre d'études résulte davantage d'un esprit d'archiviste que de critique.

Si nous comprenons la critique fondamentalement en tant qu'information, il faut, évidemment, s'efforcer d'acquérir une meilleure connaissance de la structure, de la fonction et du mécanisme de l'information. Nous avons l'avantage de pouvoir profiter du travail de recherche déjà effectué dans le domaine de la science. Comme vous vous l'imaginez fort bien, je veux dire "recherche sur la communication" là où la nature de l'information a été pendant longtemps, soumise à l'analyse. En considération de l'éducation d'un critique d'art, nous devons nous demander: Pouvons-nous trouver ici une nouvelle méthode et /ou/ un nouveau médium qui ajouterait une nouvelle dimension à la critique? Ou n'existe-t-il aucune pertinence quant à notre travail? Il faudrait que dans ce domaine, les étudiants aient la possibilité de se livrer à une recherche expérimentale.

Un monde en voie d'expansion et toujours de plus en plus complexe nécessite non seulement de leilleurs connaissances mais aussi de meilleurs méthodes opérationnelles. Ceci concerne n'importe quelle activité critique et intellectuelle. La recherche sur la communication consiste

essentiellement en une recherche pour une meilleure compréhension et un meilleur traitement d'homme-à-homme de la communication et d'objet-à-l'homme. Étant donné le fait que l'art constitue un genre spéciel de communication entre l'homme et son environnement, nous ne pouvons refuser de jeter pour nos propres besoins, un regard sur ce sujet.

Selon mon opinion, la propre éducation du critique, les possibilités dont il jouit, sont loin d'être suffisante. En fait, il n'a jamais existé aucun entraînement spécial pour le critique d'art. Ce serait peut-être maintenant le moment de prêter notre attention à ce point, en vue d'améliorer la qualité professionnelle. Autrement, il se pourrait que nous finissions en amateurs jouant avec une vague terminologie, de vagues méthodes et de vagues concepts. Un critique n'est ni un historien, ni un philosophe d'art, ni un professeur d'esthétique, il a une profession propre. Wölfflin à son époque était compétent et progressif, possédons-nous aujourd-hui la même compétence?

Je me rends très bien compte que personne n'ignore les faits sur lesquels j'attire ici votre attention. Néanmoins, considérant comme insuffisant l'équipement professionnel qu'a reçu notre génération et que reçoit encore celle d'aujourd'hui, il semble nécessaire de signaler les faits fondamentaux concernant la critique et de demander somment ils pourraient être employés de manière efficace aurant notre époque.

Je me rends également très bien compte qu'il existe beaucoup d'autres possibilités d'écrire sur l'art mais il ne s'agit plus alors de littérature critique et ceci est le point que nous discutons. En fin de compte, nos problèmes se résument à la célèbre déclaration de Wittgenstein: "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schwaigen." Ceci signifie, trouver les limites de ce qui pourrait être dit sur le sujet de l'art. Pour en faire une déclaration positive, nous pourrions employer la conclusion de Wittgenstein et dire: ce qui ne peut être peint, doit être exprimé en mots.

Une dernière suggestion. Nous pouvons nous-mêmes améliorer certaines choses. Nous ne possédons aucune publication professionnelle pour traiter les problèmes concernant la critique de l'art sur une base professionnelle entre les membres de la profession. Une telle publication - qui pourrait débuter à un très modeste échelon - devrait être promue et les possibilités de sa réalisation devraient être l'objet d'une investigation par l'AICA.

Ceci concerne également "L'Exercice de la Profession".

Jacques LASSAIGNE

LES PROBLÈMES PROFESSIONNELS DE LA CRITIQUE

Je voudrais souligner l'importance de la contribution de Mme Staber; elle est certainement une des plus positives et une des plus concrètes que nous nous ayons reçues parce qu'elle pose les problèmes pratiques qui doivent tout de même être la suite logique de toutes nos discussions théoriques. Ces problèmes pratiques, hélas, nous n'en parlons pas assez, pas plus que de moyens de porter rémède à nos difficultés. Pourtant, c'est certainement une des tâches qui nous attendent surtout si l'on songe à ce problème capital que vous avez abordé de la formation de la critique, formation qui a été jusqu'ici essentiellement empirique, accidentelle parfois, ce qui dans les civilisations modernes ne pourra plus suffire, c'est évident. Nous sommes, je pense, les derniers représentants d'une espèce qui va subir des mutations. Cela est vrai dans le domaine scientifique mais aussi dans notre domaine. Le problème de la situation du critique n'a pas été abordé non plus mais il est très important: nous sommes issus de générations où le critique avait beaucoup de mal à se situer socialement et matériellement. La plupart d'entre nous ont dû choisir des métiers parallèles, ces métiers se combinent souvent - comme l'a dit M.Jullian - fort bien avec le métier de critique, qu'il s'agisse des métiers universitaires, des métiers de la presse ou des métiers des musées; mais pour d'autres malheureusement parfois, ces métiers sont tout à fait étrangers. Il est pratiquement impossible ou extrêmement difficile de vivre en étant simplement un critique d'art. D'où l'existence de ces pressions dont on a parlé à plusieurs reprises, peut-être un peu trop vite, pressions du commerce d'art, ou de diverses formes économiques ou bureaucratiques. Là aussi, je pense que de Solier avait raison lorsqu'il nous a incités à donner toujours des exemples, toujours des cas précis - nous en connaissons hélas beaucoup. D'où la nécessité pour garder les critiques de certaines tentations, d'édicter certains principes d'ordre moral qui sont inhérents à la survie même de notre profession. Il y a là tout un ensemble de problèmes qu'évidemment, nous n'avons fait qu'entrevoir, qui sont, si vous le voulez, à l'arrière-plan de tout ce que nous avons dit jusqu'ici, mais qu'il faudra certainement mettre au premier plan d'une discussion prochaine qui sera d'une importance capitale pour nous tous. Cette discussion, elle avait été suggérée déjà par plusieurs de nos sections, que ce soit la section polonaise, la section belge - M.Langui en particulier attache un très grand prix à l'étude de ces questions - et je

pense que nous serons amené à la reprendre et à la poursuivre, à l'occasion d'un colloque ou d'une assemblée.

séance de clôture

conclusion

Marian VAROSS

RAPPORT GÉNÉRAL

C´était pour moi un grand honneur d´avoir été nommé rapporteur général du Congrès. Je me rends compte des difficultés qui se lient à cette fonction, mais j´espère pouvoir les surmonter et ne pas lasser votre patience.

Notre Congrès avait un programme très riche. Comme vous savez, le débat portait sur les thèmes suivants: l´essence de la critique, séance présidée par M.Argan, les fonctions de la critique, séance présidée par M.Míčko, les méthodes et les techniques de la critique, thème lié au thème concernant l´exercice de la profession, séance présidée par M. Jaffé.

Mais tous ces thèmes ne sont que la suite de notre travail permanent de critique. Nous avons essayé de nous rendre compte de la situation actuelle des problèmes non pas pour les épuiser, mais pour avoir une projection pour notre travail futur.

Je voudrais maintenant vous rappelere brièvement le contenu des communications et discussions.

Le premier jour avec le thème l´essence de la critique. Le président Argan a souligné la différence entre la critique comme jugement et entre la critique comme activité militante.

M.Michelis a constaté que la critique doit toujours recréer l´oeuvre, puisque sans cette recréation, la critique n´est pas possible. L´oeuvre de l´artiste a un pouvoir divinatoire, tandis que l´oeuvre du critique a un pouvoir révélateur. Le critique découvre cette mission divinatrice de l´artiste. Naturellement l´artiste qui crée des formes nouvelles ne peut pas être suivi par le critique qui malheureusement ne peut qu´interpréter ces formes nouvelles.

M.Berger a constaté que les points de vue traditionnels dans les méthodes de la critique ne sont pas plus suffisantes pour la critique actuelle. Il faut s´appuyer sur des méthodes linguistiques et structurales. Il a proposé la convocation d´un Congrès interdisciplinaire qui devrait faire converger les points de vue des différentes disciplines s´occupant du domaine de l´art.

M.Kuhirt a parlé de la nécessité de la critique qui est conditionnée par la nécessité de l´art même. Il a constaté que, à son avis, le critique est une synthèse de théoricien et d´historien et qu´en outre le critique est un camarade de lutte de l´artiste.

M.Chalupecký a souligné la valeur de la critique en tant que discipline philosophique.

M.de Solier a parlé de plusieurs aspects de la critique, la critique en tant qu'ouvrage, en tant qu'esthétique et en tant que langage. Il a apporté certaines suggestions intéressantes du point de vue philosophique et méthodologique.

M.Argan a repris la parole pour spécifier que le jugement critique n'est pas un jugement logique. Dans l'histoire de l'art nous sommes en contact avec le jugement de l'auteur qui a été satisfait de son oeuvre qu'il a considérée comme définitive, et le critique d'art est, à vrai dire, le critique de ce jugement antérieur. L'histoire de l'art et la critique sont deux choses différentes, mais il y a là une dialectique utile puisque, d'après Argan, il est impossible de faire une critique a-historique et anti-historique. M.Argan a suggéré aussi l'importance de certains nouveaux points de vie scientifiques, par exemple de la psychologie de profondeur - la Tiefenpsychologie - comme celle de Jung.

M.Starzynski a constaté que l'intérêt actuel de la critique est lié au caractère de notre époque. Le développement de l'esprit critique est en mêmetemps le développement de notre culture en général.

M.Miele a constaté qu'il faut chercher et créer une base commune où il y aurait une communication entre l'art et la critique, entre l'art et la vie, entre la conscience du critique et la conscience culturelle en général.

La deuxième séance sur les <u>fonctions de la critique</u> avait un contenu encore plus riche puisque on a abordé les problèmes d'une façon que l'on pourrait dire plus monographique.

L'introduction de M.Míčko a tracé les problèmes et les aspects principaux du thème "Fonction de la Critique". Il a souligné surtout que par la critique et au moyen de la critique l'oeuvre d'art a sa deuxième vie. C'est-à-dire que l'interprétation critique de l'oeuvre engendre et facilite le prolongement, le renouvellement et la régénération de la vie de l'oeuvre d'art. Le critique est souvent obligé de risquer et il doit mettre dans son activité non seulement ses connaissances, mais toutes ses qualités humaines.

Mme Visser a souligné la fonction pédagogique et sociale de la critique, le contexte social dans lequel la critique fonctionne dans la vie.

Moi-même, je me siui permis de parler de la fonction axiologique de la critique, c'est-à-dire du problème de la fonction évaluatrice de la critique et des questions qui y sont liées.

M.Šetlík a parlé de la morale de la critique et des moments psychologiques et des conditions concrètes de la critique.

M.Altar a constaté le problème assez paradoxal que l'évaluation objectivement historique de l'art est basée sur des évaluations subjectives.

Les critères de l'évaluation de l'art figuratif sont déjà plus élaborés que ceux de l'art abstrait et des phénomènes post-abstraits, et ceci explique d'une part un certain descriptivisme, un certain manque d'évaluation face à l'art abstrait et post-abstrait. Puis il a évoqué le problème de la liberté de la critique qui a fait l'objet d'une longue communication de nos confrères espagnols Pericas et Aguilera-Cerni sur la situation de la critique espagnole et sur l'éducation du public pour la compréhension de l'art.

M.de Grada a souligné que la fonction principale de la critique est la démystification et que le critique est toujours obligé de penser au contexte social dans lequel il vit et travaille.

M.Chalupecký a suggéré qu'il serait très utile d'organiser une enquête parmi les membres de l'AICA et de leur demander pourquoi ils font de la critique, comment ils le font et comment ils la comprennent. Il exposé ses idées sur la dialectique de l'historicisme et de l'ahistoricisme dans l'art. Il se demande si, par les moyens et par les méthodes historiques que nous possédons grâce à notre formation, nous sommes capables de déchiffrer et de nous approprier l'art moderne. Sa réponse est négative.

Mme Bonnefoi note que le critique doit être libre de toute influence de la part de l'artiste, c'est-à-dire que son jugement et sa position ne peuvent être modifié par la connaissance amicale de l'auteur.

M.Míčko a remarqué qu'il est vrai que le critique et l'artiste ne peuvent jamais s'identifier, mais le critique ne doit pas rester à une distance trop grande qui ne lui permettrait pas de comprendre l'oeuvre même.

M.Restany a souligné le point sociologique de la critique, non pas dans le sens d'une sociologie de l'art, mais d'une sociologie de la critique, de la provenance du critique, de la formation de la critique, etc.

M.Dorfles a parlé d'une diachronisation de l'art en tant qu'impossible. Il a dit que nous devons considérer l'art en tant que phénomène synchronique.

La troisième séance s'occupait des méthodes et techniques.

M.Jullian a parlé de la dialectique entre la critique et l'histoire et de leur influence mutuelle. Il y a naturellement une différence entre la critique et l'histoire, mais cette différence n'est jamais absolue, il n'y a pas d'histoire sans critique et inversement, il n'y a pas de critique sans histoire.

M.Porębski a souligné une certaine crise méthodologique actuelle dans la critique. Il a parlé de la nécessité d'une sorte de méta-critique

qui est indispensable pour la compréhension des phénomènes de l'art actuel.

M.Jürgen Claus a parlé des moyens de critique par la caméra, c'est-à-dire dans la télévision et dans les films.

M.Doelman a souligné un problème assez dangereux à son avis, c'est-à-dire que certains phénomènes de l'art actuel ne nous sont compréhensibles que par l'intermédiaire de la parole ou d'un commentaire littéraire.

M.Haulica a parlé de certains aspects intéressants de la critique: la critique, d'après lui, ne crée pas de système et c'est plutôt le rôle de la critique de chercher des systèmes dans l'oeuvre; il a également parlé de la façon dont l'art moderne reprend la mission de l'art populaire.

Répondant à une question de M.de Solier, M.Argan a essayé de définir et d'éclairer le terme "mass media", et puis il a parlé d'un phénomène vraiment actuel, c'est-à-dire de la banalisation des créations valables et de la monumentalisation des valeurs banales.

Mme Staber a fait d'intéressantes suggestions concernant l'activité professionnelle du critique d'art.

M.Lassaigne a dit que les prochaines sessions de l'AICA devraient poursuivre l'étude des problèmes de la formation de la critique des règles morales de notre profession.

Permettez-moi maintenant de tirer très brièvement certaines conclusions de nos débats.

Quelle est la relation entre la critique et l'art d'aujourd'hui? Il y a à cette question plusieurs réponses. Les uns considèrent que les moyens de l'histoire de l'art ne sont plus suffisants, qu'il existe une nécessité d'intuition critique et d'autres moyens de reconnaître ce qui est essentiel pour l'art moderne.

D'autres critiques considèrent qu'une certaine distance de temps et d'espace est absolument indispensable pour que la critique soit objective. D'autres encore parlent d'une combinaison dialectique entre le point de vue historique et le point de vue critique qui se fécondent et se lient mutuellement. Plusieurs rapporteurs ont parlé de la nécessité de nouveaux moyens théoriques et méthodologiques pour la critique. Comme vous voyez, les réponses ne sont pas, pour ainsi dire, univoques, elles se contredisent souvent, mais tout de même elles convergent, montrant que le problème ne peut pas être envisagé d'un point spécifique. Elles prouvent que le problème de la critique est quelque chose d'extrêmement complexe et qu'une logique "polyvalente" est nécessaire pour saisir la vraie nature de nôtre objet de discussion et de notre objet d'évaluation.

Mes chers Confrères, je voudrais dire en résumant que tout critique d'art qui est en contact quotidien avec la pratique artistique contemporaine, se rend compte d'un complexe de faits nouveaux et difficilement saisissables. Parfois, il se sent obligé d'affirmer qu'il existe une discontinuité complète avec la tradition et le passé et en ce moment il devient partisan d'une approche anti-historique, même antirationnelle de l'art d'aujourd'hui. Une autre fois, quand il ne renonce à la science et à la continuité du processus immanent à l'histoire de l'art, il se sent obligé d'évaluer rationnellement les faits nouveaux et souvent insaisissables de l'art actuel. L'une et l'autre de ces positions ont leurs défauts. L'une et l'autre sont, en un certain sens, unilatérales. L'art exige une dialectique permanente de l'esprit et du coeur, de l'historique et de l'intuitif, un engagement constant de toutes les couches, de tous les intérêts et de tous les besoins de l'homme. L'art n'appartient pas à une seule composante de la personnalité humaine, il appartient à la totalité de l'homme, en l'exprimant, et je souligne aussi, en le réveillant des pièges d'une stagnation spirituelle.

Giulio Carlo ARGAN

LA NOTION ET LA CONCEPTION DE LA CRITIQUE

Ce serait par trop long de résumer ici tous les rapports, dont quelques-uns de la plus grande importance, qui ont été présentés et discutés au Congrès. Je chercherai donc à en extraire la signification globale et à souligner la valeur que ce Congrès, sans doute, aura dans le développement de notre discipline critique.

Le premier thème discuté était "L'essence de la critique". Tout problème commence par là. Est-ce-qu'on peut considérer autonome ou intégrale une activité, dont le but serait d'expliquer une autre activité, l'art? Est-ce-qu'on ne sousestime pas l'art, en affirmant qu'il n'arrive pas à s'expliquer sinon par l'intervention d'une discipline intermédiaire? Il est trop facile de dire que l'art est tout simplement l'objet de la pensée du critique, de la même façon qu'une bataille ou une révolution sont l'objet de la pensée de l'historien. On sait bien que l'oeuvre d'art n'est pas seulement une donnée, un phénomène brut dont on doit expliquer la nature: elle est une valeur consciemment posée par un homme aux hommes. On doit l'accepter ou la refuser, et pour accepter ou refuser on doit formuler un jugement de valeur. C'est aussi la tâche de l'historien, qui en réalité n'accepte ou ne refuse pas les faits,

mais juge les raisons idéales par lesquelles les faits se sont produits. Mais voilà la différence: le jugement du critique d'art est une sorte d'appropriation, par laquelle le critique partage la responsabilité de l'artiste et lui déclare sa solidarité.

On a beaucoup discuté, pendant notre Congrès, sur ce problème du jugement, c'est-à-dire sur le fait que la critique doit juger ou participer. On n'est pas arrivé à décider. Il est impossible de nier que le critique juge et il est impossible de nier que le critique prenne son parti. On peut avoir trois hypothèses: 1/ la critique est jugement; 2/ la critique est participation; 3/ la critique est un autre type, tout spécial, de jugement, qui n'exclut pas la participation.

Si on parle de l'art comme d'une sorte de création, il n'y a pas de doute que entre création et jugement il y ait une antithèse: la création commence, le jugement termine, la création ouvre, le jugement ferme. Dans presque toutes les religions, l'histoire du monde commence par une création et s'achève par un jugement. Plus encore: le jugement détruit la création, corrige l'erreur fatale de la création par laquelle l'infinité de l'esprit aurait voulu s'exprimer dans une réalité finie. Cela est vrai dans le domaine ontologique et peut, tant bien que mal, se rapporter à l'art jusqu'au moment où l'art visait à la connaissance ou, au moins avait un contenu de connaissance. Mais peut-on dire la même chose du jugement moral et du jugement qu'on porte sur un art, dont le champ d'activité est le domaine de l'éthique? Le jugement moral, c'est vrai, conclut ou termine une action; mais, puisque l'existence ne peut pas s'interrompre, il détermine en même temps la nécessité de l'action. Il détermine un vide qui doit être immédiatement comblé. C'est le critique, enfin, qui par son jugement détermine, ou contribue à déterminer, les changements très rapides que tout le monde peut constater dans le développement de l'art contemporain.

A une époque où la technique industrielle détermine ou au moins influence toutes les idées de valeurs, la durée n'est plus le caractère distinctif de la valeur. Il ne nous appartient pas de dire si c'est un bien ou un mal: c'est une situation que nous pouvons seulement constater. Martin Buber s'est demandé quelle est la place de la valeur dans un monde de faits: je crois qu'il est plus juste de se demander quelle est la place de la valeur esthétique dans un monde où la valeur n'est plus caractérisée par sa durée, voire par son éternité, mais par sa tendance à être immédiatement remplacée. Il n'y a que deux possibilités: ou la valeur esthétique se pose comme la seule valeur durable et, par là, comme une valeur contradictoire; ou la valeur esthétique se définit, comme toutes les autres, par sa tendance à briller pour un instant et à être

immédiatement remplacée. On ne peut pas concevoir la valeur esthétique comme une valeur en contradiction avec son temps sans décréter, em même temps, la fin de l'art. Mais si la valeur esthétique est caractérisée, elle aussi, par sa tendance à changer et à être remplacée, et la fonction du jugement critique est de déterminer une plus rapide et complète "fruition" de cette valeur, et par là, la nécessité d'un changement rapide, voilà que la critique contribue directement au processus de l'art, c'est-à-dire à l'absolescence d'une valeur et à son remplacement immédiat. Nous savons tous que, s'il y a aujourd'hui un très rapide roulement des valeurs, ce n'est pas que notre siècle soit animé d'un désir sauvage de destruction: les valeurs qui sont si rapidement remplacées ne sont pas destinées à disparaître, comme si elles n'avaient jamais existé. Elles seront toujours une expérience que l'humanité a vécue et qui fait partie de son histoire. L'image d'un dieu égyptien a perdu sa signification religieuse mais elle garde une valeur esthétique. Peut-être la reçoit-elle du fait même que sa signification religieuse est périmée. Le véritable critique reconnaît le signification actuelle de l'oeuvre d'art en tant que symbole de son époque, en ainsi faisant il opère sa démystification; il la place dans une perspective historique, il la classe dans une autre série de valeurs, c'est-à-dire dans la série des valeurs esthétiques. C'est à ce moment que l'on peut commencer à parler de forme et de structure.

Je voudrais rapidement rappeler que le problème des formes n'a pas été exclu de nos débats: Hodin nous a rappelé l'origine hegelienne de nos idées esthétiques, et même de notre idée du beau, Berger nous a parlé des valeurs structurelles, Doelman et d'autres encore nous ont suggéré de ne pas nous écarter de la donnée concrète des formes plastiques pour discuter sur les intentions des artistes. Ce n'est pas qu'ils nous suggéraient de chercher la valeur éternelle sur l'apparence brillante de la documentation ou du symptôme de notre temps: au contraire, nous devons chercher la <u>loi du changement</u>, empêcher par la <u>connaissance critique</u>, comme Berger l'a appelée, que les changements se produisent au hasard. On ne peut pas, ici, discuter sur la nature profonde de cette <u>loi du changement</u>: il suffira de dire que toute oeuvre d'art doit en provoquer d'autres, c'est-à-dire doit poser les conditions pour que la valeur esthétique puisse continuer à faire partie, à n'importe quel titre, du cadre ou du système des valeurs d'une époque.

C'est ici que s'ouvre l'autre thème, sur <u>la fonction de la critique</u>, dont la discussion a été admirablement dirigée par Míčko. Tous nos discours pourraient se grouper autour de deux thèmes: la critique se limite à diffuser une valeur donnée ou bien réalise la valeur artistique?

Malgré les positions différentes des participants, tous ont dû reconnaître que la valeur n'existe pas en soi, dans un ciel platonicien, mais elle existe seulement ou, pour mieux dire, se réalise seulement dans la conscience des hommes. Je voudrais dire combien je me suis senti d'accord avec le thèse de Vaross sur l'action axiologique et celles des oeuvres d'art déterminant une condition de vide absolu de Chalupecký. Mais je dois résumer et déduire des conclusions, Une conclusion très sérieuse a été, d'ailleurs, celle de notre ami le président Starzynski, qui nous a rappelé que toute critique est née du principe du criticisme établi au XVIIIe siècle, le siècle des lumières, et que la critique est une lutte contre tout principe d'autorité ou tout ce qui vise à se poser comme tel: ce qui revient à la thèse, que l'on a déjà illustrée, du changement des valeurs. Le critique situe l'oeuvre d'art dans un cadre de références, c'est-à-dire qu'il en réalise la valeur dans la conscience collective. L'oeuvre d'art est, en principe, une opération de l'individu: même si elle est réalisée par une équipe organisée, cette équipe se pose comme unité individualisée. On doit en déduire que, en réalisant la valeur de l'art dans la conscience collective, la critique réalise la valeur de la conscience individuelle au dedans de la collectivité. Nous vivons dans une époque où, dit-on, l'individualité est sérieusement menacée par la tendance croissante à la massification. Êtes-vous sûrs, mes amis, que la masse menace l'individu? Peut-être, mais la masse menace surtout la collectivité en tant qu'organisme structuré, articulé, vivant: la masse, enfin, n'est pas le contraire de l'individu, mais de la société. Cependant, ce qui protège la société et l'empêche de se raidir, de se transformer en masse sans structure ni forme, c'est la présence continuelle de l'individu dans la collectivité, et c'est justement à la critique qu'appartient la tâche de collectiviser, si l'on peut dire, l'individualité de l'art.

Les moyens? Voilà le troisième thème, discuté sous la direction magistrale de Jaffé. Plusieurs de vous ont parlé de la fonction pédagogique de l'art; d'autres ont parlé de communication, voire de culture de masse. Est-ce-que la culture de masse est la culture d'élite diffusée par des moyens de communication de masse ou une culture autre, dont on arrive à voir les premiers symptômes, mais dont la structure véritable n'est pas encore formée? La valeur artistique ne peut être vulgarisée sans être en même temps banalisée: il paraît évident que si à la qualité pure correspond une quantité nulle, à la quantité illimitée correspond une qualité nulle. La Joconde de Vinci au Louvre, c'est la qualité sans quantité, l'unité pure. L'image de la Joconde sur une bouteille d'eau minérale, c'est la quantité sans la qualité.

Dès lors la valeur esthétique est une valeur non seulement réservée à une élite, mais à la rigueur de l'artiste qui l'a créée. Cependant l'on sait que l'oeuvre n'existe que dans la conscience de celui qui en jouit, c'est-à-dire dans un état de culture qui n'est jamais celui du créateur. Il faut donc que chacun puisse faire l'expérience de l'art dans sa propre conscience et dans sa propre culture. L'oeuvre d'art enfin est lisible, dans son intégrité, à des niveaux culturels différents: voilà pourquoi, le mot "anthropologie culturelle" s'est quelquefois mêlé à nos discours. Différents plans ne veut pas dire qu'il y ait des plans plus hauts ou plus bas: chacun doit pouvoir traduire, et en réalité traduit, l'oeuvre d'art dans son propre langage. Cela revient à montrer que la critique peut se servir de plusieurs méthodes, toutes légitimes. C'est la différence entre le critique et l'historien. La méthode de l'historien n'est pas unique mais une méthode exclut l'autre. On ne peut pas dire la même chose de la critique, chaque méthode étant un canal, une voie de communication portant à un différent plan ou niveau. L'histoire, en prenant comme objet un fait passé, a une perspective unique: la critique est faite de perspectives croisées, car l'objet, l'oeuvre d'art, doit être attaché à tout un réseau de relations.

Voilà pourquoi il est bien nécessaire que les critiques se rencontrent et discutent. Le critique, que Baudelaire voulait passionné et "politique", sait très bien que son point de vue n'est pas, ne peut pas être universel, mais univoque; et il a le devoir de le comparer toujours avec celui des autres. Il doit prendre parti, il doit affirmer des valeurs et, en même temps, renoncer à des valeurs. Il peut y avoir - M.Jullian nous l'a dit - le critique qui est aussi un historien, l'historien qui est aussi un critique; mais il n'y a pas un historien qui ne soit pas, en quelque sorte, un critique, un critique qui ne soit pas un historien. Laissez-moi citer un exemple. Supposez qu'un historien ait étudié la Révolution française; il connaît très bien les idées des Girondins et des Jacobins, peut-être est-il persuadé que ces idées-là étaient beaucoup plus importantes que les idées des libéraux et des communistes. Pourtant, lorsqu'il doit voter, il ne vote pas pour les Girondins ou les Jacobins, mais pour les libéraux ou les communistes. De la même façon, un historien d'art peut étudier toute sa vie Michel-Ange ou Poussin, mais lorsqu'il doit voter, et il doit voter, il vote pour Bernard Buffet ou pour Rauschenberg. L'homme politique lutte pour l'idéal libéral ou pour l'idéal communiste, mais il le fait parce qu'il croit, en toute conscience, que l'idéal qu'il a choisi est dans l'histoire et que l'autre est en dehors. Pour la même raison le critique lutte pour ou contre le réalisme, pour ou contre le Pop-Art, etc.

Comme en politique, dans la critique le débat est nécessaire. Mais je dis le débat, pas la bagarre: et pour discuter il est nécessaire d'avoir une tribune. Nous ne l'avons pas et l'AICA trahirait sa mission si elle ne faisait pas tout son possible pour réaliser le débat à tous les niveaux. Si, comme président sortant, je pouvais émettre une prière à mon siccesseur, sachant le trouver très sensible à ce problème, ce serait de mettre le projet d'une revue en tête de tous ses projets pour l'avenir de notre Association. N'oublions pas que depuis trois ans au moins /je me réfère aux Assemblées générales de Venise et de Paris, où notre ami De Solier a soutenu de toute son éloquence la nécessité d'avoir une revue/ l'AICA a reconnu qu'une Association de Critiques sans revue est comme un équipage sans navire. Personne connaît mieux que moi les difficultés objectives qui nous ont empêchés de réaliser notre projet; mais il faut quand même multiplier les efforts et je souhaite de tout mon coeur au nouveau président de réussir là où j'ai échoué.

Notre ami Jaffé pourrait nous parler du mal qu'il a avec la Comission de Terminologie qu'il préside. En effet, c'est une utopie de croire que l'on puisse trouver un accord sur la signification des termes critiques en se mettant autour d'une table à discuter, même si on le faisait toutes les semaines au lieu de le faire une fois par an. C'est cela qui nous enseigne, cher De Solier, que nous ne devons pas établir une grammaire, mais un langage critique; et un langage se forme en parlant. Il nous faut donc une revue, où on parle critique, mais pas seulement pour accorder nos instruments et faire un bon concert. Le débat est nécessaire aussi, et surtout, pour trouver un accord entre les forces qui composent notre Association et en faire un système: entre les professeurs, les directeurs et conservateurs de musée, les critiques militants; entre les divers pays; entre les anciens et les jeunes. L'AICA a réalisé depuis longtemps la convergence des spécialités professionnelles: ce n'est plus un problème. Par des congrès tels que celui de Varsovie en 1960 et celui-ci, un dialogue tout à fait constructif s'est ouvert entre les critiques de l'Occident et de l'Orient d'Europe: il s'est élargi ici, avec la présence cette année des nouvelles Sections de l'Allemagne de l'Est et de la Roumanie et d'un délégué-observateur de l'Union Soviétique. De ce côté, donc, toutes les perspectives nous sont ouvertes. Par la première fois nous avons eu, à ce Congrès, une participation massive de jeunes. Ils n'ont pas beaucoup parlé, mais ils étaient là, ils nous observaient, ils ont sans doute remarqué nos faiblesses, puisqu'il y en avait. Il faut quand même qu'ils parlent, qu'ils cherchent à imposer, dans l'AICA et par l'AICA, leurs aperçus

méthodologiques. Le bon critique fait de la critique mais, puisqu'il aime la critique, aime à être critiqué. La bonne méthode est celle qui porte en soi la virtualité de son dépassement. Notre attitude envers les jeunes n'est pas de bienveillance paternelle: ils ne sauraient quoi en faire. Nous leur disons franchement: dépassez-nous, s'il vous plaît, nous allons vous suivre.

Nous avons parlé des méthodes, des techniques, de la profession critique, même de sa morale de la déontologie de la profession critique. Toute technique a ses moyens: nos moyens ne sont pas seulement la presse ou la radio, mais les musées, l'école, le marché. Même le marché, car c'est un problème brûlant. Il faut reconnaître le contribution énorme que le marché a donné au succès de l'art contemporain. Le marché doit être un instrument du critique; il ne faut pas que le critique soit l'instrument du marché. Voici le numéro 1 du décalogue de la morale de la profession du critique. Mais il doit aussi autant que possible, empêcher que la production artistique contemporaine soit conditionnée par le marché, lequel, enfin, représente seulement les exigeances d'un secteur assez restreint de la société. Le collectionneur a pris la place des princes et des ecclésiastiques qui, autrefois, commandaient les oeuvres d'art aux artistes; mais il les commande, par la médiation du marchand, sans se soucier des exigences de la collectivité. C'est pour cela qu'aujourd'hui, l'art n'est pas un message de l'individu à la collectivité, mais le message de l'individu à l'individu. Les exigences culturelles de la totalité devraient être représentées par les musées, en tant qu'organismes publiques: mais les directeurs des musées sont obligés de faire leur choix, qui concerne la collectivité, dans une production déjà conditionnée ou influencée par le marché, c'est-à-dire par une élite bourgeoise. Il faut donc que la place des marchands, dans la commande des oeuvres et dans la promotion de la production artistique, soit prise par les musées: je veux dire par des musées structurellement organisés pour accomplir cette fonction de grande responsabilité.

Je tiens à rappeler votre attention sur une proposition très sérieuse qui avait été adressée à ce congrès par des groupes d'artistes de plusieurs pays: une proposition visant à établir une relation directe, sans l'intermédiaire du marché, entre les artistes et les musées. Je considère cette proposition comme un grand succès de l'AICA et comme une preuve de confiance, qu'il serait une erreur de la négliger. C'est la première fois que des artistes font appel aux critiques pour leur demander d'être délivrés de la servitude du marché, de travailler pour les musées en sachant qu'ainsi ils travailleront pour la collectivité tout entière, de collaborer constructivement avec les critiques, en tant que respon-

sables d'un état de culture. Le musée, avec l'école, est vraiment le moyen, ou un des grands moyens, de l'intégration de l'art à la société contemporaine: pas le musée en tant que dépôt ou banque des valeurs artistiques mais, en empruntant la définition de Robert Delevoy, le musée expérimental, en tant que centre vivant de la culture esthétique. Ce n'est pas la synthèse des arts, en elle-même, qui nous intéresse, mais la synthèse des arts en tant que moyen pour l'intégration des arts à la société vivante. Nous avons reconnu que les techniques artistiques traditionnelles sont en crise: la peinture n'est plus peinture, la sculpture n'est plus sculpture. L'architecture même n'est plus architecture; mais nous savons très bien ce qu'elle est devenue. Elle est devenue urbanisme: et c'est dans l'urbanisme que la synthèse des arts est encore plus que possible, nécessaire. C'est là qu'on verra naître, au delà des techniques traditionnelles, la nouvelle technique intégrée. Je suis heureux que M.Wingler et M.Hetteš aient soumis un programme de travail de l'AICA pour l'architecture, l'urbanisme, le dessin industriel. J'espère que l'UNESCO voudra reconnaître ce programme comme digne d'être aidé sur le plan international, le seul où il puisse être réalisé: et je suis sûr que ce travail nous aidera beaucoup à mettre au point nos méthodes critiques et à les moderniser.