LA LICENCE TOTALE

Sir Herbert READ

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'était leurs chefs qui avaient publié 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 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 aux 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 des journalistes anxieux de trouver une étiquette pour des phénomènes qu'ils ne comprennent pas, toujours anxieux d'inventer une classification là, où une confusion semble 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 des 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 classifiées d'après les pays nous ne pouvons pas détecter aucune caractéristique nationale. Par contre nous trouvons une pluralité de styles qui débordent par toutes les frontières, ainsi une abstraction géométrique poussée peut être trouver en

Grande-Bretagne, au Vénézuela, 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 catégories à l'exception de la tendance allant vers un extreme ou vers l'autre extrême du spectre des formes.

Nous devons constater que les extrêmes, comme d'ailleurs le Pole Nord et le Pole Sud, sont peu peuplés: un Ben Nicholson et un Jesús Soto dans un extreme, 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 extremes d'un spectre composé d'une gradation infinie de styles individuels. Même les artistes "pop", 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 signifinie pas cacophonie: 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 posséde 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'habilité des peintres américains peut etre comparée à celle des chimpanzés, mais quand ils permettent à leurs pinceaux d'être guidés par des gestes instinctifs (et ils admettent fiérement que c'est ce qu'ils font) donc en 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 exécutér aucune action ancillaire qui suit l'action de la peinture par l'homme. Il ne peut pas, par exemple, seigner un contrat avec un marchand de tableau. Mais il peut faire les gestes nécessaires pour peindre une certaine image, et son Gestaltung visuel assure 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 oeuvre d'art possède un modèle - malgré les efforts desepérés de certains peintres à 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 extrémes illustrés dans une meme 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 vraie tant pour les couleurs que pour les

valeurs spatiales. Les artistes Dada avaient démontré depuis bien longtemps que plus le peintre délibérément tache de détruire les conventions traditionelles de l'art plus il relève d'une façon marquante sa sensibilité esthétique innée. L'oeuvre de Kurt Schwittersen est la meilleure démonstration de ce paradoxe.

Est-ce qu'un bon Gestalt suffit-il entièrement pour créer une oeuvre d'art? Je pense que oui, si nous considérons comme oeuvre d'art ce que Matisse entend par oeuvre d'art - " un art d'équilibre, de pureté et de sérénité exempt de moments subjectifs de trouble et de dépression, un art qui doit etre 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 leur priver de leur role qui est de découvrir les profondeurs spirituelles, ou sociales ou bien psychologiques de l'art. On n'en doute pas que ces profondeurs existent ou existaient dans le passé. Mais l'artiste moderne prouve que l'artiste peut bien s'en passer de tout cela. Pour lui un bon Gestalt suffit assez, mais bien que cela ait l'air suspect comme la vieil doctrine de l'art pour

l'art, le psycolog Gestatl vous dirait que l'intelligence elle-meme, et votre faculté d'ordonner les expériences pour l'appréhension et l'assertion conceptuelle dépend du processus fondamental de perception. De ce point de vue, une oeuvre d'art n'est pas le reflet de l'expérience, mais la base de l'expérience, le moment mental d'où découle le processus intellectuel. Des possibilités infinies des formes et des couleurs, l'oeil choisit des images qui ont une signification visuelle et bien que ces images ne peuvent pas concurrencer le monde des apparences, néanmoins elles appartiennent au monde des apparances, aussi longtemps que l'homme aura le pouvoir de créer un ordre visuel du matériel désordonné qui se présente à ses organes de perception.

La tache de la critique reste de réduire, sincérement et peut etre clairement, l'oeuvre d'art à son essence esthétique. Son devoir est de déterminer la force esthétique de chaque oeuvre d'art par rapport à la faculté humaine de sensation, d'émotion, et de prudence. Ce dernier mot peut vous surprendre, mais une oeuvre d'art est toujours cree dans un contexte social, et il est normal de distinguer entre la licence esthétique, qui doit etre en principe

totale et sans restrictions, et le 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 qu'au nom sacré de la liberté, on les ignore.

Peut etre je suis en train de répéter le passage si important de la conclusion faite par Albert Camus dans " L'homme révolté", idée que j'ai d'ailleurs souligée dans la préface de la traduction anglaise de ce livre. C'est 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 meme de cette valeur nous garantit qu'elle ne peut etre que déchirée. La mesure, née de la révolte, ne peut se vivre que par la révolte. Elle est un conflit constant, perpétuellement suscité et maitrisé par l'intelligence. Elle ne triomphe ni de l'impossible ni de l'abime. 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 tache n'est pas de les déchainer à travers le monde; elle est de les combattre en nous-memes et dans les autres."

Il y a des moments, naturellement, ou la prudence ou la mesure doit etre abandonner 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 reconnaitre les limites dans l'art est la raison pourqoi nous les critique nous ne devons pas donner notre approbation inconditionelle à toutes ces manifestation de la licence, caractérisées par l'inconhérence, l'insensibilité, la brutalité et l'ironie. L'application d'un jugement pareil exige une

intrasigeance critique extreme si nou ne voullons 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 - le réligion, 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 gu'elle se trouve dans le domaine de l'art.