

Mesdames, Messieurs,

Qu'est-ce que c'est que la critique ? Une activité littéraire sans aucun doute, qui formule des idées sur l'art de l'époque. Elle informe, propage les oeuvres d'art, remplit des fonctions pédagogiques.

Mais quelle est son essence, ses fondements ?

Le temps, où on proclamait que la critique est fondée sur des impressions, sur des données purement intuitives et leur donne une forme littéraire adéquate, est révolu. Pour trouver une base solide et acquérir une autorité, le critique d'aujourd'hui se passe pour savant.

Le fait-il à bon droit ?

On peut considérer la critique comme une sorte d'esthétique. C'est l'esthétique qui permet à la critique d'analyser les oeuvres d'art, et d'autre part, elle même puise beaucoup d'éléments de nos recherches.

Le critique est aussi en sa façon l'histoire de l'art. Les méthodes de cette discipline peuvent nous apprendre à suivre les tendances de l'évolution artistique contemporaine, et simultanément ce que nous écrivons est probablement la première esquisse de l'histoire de l'art de notre époque.

Il serait donc possible de conclure en disant que la critique d'art est une application de l'esthétique et de l'histoire de l'art existant, et en même temps, un prodrome pour l'esthétique et l'histoire de l'art futur. Notre fonction

serait de vérifier et de contrôler les règles de la création artistique et de l'évolution contemporaine de l'art.

De nos jours, l'art moderne est devenu une immense production, même du point de vue économique. Cette production a besoin d'une propagande particulièrement convaincante. La critique qui se veut scientifique joue dans ce cas un rôle de première importance. Mais en marge de cette production artistique et commerciale, il existe un art qui échappe fatalement à la critique qui a l'ambition d'être scientifique. Je pense à toutes les manifestations qui commencent avec la sèche bouteille de Duchamp, aux actions déjà légendaires des futuristes et dadaïstes et aux premières monochromes de Malévitch et de Rodtchenko dans les premières années d'après la Grande guerre.

On les considérerait 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. Mais cette conception échappe fondamentalement 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.

L'art qui se forme dans ce cas, est en premier lieu anti-historique. Par conséquent les méthodes de la critique historique ne peuvent pas être appliquées. Cet art rompt complètement avec la tradition existante, il est un "nou-

voeu commencement". Il n'est pas seulement anti-historique - une position anti-historique compte encore avec l'histoire car elle se place à son opposé, il est ahistorique car 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 idéalisées; Kaprow n'est pas le seul d'ailleurs, qui les réalise dans toutes leurs conséquences.

De là on peut déduire que ces oeuvres échappent aux genres artistiques auxquels nous nous sommes habitués. Elles se réalisent dans les "intermédia", comme dit Dick Higgins, dans des domaines où les règles et les lois esthétiques que nous connaissons ne peuvent pas être appliquées. Le bagage esthétique devient plutôt gênant puisque dans ces cas, il ne peut plus servir.

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.

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, comme des extravagances exhibitionnistes, comme des cas psychologiquement et sociologiquement pathologiques. 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.

Alors concédons que ces phénomènes relèvent du domaine de l'art. Mais en ce moment une question incommode surgit. En concédant que c'est de l'art, ceci implique-t-il donc, que nous pouvons classer automatiquement et sans distinction tous ces phénomènes comme étant d'une égale valeur artistique ? 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. Un avant-snobisme se mêle à l'avant-garde.

Comment analyser et classer ces phénomènes sans précédent et qui échappent à toutes les règles ? Comment le critique peut-elle discerner le sèche-bouteille choisi par Duchamp de toutes les autres sèche-bouteilles, le monochrome d'un Kelly d'une peinture toute fraîche d'un vernisseur in-

nocent, l'évent proposé par un George Brecht d'un fait banal de notre vie courante?

À la dernière Biennale de Venise, il y avait un groupe assez délimité d'œuvres profondément antitraditionnelles de Fontana, Lichtenstein, Caro, Rayse, Le Parc, Ay-O, Munari Doit-on rejeter ou accepter toutes ces œuvres en bloc - ou bien est-il possible d'en faire des distinctions? On peut soupçonner qu'il existe des différences entre un Fontana et un Le Parc, entre un Rayse et un Carmi, un Munari et un Caroli. Mais s'il en existe, comment serait-il possible de les vérifier?

Il me vient à l'esprit la juxtaposition faite il y a quelques années par M. Jouffroy. Il discernait dans l'art moderne deux sortes d'œuvres: 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 écrit-il, des œuvres dont le sens, en reprenant le thème de Roger Lebel, peut être interpréter" comme on saisit, dans la vie, le sens d'un geste ou d'un regard."

Cette distinction nous révèle que les œuvres les plus actuelles ne sont pas l'image plus ou moins organisé du monde et à la fin de compte un alibi romantique, un échappatoire de la vie, mais au contraire, elles sont des gestes vécus. Ces œuvres s'adressent à moi, exigent de moi quel-

que chose, cherchent en moi l'effort pour un certain effort spirituel que l'on doit accomplir en ce moment précis. Il n'y a rien ou presque rien de saisissable et d'analysable dans les toiles déchirées de Fontana ou dans les dernières Liechtensteins; mais elles m'incitent à faire une expérience étrange, à atteindre à travers elles les possibilités de mon existence qui m'échappaient jusqu'alors.

Par ce que je viens de dire, est-ce que je ne formule pas un retour aux positions de la critique impressioniste? Je ne crois pas. La critique ne peut plus être une transposition de ces expériences dans un langage littéraire: ce qui serait d'ailleurs vain, puisque l'oeuvre d'art est intraduisible. Quelque chose de tout à fait autre est nécessaire. Il faut pen-
ser une 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 entendue la 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, il arrive à devenir l'accoucheur socratique: il facilite la naissance des oeuvres nouvelles et véritables.

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

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

et réaliser son sens foncier. Le but de la critique va dans le même sens, elle révèle l'essence ontologique de l'expérience artistique. L'effort de l'art d'avant-garde et celui de la critique digne de ce nom confluent. La critique n'est plus en dehors de l'art et ne tient pas le rôle de l'observateur impassible. Participant directement aux destinées de l'art, elle devient, elle aussi, dans l'histoire de l'art de notre époque, un des éléments créateurs.

Jindřich CHALUPECKÝ