ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART

IXe CONGRES INTERNATIONAL DES
CRITIQUES D'ART

Séance de clôture
Bratislava - 2 octobre 1966

Discours du
Prof. Giulio Carlo ARGAN

Mon cher Président,
chers Confrères,

Le Congrès de l'AICA, qui vient de terminer ses travaux, a été sans doute l'un des plus brillants parmi les neuf congrès que notre Association a tenus depuis sa fondation. Il l'a été grâce au charme de ce pays qui nous a enchantés par la beauté de ses villes et de ses campagnes, par la grandeur et la grâce de ses monuments, par l'humanité, que l'on voudrait appeler humanisme, de son peuple travailleur, mais surtout par le sentiment de fraternité et par l'esprit de collaboration amical dont, dès notre arrivée, nous ont enveloppés nos confrères tchécoslovaques, que je voudrais ici remercier un à un en les embrassant, mais que je remercie tous en la personne de nos grands amis Micko, président de la Section tchécoslovaque, et Kotalik. Je les prie aussi d'exprimer notre gratitude aux autorités du Gouvernement et des villes qui ont patronné l'organisation parfaite du Congrès et qui nous ont reçus les bras ouverts, comme de vieux amis que nous sommes, j'ose le dire, de leur pays au passé héroïque et si admirablement engagé, au présent, en un harmonieux effort pour la paix et le progrès social.

Je veux encore remercier les artistes tchécoslovaques qui ont exposé pour nous le résultat de leurs recherches. Il nous ont donné la sensation de leur vitalité excitée, fièvreuse même de la jeune génération artistique de ce pays.

Ce serait par trop difficile et 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 d'en extraire la signification globale et de 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-que l'on peut considérer autonome ou intégrale une activité, dont le but serait d'expliquer une autre activité, l'art ? Est-ce-que l'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 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 ont 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 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, sans aboutir à une conclusion. Il est impossible de nier que le critique juge et il est impossible de nier que le critique prend 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 l'on parle de l'art comme d'une sorte de création, il n'y a pas de doute qu'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 cela 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, il 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 des 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. On 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, en 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'obsolescence 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. Le véritable critique reconnaît la signification actuelle de l'oeuvre d'art en tant que symbole de son époque, et 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 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 loi du changement, empêcher par la connaissance critique, comme Berger l'a appelée, que les changements se produisent au hasard. On ne peut pas, ici, discuter sur la nature profonde de cette loi du changement : 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 la fonction de la critique, dont la discussion a été admirablement dirigée par Micko. Tous nos discours pourraient se grouper autour de deux thèses : 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 la thèse de Vaross sur l'action axiologique et celles des oeuvres d'art déterminent une condition de vide absolu de Chalupecky. 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 toutce 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 collectivite. Nous vivons dans une époque où, dit-on, l'individualité est sérieusement menacée par la tendance croissante à la massification. Etes-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. Dès lors la valeur esthétique est une valeur non seulement réservée à une élite, mais à la rigueur à 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 : 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 comme l'a dit aussi aujourd'hui M. Schiller, 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 successeur, 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 Commission 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. Pour 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 la 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 exigences 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 laisser tomber. C'est la première fois que des artistes font appel aux critiques pour leur demander

à être délivrés de la servitude du marché, de travailler pour les musées en sachant qu'ainsi ils travailleront pour la collectivité toute entière, de collaborer constructivement avec les critiques, en tant que responsables 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. Vous avez aujourd'hui entendu discuter, sous le guide savant de M. Starzynski, de l'intégration des arts. 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 que l'on verra naître, au delà des techniques traditionnelles, la nouvelle technique intégrée. Je suis heureux que M. Wingler et M. Hettes 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, à les moderniser sérieusement. J'ai fini. Il ne me reste qu'à remercier encore une fois les amis tchécoslovaques et vous surtout, chers Micko et Kotalik, pour avoir donné à l'AICA, avec ce Congrès, l'occasion d'une mise au point, qui aura des conséquences lointaines sur le progrès historique de notre science et de l'art lui-même.

Chers confrères, j'ai terminé à Prague le mandat de Président que vous m'aviez confié à Tel-Aviv, il y a trois ans. Je suis fier d'avoir été votre Président pendant trois ans, je suis plein de gratitude pour les confrères qui m'ont si bien aidé dans ma tâche, en commençant par notre cher secrétaire général Tony Spiteris et par notre sévère trésorier Robert Delevoy. Et je suis heureux de laisser l'AICA aux mains de Jacques Lassaigne qui, depuis la naissance de l'Association, lui a prodigué les soins les plus amoureux et une activité enthousiaste et dévouée. Je suis sûr qu'avec l'aide de vous tous, il pourra résoudre les graves problèmes qui se posent; et je tiens à l'assurer qu'il démarre avec toute la confiance et les voeux les plus cordiaux de nous tous.

o

o o