

Sans figure de style superflue, entrons dans le vif du sujet ! Cela m'est d'autant plus facile qu'il ne se trouve personne dont je doive, pour une raison ou pour une autre, ménager ici la susceptibilité. Je n'attends en effet aucune subvention. Je ne vise aucune distinction. Je ne sollicite aucune faveur. Je suis donc libre. Libre comme artiste, de dire ce que je veux et de voter pour qui bon me semble, sans que quelqu'un me tienne la main pour mettre mon bulletin dans l'urne, ou me fasse la leçon du soir au matin sur *France-Inter*, *France Télévision* ou *Canal+*. Mes collègues connaissent de longue date mon franc-parler; et s'il m'arrive de les bousculer quelque peu et amicalement à travers ces pages, ils devront bien admettre, comme participant eux-mêmes au système, que mes critiques sont parfaitement fondées.

La loi du 6 janvier 1988, relative à l'organisation des enseignements artistiques publics, stipule :

« Les enseignements artistiques contribuent à l'épanouissement des aptitudes individuelles et à l'égalité d'accès à la culture. Ils favorisent la connaissance du patrimoine culturel ainsi que sa conservation et participent au développement de la création et des techniques d'expressions artistiques. »

Avant de développer mon point de vue à ce sujet, il est utile de préciser ici que mes jugements, voire mes critiques, visent des pédagogies qui prétendent... former ceux qu'on appelle des « artistes ».

Des artistes avec un grand A !

Pas question de tout mélanger ou/ni de traiter, sans distinction, de manière globale, d'une nébuleuse des enseignements de l'art, aux contours mal définis. Une nébuleuse composée de formations hétérogènes, qui regroupe à la fois les enseignements théoriques, propres aux universités, les enseignements relevant des arts appliqués et de la communication, le design ou l'environnement.

Disciplines qu'on peut trouver, quelquefois, il est vrai aussi, dans des enseignements placés ponctuellement sous la responsabilité du ministère de la Culture dans certaines des écoles d'art spécialisées. Mon propos s'en tient donc ici à l'enseignement public de l'art dans le cadre des écoles nationales, régionales et municipales régies par le décret n° 88-1033 du 10 novembre 1988. Nous savons, toutefois, que si les écoles nationales d'art sont dépendantes du seul ministère de la Culture, les secondes, sous tutelle de ce même ministère, relèvent également des

collectivités territoriales¹. Cette distinction formelle, administrative et financière, ne constitue nullement une frontière étanche entre ces établissements. On peut constater, en effet, que la mainmise du ministère de la Culture et son influence restent encore prépondérantes, à tous les niveaux, sur les écoles municipales et surtout régionales, quoique s'en défende ce dernier.

Peut-on former des étudiants à l'aide de pédagogies appropriées qui garantissent, à coup sûr, d'en faire des artistes à part entière à la sortie de leurs études²? Peut-on former des artistes comme on forme des pharmaciens, voire des plombiers ou le personnel spécialisé d'autres corps de métier? En un mot, est-il possible de « produire » des artistes en série comme des experts-comptables? Les artistes sont dans nos

1. Le scandale des concours bidons des Collectivités Territoriales mérite déjà d'être mentionné ici. Les enseignants des Collectivités Territoriales sont recrutés par voie de concours, ouverts aux postes *d'assistant territorial spécialisé d'enseignement artistique*". Pour la session de 2001 (écrit en Juillet 2001, oral en octobre 2001) 120 postes étaient proposés en France par les Collectivités Territoriales aux candidats finalement admis. Ce concours, organisé par le CNFPT d'Aix-en-Provence (Centre National de la Fonction Publique Territoriale), nécessitait le déplacement à Aix-en-Provence, à deux reprises, des candidats... et à leurs propres frais. Sur les 105 candidats admissibles en juillet, 62 furent retenus en octobre. Mais quand ces lauréats, liste des 59 collectivités territoriales recrutant en main (fournie par M. Guy Lollieux., Directeur du Centre Interrégional des Concours du Sud-Est), se mirent en quête d'un poste, force (et déception) fut de constater qu'aucun de ces postes n'était réel, ou du moins disponible... Une enquête ciblée, menée par nos soins, notamment auprès des mairies d'Issy-les-Moulineaux, de Grenoble, de Toulouse et de Menton, confirma bien cet état de chose! Toutes les institutions contactées nous précisant que ces postes avaient été entre-temps pourvus par recrutement interne! Le CNFPT et les Collectivités Territoriales interrogées se rejettent mutuellement la faute sur ce grave dysfonctionnement, sans être en mesure de nous expliquer pour autant, en ce qui concerne le CFPT, en quoi et pourquoi ce concours était annoncé d'une façon très "officielle" comme étant un concours externe! Mr André Rossinot, maire de Nancy, élu le 27 mars 2002 Président du CNFPT, n'a pas cru nécessaire, encore à ce jour, de répondre à notre demande d'information à ce sujet... Voici comment fonctionnent en France, et ceci n'est qu'un exemple parmi d'autres, les institutions de la République!

2. "Le premier élément d'approche de la définition de l'artiste est certainement l'auto définition, c'est-à-dire le fait de se sentir artiste et de se déclarer comme tel, que l'on soit ou non affilié sous cette rubrique à la Maison des artistes. Les artistes ne considèrent pas l'art comme un emploi mais comme une activité, une préoccupation une façon de vivre", selon Isabelle Levenez, *L'art Contemporain*, Isabelle de Maison Rouge, Editions le Cavalier Bleu, Paris mars 2002.

sociétés les producteurs des valeurs symboliques. Bourdieu avait bien sa petite idée sur la question, quant à Raymonde Moulin elle exprime clairement ses doutes sur les conditions qui déterminent ces valeurs :

« *L'incertitude sur les valeurs esthétiques contemporaines est à l'origine du rôle très important joué par les divers signaux produits par les acteurs intervenant dans le champ culturel et dans le marché. Le doute ne peut pas ne pas s'instaurer dans les esprits sur la portée de ces signaux, compte tenu des effets de coalition entre acteurs économiques et acteurs culturels cherchant à valoriser des œuvres sur un marché, où l'asymétrie de l'information et sa manipulation éventuelle sont au centre du problème de la formation des prix.* »³

Nous ajouterons à ce commentaire que la manipulation de l'information, mis à part la fixation des prix, a pour conséquence directe, encore plus grave, celle de la constitution des valeurs esthétiques elles-mêmes et de leur reconnaissance !

Ce qui à nos yeux est encore bien plus préoccupant. En effet, s'il s'avère qu'il en est ainsi, cela veut simplement dire, alors, que ces *valeurs* sont *artificiellement*, voire *arbitrairement*, créées et imposées. Ce qui jette une ombre dommageable et un très sérieux soupçon sur la crédibilité (la légitimité) à accorder désormais à une grande partie de l'art contemporain de ces trente dernières années⁴. L'enseignement, et plus particulièrement l'enseignement de l'art, n'est pas seulement transmission de connaissances et de savoir-faire, mais prioritairement aussi de valeurs. On conçoit alors l'importance qu'il peut revêtir, en amont et en aval, comme vecteur privilégié, formateur et propagateur de ces valeurs. À la fois comme prescripteur institutionnel dominant du goût et, lui-même, comme partie prenante constitutive de l'appareil en place.

C'est la question qui se pose d'emblée quant au rôle de l'enseignement, à l'heure actuelle, dans nos écoles, et qui reviendra comme un leitmotiv tout au long de cet ouvrage !

³. *Le marché de l'art*, Raymonde Moulin, Dominos, Flammarion, 2000.

⁴. "Aujourd'hui, tout jugement réellement critique, c'est-à-dire divergent, inattendu, contradictoire, est inaudible, ou suspect, tandis que l'on entend sans cesse proférer que n'importe qui peut être artiste". Isabelle Lévy, *Les maîtres censeurs*, Plon, 2002, p. 199.

Le champ de la réflexion que nous nous proposons étant circonscrit, tentons d'examiner la question sous ses différents aspects. Analysons la situation avec lucidité. Dressons l'état des lieux sur la pratique de l'enseignement de l'art, tel que cet enseignement s'incarne en France sous la responsabilité du ministère de la culture⁵. Examinons les moyens mis à sa disposition, l'idéologie qui le sous-tend, les objectifs qu'il vise, voire ses prétentions; et mettons toutes ces données au regard des faits sur le terrain un projet d'enseignement qui affiche comme objectif premier (ne le perdons pas de vue...) *d'assurer une formation professionnelle*, ce qui veut bien dire aussi, par conséquent, des ressources d'emplois au terme de cette formation.

Nous venons de franchir le seuil du troisième millénaire. Le monde autour de nous se métamorphose à vitesse accélérée. Nous sommes déjà entrés de plain-pied dans la cyberculture. Internet, interactivité, connectivité, réseaux, téléprésence, réel, virtuel, hypertexte, robotique, courrier électronique, planétarisation, sont devenus les maîtres mots de notre quotidien. Le Web, avec ses formidables capacités de liaisons instantanées et la mise en commun de ses ressources à travers les forums, est devenu un immense chantier pour le travail coopératif, pour l'intelligence et la création collective. Ce nouveau bain électronique, où

⁵. Il en va différemment des enseignements de l'art qui se font à l'université. Tout d'abord ces derniers sont plus généralistes dans leurs objectifs et leurs contenus. Ils relèvent, essentiellement, d'informations historiques et théoriques dont le propos ne vise jamais à « former » des artistes de façon spécifique. Il s'agit, avant tout, d'une « culture » et de « connaissances » de base sur l'art, qui pourront trouver leurs points d'application respectifs dans des champs très diversifiés, allant de l'enseignement à l'ingénierie culturelle, en passant par des professions telles qu'archivistes, bibliothécaires, conservateurs, critiques d'art, animateurs culturels, etc. De ce point de vue, il faut noter l'effort très louable en 2002 de Jack Lang, ministre de l'Éducation Nationale, sous la direction de Claude Mollard, aux fins d'une intégration et d'une harmonisation volontariste de l'enseignement de l'art dans les établissements du primaire, du secondaire et de l'université. Programmes faisant appel à une réactualisation des méthodes, des contenus et des personnes, recourant largement aux nouvelles technologies. On ne peut pas en dire autant d'un ministère de la Culture enlisé dans ses mauvaises habitudes, et n'arrivant pas à suivre les évolutions de la société. Il n'est que de constater *a contrario* l'absence d'initiative de son ministre, Catherine Tasca (pour ne pas la citer...) qui, deux ans après sa nomination, n'avait pris encore aucune mesure en faveur des arts plastiques, discipline artistique véritablement sinistrée sous son mandat.

les individus sont réunis entre eux comme un réseau de neurones, favorise l'émergence de nouveaux comportements cognitifs. La propriété et l'originalité du World Wide Web résident dans sa capacité à réaliser *l'interconnexion d'intelligences humaines* par des interfaces délibérément conçues afin de stimuler des innovations, des découvertes, des *formes* et des *non-formes* inédites. Les prévisions annoncent pour 2007 35 millions d'internautes en France et 1 milliard de connectés dans le monde. Dès lors, peut-on raisonnablement s'en tenir dans l'enseignement de l'art, à cette politique passéiste qui le cantonne dans ses contenus comme dans ses méthodes, à des pratiques anachroniques ? Les dynamiques dans lesquelles nous sommes inévitablement partie prenante provoquent et entretiennent des synergies entre les champs de la création, de la recherche et des technosciences. Elles ouvrent désormais de multiples perspectives. La première d'entre elles est certainement le changement notre culture visuelle classique, la remise en cause quelque peu radicale d'une vision purement « rétinienne », sur laquelle s'appuyait la culture visuelle dominante, pour *prendre forme et faire sens*. En phase d'ajustement et de réactualisation, cette culture évolue en fonction de notre environnement et de nos connaissances. Nous nous acheminons vers un état du « visible » et de l'« intelligible » qui va bien au-delà de tout ce que pouvaient nous offrir, encore hier, la pensée linéaire, la perspective et la géométrie euclidienne. Comme le souligne avec une grande pertinence Edmond Couchot⁶, nous passons sans transition *de la culture optique à celle de la simulation*. Cette reconversion en cours est encore plus évidente depuis que les réseaux de communication, le stockage de la mémoire et sa distribution numérique, la puissance et la rapidité de calcul, les gisements d'information (images, sons et textes) ont créé un nouveau champ d'expression, de conception, de réalisation, d'action, de diffusion pour les artistes. Les artistes ne pensent plus la modélisation de l'espace avec de la matière, comme l'ont fait avant eux les peintres et les sculpteurs des siècles derniers, mais avec des « représentations » qu'ils façonnent à l'aide d'*immatériaux*⁷ et d'algorithmes.

⁶. *La technologie dans l'art*, Edmond Couchot, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes 1998.

⁷. Jean-François Lyotard, *Les Immatériaux*, Centre Georges Pompidou, Paris 1985.

Comment dans ce contexte de mutation, où nos perceptions, nos valeurs, nos connaissances, nos pratiques artistiques sont modelées en fonction de nouveaux paradigmes, réagit notre rapport à la création et comment se réajuste-t-il ? Comment, afin de s'adapter à son époque, l'art, comme langage spécifique, est-il mis au défi d'inventer de nouveaux modèles, et comment son enseignement, par conséquent en corollaire, dérangé dans ses habitudes ancestrales, se trouve-t-il soudain contraint de se recycler, de se *repenser*, du tout au tout ?

En semblables circonstances, il convient de puiser en nous les ressources qui permettent d'adopter une vision de l'art et de son enseignement qui soit en congruence avec l'évolution du monde qui nous entoure.

« *Il faut en retenir l'idée que l'œil est un produit social, et qu'il est habité par des principes de vision et de division socialement constitués qui varient selon le sexe, l'âge, l'époque, etc. et dont on peut rendre compte sociologiquement.* »⁸

Il nous faut donc sortir des modes de pensée habituels, imposés par une tradition dominante. Des modes de pensée qui ne sont plus en mesure de répondre aux situations inédites auxquelles nous sommes confrontés désormais. Il nous faut cultiver avec détermination la force, l'imagination, la pertinence, l'ouverture intellectuelle, qui seules donneront l'audace d'effectuer ce bond dans l'inconnu, en exploitant les ressources que nous offre l'innovation permanente. Penser l'art ou ses enseignements à travers les pesanteurs ou la sclérose de nos systèmes en place n'a pas de sens, n'a plus aucun avenir. On ne répond pas à des mutations de société par des décrets ou des réformes formelles, mais par d'autres mutations, d'ordre idéologique et structurel.

À situation exceptionnelle, la réponse ne peut être, elle-même, qu'exceptionnelle. Seuls un certain état d'esprit, une hardiesse d'initiative, une détermination sans repentir et une conscience de l'urgence sont susceptibles de nous permettre d'aborder le changement avec quelque chance de réussite. Pour ne pas rester prisonniers de concepts, de méthodes, d'habitudes périmées, il faut savoir prendre nos distances. Il faut réviser sans complaisance nos connaissances et nos croyances les plus ancrées, pour les adapter au cadre dans lequel nous sommes appelés désormais à penser, à agir et à vivre. Cela même est

⁸. *Penser l'art à l'école*, Pierre Bourdieu, Actes Sud, juin 2001.

encore insuffisant, si nous ne sommes pas en mesure aussi d'anticiper. Car enseigner et former, c'est avant tout *savoir anticiper* sur les besoins à venir, dans les enseignements artistiques, comme dans tous les autres secteurs d'activités⁹. Les réflexions (en véritable visionnaire !) de Paul Valéry, qui datent des années 1929... devraient inspirer nos responsables des enseignements de l'art en France, toujours en retard d'une guerre, quand ce dernier écrit le texte ci-dessous qui n'a pas pris une seule ride. Un texte en parfaite adéquation avec la situation que nous vivons aujourd'hui dans l'enseignement de l'art :

« *Nos Beaux-Arts ont été institués, et leurs types comme leur usage fixé, dans un temps bien distinct du nôtre, par des hommes dont le pouvoir d'action sur les choses était insignifiant auprès de celui que nous possédons. Mais l'étonnant accroissement de nos moyens, la souplesse et la précision qu'ils atteignent, les idées et les habitudes qu'ils introduisent nous assurent des changements prochains et très profonds dans l'antique industrie du Beau.* »¹⁰

Sans revenir sur cette querelle¹¹ qui oppose les anciens et les soi-disant modernes au sujet de l'art contemporain, il est utile de signaler, en les renvoyant dos-à-dos, qu'ils se sont, les uns comme les autres, cantonnés dans le même aveuglement régressif. Prisonniers de leur ghetto esthétique et leur jargon théorique, les deux clans se sont invectivés, sans jamais avoir soulevé, ne serait-ce qu'une fois, sous forme d'une allusion, la *révolution numérique* que nous vivons... C'est un comble quand on sait que cette révolution change les conditions mêmes de penser l'art, de le faire et de le regarder. Une révolution qui fait que le regard du « regardeur », tel que Duchamp l'avait déjà pointé, est déjà radicalement différent aujourd'hui de ce qu'il était du temps de Marcel ! C'est là que

9. "Dans ce monde-là lancé à pleine vitesse, tout est une question d'anticipation et d'exécution. Quand l'époque bascule, il faut plus que des arbitres entre pouvoir et société, entre les forces concurrentes de la société : il faut des voyants comme Villon, Hugo, Baudelaire, Rimbaud ou Apollinaire, qui ont su renouveler la poésie; comme Delacroix, Cézanne ou Picasso (...) des passeurs tendant la main des deux côtés, assez loin derrière pour rassembler, assez loin devant pour accrocher le grappin, pointer l'amer; des hommes-charnières, des hommes-carrefours, des hommes debout" *Le cri de la Gargouille*, Dominique de Villepin, Plon, Paris 2000.

¹⁰ . *La conquête de l'ubiquité*, Paul Valéry, Gallimard, Paris 1929.

¹¹ . *Tout l'art contemporain est-il nul ?*, Patrick Barrer, Editions Favre, Genève 2000.

nous pouvons prendre en défaut Bourdieu lui-même. Bourdieu qui, paradoxalement, en bon défenseur de l'art contemporain officiel¹² qu'il incarne, pensait stigmatiser ceux qui le pourfendent, alors que les armes qu'il fourbit se retournent contre lui. Agressés et agresseurs dans cette vaine querelle sont à mettre au final dans le même sac¹³ :

« La révolution conservatrice trouve son terrain d'élection dans le domaine de l'art et de la culture, parce que, plus encore qu'en matière d'économie, où les démunis ont toujours une certaine conscience de leurs manques et du redoublement de ces manques que favorise le retour au passé avec par exemple la perte des acquis sociaux (j'ajouterai, pour ma part, au retour au passé, le maintien à un présent borné... qui est déjà le passé), les "pauvres en culture", les démunis culturels, sont en quelque sorte privés de la conscience de leur privation. »¹⁴

Les chantres de l'art contemporain institutionnel ne sont-ils pas au même titre que les « tenants de la révolution conservatrice » des « démunis culturels » ? Apparemment ils ignorent (ou feignent d'ignorer...) tout de la révolution technologique qui les conditionne déjà au quotidien. Tandis que, portable en main, ils soliloquent au milieu de la rue au risque de se faire écraser par le premier bus venu. Je renvoie Bourdieu à Valéry, quand ce dernier, un demi-siècle plus tôt, écrit déjà :

« Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée, ni traitée, comme naguère, qui ne peut plus être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance moderne. Ni la matière, ni l'espace ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre à ce que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par-là sur l'invention

¹². *Libre échange*, Pierre Bourdieu/Hans Haacke, Le Seuil, Paris 1994.

¹³. « Le territoire a été quadrillé par un réseau de décideurs. Non contents d'abuser des attributs de l'institution (autorité, mépris), ils ajoutent un goût immodéré pour une transgression dérisoire, innovant sur l'innovation de la semaine précédente, en circuit fermé, comme si l'art ne pouvait se nourrir que de lui-même ! Ce travail de flic culturel accompli, les voici qui désignent comme "réac", voire "fascistes", ceux qui n'adhèrent pas aux transgressions agréées. », Ernest Pignon-Ernest, *l'EDJ*, 17 au 23 avril 1997.

¹⁴. *Penser l'art à l'école*, Pierre Bourdieu, Actes Sud, Nîmes juin 2001.

elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art. »¹⁵

Aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art... Cette pensée visionnaire de Paul Valéry est étonnante dans la façon qu'elle a de nous introduire dans notre propre modernité. Car la question qui se pose aujourd'hui est bien celle-là : trouver ses marques dans sa propre modernité. Il ne s'agit pas tant de cette mort de l'art annoncée, qui n'en finit pas d'ailleurs d'arriver, mais du fait que l'art est en instance d'émigrer vers d'autres formes de symboliques, de mythe et d'imaginaire. Avec d'autres formes d'incarnations. Pour s'acheminer vers de nouvelles patries. Des formes qui peuvent aussi bien relever des jeux vidéos en ligne que s'inspirer des « dérives » urbaines chères aux *surréalistes* ou *situationnistes*. Des dérives transposées en déambulations dans les réseaux. À moins que ce ne soit encore dans des happenings « coopératifs » en ligne, se nouant à distance, ou dans la constitution de communautés électroniques. Des communautés établies sur des modèles inédits, qui ne doivent rien sans doute à Fourier, Gurdjieff ou Monte Veritas, mais certainement plus à... Marconi. Comment dans cette conjoncture, l'enseignement de l'art lui-même pourrait-il s'en tenir à la forme suiviste et passiviste qui est la sienne encore à l'heure actuelle ? Dans un moment de crise latente, les événements tragiques dus à l'effondrement le 11 septembre 2001 des tours jumelles du World Trade Center n'auront joué qu'un rôle de révélateur et d'accélérateur, au moment où l'incertitude sur leurs conséquences reste tout entière. Incertitude entretenue sur l'économie mondiale, sur notre existence quotidienne et sociale, sur notre vie tout court. Au moment où les systèmes de valeurs vont devoir se « ré-échelonner » en même temps que les systèmes politiques, vont se poser dans nos sociétés la place du *symbolique* et celle de l'*art*. Va se poser la question de la pertinence de son enseignement, de son utilité et de ses objectifs. Comme l'affirmait déjà Anaxagore cinq siècles avant Jésus-Christ : « *tout est dans tout* », et rien n'est indépendant de ce *tout*. L'art lui-même ne saurait échapper à un contexte globalisant commandé par la mondialisation. Ces bouleversements en cours interrogent les formes antérieures de l'art dans nos

15. Ibidem.

sociétés, sa fonction et ses enseignements à l'heure où l'ordinateur se substitue aux techniques artisanales du pinceau ou du burin.

Notre espace quotidien s'élargit et se modifie en un monde autonome et communicant grâce aux réseaux et aux machines. Pour faire de l'art, il ne suffit plus de choisir, de disposer, de manipuler ou de « représenter » des « formes-objets » dans (sur) un espace physique donné (celui qui nous était familier hier), mais de réaliser des configurations symboliques, des formes virtuelles chargées de sens, dans l'espace abstrait de l'information. L'espace du *visible*, immédiatement accessible à nos perceptions, dans lequel est appréhendée la chose *art*, va se trouver considérablement relativisé. Relativisé par un espace du *virtuel*, qui tend à devenir naturellement le territoire par excellence de l'art. Et ce déplacement, entre *réalité* et *virtualité*, qui fait déjà partie de notre modernité, voire de notre quotidien, est une composante qui est loin encore d'avoir été intégrée aux contenus dispensés dans nos écoles d'art. Regrettable lacune car il s'agit véritablement là d'une notion fondamentale, qui nous invite à « revisiter » l'histoire des formes depuis ses origines. Les contenus d'enseignement de nos écoles (quand il y en a...) en sont restés à une pédagogie du *visible*, dont les concepts picturaux remontent au siècle dernier. L'enseignement dispensé à l'heure actuelle n'a pas pris en compte, non plus, l'interdisciplinarité. Les nouvelles technologies induisent de par leur nature et leur composante le croisement des disciplines, c'est une nécessité incontournable sans laquelle notre vision du monde reste fragmentaire et atomisée. Un fait qui ne doit rien, ni au circonstanciel, ni à l'arbitraire, mais qui appartient aujourd'hui à l'état des connaissances, impliquant la nécessité absolue de faire des sciences de la complexité un outil d'investigation que l'esthétique ne peut plus ignorer. Nos enseignements actuels de l'art accordent une place dérisoire à la relation *Arts/Sciences*. Par contre, ils privilégient abondamment les contenus de tout ce qui relève des supports, des modes de faire et des théories traditionnelles. Se donner comme objectif de moderniser l'enseignement de l'art pose un certain nombre de questions philosophiques dès lors qu'on veut utiliser les ressources des nouvelles technologies de communication et notamment Internet dans le cadre de cet enseignement. Le monde traditionnel est fondé sur l'idée *d'un sujet* qui a en face de lui *des objets* (des pommes dans un compotier ou un paysage) dont il donne *une représentation*. L'enseignement de l'art, au fond, est

la façon d'arrêter les formes de cette représentation (qu'elle soit figurative ou abstraite), pour transmettre à des élèves cette façon particulière de représenter des objets (des pommes dans un compotier). On peut apprendre à représenter, en effet, des pommes à la manière de Chardin, de Cézanne ou encore de Picasso, mais une fois que ces artistes ont arrêté un modèle particulier de représentation, qui appartient en propre à la vision de chacun d'eux, il est vain de vouloir le répéter. L'art n'est jamais une *répétition* de modèles, mais chaque fois leur nouvelle *invention*. C'est d'ailleurs tout ce qui fait la différence entre l'art et l'artisanat. Aujourd'hui, avec l'essor des nouvelles technologies, on est dans un contexte qui est en train de s'inverser. Le monde de la représentation s'efface, du moins en partie, et un autre univers émerge : le sujet construit l'objet en même temps qu'il le diffuse. L'interaction fait qu'il y a simultanéité. L'embarras pour les tenants de la culture classique à appréhender ce type nouveau d'œuvre numérique réside dans le fait qu'ils s'en tiennent toujours à une classification où l'expression (ce qui serait de l'art) reste séparée de la communication (ce qui appartiendrait au domaine de la diffusion, de la divulgation, voire de la promotion). Ces deux notions distinctes sont maintenant intimement confondues dans l'œuvre elle-même. Autre singularité d'importance à noter pour les arts numériques : le monde relatif et référant à la «représentation» donnée n'est pas antérieur à celui de sa propre élaboration et production. Certes, dans la peinture abstraite l'objet «représenté» pouvait être déjà un objet mental. Mais cet objet mental se construisait toujours en référence à une mémoire visuelle antérieure, catalogue dans lequel préexistaient des formes et des concepts qui lui étaient antécédents. Dans l'art numérique et les images de synthèse, la création du modèle, pour ce qui appartient en tout cas à son «donné» visuel, est simultanée au lancement du programme informatique. Un programme d'algorithmes, sans formes, ni couleurs, qui n'est qu'une suite de bits agencés *dans un certain ordre assemblé* (voir Maurice Denis...) pour lui donner existence. La mise en place progressive dans différentes disciplines de formations à distance par Internet pose également le problème de l'enseignement de l'art dans le futur. Le premier mouvement serait, sans doute, d'instinct de rejeter cette perspective, ou tout au moins d'en contester l'usage, dans une discipline où la pratique, disons physique, se veut encore essentielle. Encore une fausse idée à corriger : l'artiste anglais Roy Ascott a

conçu sous cette forme de nombreuses expériences à distance entre des écoles d'art. L'une d'entre elles s'est réalisée en 1992 pour la manifestation *Art et Cognition* entre Aix-en-Provence et Berlin¹⁶ ! Si contre toute évidence, nous persistons encore à penser que l'enseignement de l'art n'aura jamais rien à voir avec Internet, restons malgré tout très attentifs. Nous constatons déjà dans un domaine aussi délicat que le médical des applications étonnantes qui sont faites sur le réseau. Des applications, qui nous auraient semblé relever de la science-fiction, il y a seulement encore quelques mois¹⁷... Ces perspectives de formation (le e-learning), qui se mettent en place, impliquent des rapports enseignants/enseignés très différents de ce qu'ils étaient par le passé et de ce qu'ils sont encore. Le « maître », tout-puissant, en position centrale, régnant dans son atelier au milieu de ses disciples, risque de voir soudain son *aura* voler en éclats. Les enseignants acceptent mal l'idée que l'élève puisse devenir plus savant qu'eux-mêmes. Ils ne se font pas à l'idée qu'ils risquent de perdre une partie de leur « pouvoir », dès lors que leur personne ne sera plus le point de passage obligé de l'accès au savoir. Quand l'utilisation pédagogique d'Internet sera adoptée, pratiquée et généralisée, il n'y aura plus source unique du savoir, mais des « parcours » d'enseignements dans lesquels seront appelés à intervenir, successivement ou simultanément, de très nombreux acteurs. Ceux, bien sûr, qui seront encore vivants, mais aussi... tous les autres. Ceux qui disparaissent aujourd'hui, et beaucoup plus nombreux, appartiennent déjà, par leur pensée et leur contribution, au patrimoine numérique et universel de l'art ! Les premiers pourront se trouver physiquement présents à distance, à des mil-

¹⁶. Le même Roy Ascott, sans pouvoir aboutir, du fait des lenteurs de la bureaucratie française, a travaillé plus de deux ans sur la préfiguration d'une école d'art, utilisant les technologies de communication. Cette école d'art expérimentale devait être implantée dans le nord de la France, dans les années 1980. Roy Ascott a finalement implanté son collège, qui jouit aujourd'hui d'un prestige international, en Grande-Bretagne (CAIIA-STAR, Center for Advanced Inquiry in the Interactive Art New Port University of Wales, Plymouth). Du 5 au 17 juillet 1992, pour le colloque *Art et Cognition* à l'École d'Art d'Aix-en-Provence, il a mis en place un workshop télématique entre plusieurs villes européennes. Dispositif qui permettait de faire travailler, simultanément et de façon coopérative, à distance, des étudiants sur une production d'art plastique réalisée en commun.

¹⁷. Opération de micro-chirurgie à distance entre un CHU de Lyon et Houston décembre 2001.

liers de kilomètres de leurs étudiants. Ils seront présents en temps réel ou de façon asynchrone. Ils pourront se manifester sur notre écran d'ordinateur, à travers le temps et l'espace, ou être sollicités séparément, selon nos besoins et nos propres rythmes d'apprentissage. Pourront être également convoquées des « identités » de circonstance, purement virtuelles, de type numérique, constituées de façon ponctuelle, juste le temps de la réponse ou du sujet à traiter. Sujet qui pourra être commandé à la carte selon nos besoins et dont la réponse nous reviendra, instantanément, sous forme d'une *compilation-assemblage*, concoctée par des méga-moteurs de recherche ou des agents intelligents qui, œuvrant jour et nuit sur le réseau, iront collecter et organiser les informations qui nous sont indispensables.

Ces bouleversements impliquent des rapports enseignants/enseignés très différents et induisent des ruptures culturelles très profondes, auxquelles nous n'avons pas eu encore le temps de nous préparer... Ce qu'il faut noter, cependant, c'est que les bouleversements technologiques opèrent une mutation des savoirs eux-mêmes. Ce serait une erreur de penser que l'ordinateur est une simple machine. Une machine comme les autres. Non, l'ordinateur est bien plus que cela. À lui tout seul il constitue un environnement complexe, et nous n'avons pas encore intégré et pris conscience de ce fait à sa juste mesure.

Ce qu'il faut retenir, enfin, dans l'immédiat, c'est que l'écran de l'ordinateur, ou sa réplique de grande dimension, sous forme d'écran mural, plasma ou à cristaux liquides, est appelé dans un avenir proche à se substituer à la surface du tableau-étalon traditionnel. Le tableau, tel qu'il a été acculturé, après des siècles et des siècles de fréquentation, dans les musées ou ailleurs, comme support quasi exclusif de l'art. Mais ce nouveau support que constitue l'écran plasma, par rapport à celui que représente encore la peinture, non seulement possède l'avantage supplémentaire de reproduire le mouvement (intégration du temps), mais permet, de surcroît, par l'usage en réseau, une *objectivation* de la pensée, son *partage* et sa *visualisation* à distance. Comme l'écrit (mon ami et complice) Derrick de Kerckhove, toujours aussi lyrique que pertinent :

« *L'écran électrifie, extériorise et resensorialise le langage. L'écran est le lieu non du texte, ni du contexte, mais de l'hypertexte et de*

l'hypermédia, espèce d'enluminure numérique qui orne désormais nos pages web, comme jadis elle devait orner nos livres sacrés. »¹⁸

Il faut bien le constater en toute franchise : malgré des « toilettes » successifs, c'est bien toujours l'*esprit beaux-arts* qui prédomine dans les enseignements de l'art en France, sous couvert de l'art contemporain officiel. Certes la forme a évolué, mais l'esprit reste au fond le même, avec son penchant marqué pour l'expression personnelle, quand ce n'est pas pour une pure dilatation du moi. Un art qui dissimule mal son air de fausse modernité derrière des productions banalisées, datées avant l'heure. Il ne s'agit nullement, ici, par pure provocation, ou je ne sais quel autre calcul, d'adopter une position *avant-gardiste* de principe, de rejeter dans le passé des pratiques artistiques toujours en cours, mais de pointer du doigt le décalage (pour ne pas dire le fossé...) qui sépare ces formes d'art de nos modes d'existence actuels. Des formes d'art qui se sont progressivement coupées des liens fondamentaux à leur environnement, à leur société, à leur cadre de vie, pour ne s'en tenir, finalement, qu'à la surface des choses... c'est-à-dire au niveau des seuls effets de mode. Norbert Hillaire et Bernard Darras, dans un entretien, sans reprendre à leur compte le terme de beaux-arts, constatent néanmoins que la culture muséale reste encore profondément fondée sur une conception kantienne du beau, alors que la culture numérique en devenir tend à se *déverticaliser*, se *déhiérarchiser*, s'*atomiser*, et pose la question de savoir, dans ce contexte, quel rôle peuvent jouer les technologies multimédias dans la réception du phénomène artistique¹⁹. Les savoirs issus de disciplines multiples : art, mathématiques, biologie, économie, médecine, architecture, informatique, psychologie, philosophie, sciences sociales, etc. interagissent désormais entre eux. Les concepts, les représentations, les expériences, qui ont défini un formalisme particulier dans leur champ d'origine, sont en situation de générer des hybridations et des télescopages créatifs avec d'autres champs voisins. Quelques artistes, parmi les plus innovants, se sont déjà saisis de cette opportunité, pour s'exprimer et fonder des modèles esthétiques appartenant en propre à ce que nous vivons, à ce qui appartient de façon spécifique à notre

¹⁸. "Penser à l'écran", Derrick de Kerckhove, *Internet all over*, hors série, Art Press, novembre 1999.

¹⁹. "Ecosystèmes du monde de l'art", *Artpress*, n° spécial 2002

époque ! Les modèles abstraits et les logiques des systèmes se développent désormais au-delà des champs de leur construction initiale, pour se combiner entre eux. La coexistence des disciplines artistiques avec les technologies de communication se traduit par des ressourcements réciproques, dans un contexte toujours nourri d'échanges fructueux. Une convergence entre les arts et les sciences se dessine de façon toujours plus significative, sans que nos écoles d'art aient pris encore toute la mesure de ce mouvement, et encore moins intégré ces contenus nouveaux à une pédagogie de type somme toute classique, incroyablement passéiste. Cette situation révèle le retard endémique qu'accusent nos établissements d'enseignement sur les évolutions en cours dans le domaine de la *pensée* et du *faire* artistiques. Un retard qui, par comparaison, s'il se manifestait dans des disciplines autres que celle de l'art, apparaîtrait déjà par les temps qui courent d'un anachronisme et d'un ridicule sans nom ! Pris dans les grands bouleversements de la culture contemporaine, le projet de dialogue entre l'art et la science doit être profondément réexaminé. En effet, ce dialogue adopte aujourd'hui des formes particulièrement nouvelles et une dimension toujours plus opératoire, pour des raisons qui tiennent autant à l'émergence de nouvelles problématiques scientifiques et techniques qu'aux orientations de l'art actuel. Il se trouve ainsi que les développements des sciences de la cognition croisent de manière inattendue les préoccupations de certains courants parmi les plus créatifs de l'art technologique. Les sciences de la cognition ont pour objet de décrire, d'expliquer et, le cas échéant, de simuler les principales dispositions et capacités de l'esprit humain. Elles s'efforcent d'explorer les fonctionnements du langage, du raisonnement, de la perception, de la coordination motrice. Elles associent de manière transdisciplinaire, autour du concept de computation, des disciplines aussi diverses que les neurosciences, la psychologie, la linguistique, l'informatique, les mathématiques, etc. Le dialogue entre l'art et la science se poursuit de façon fructueuse avec des formes d'art dites de l'art *biologique* (Bio Techno Logical Art) qui font déjà l'objet de multiples expositions de par le monde²⁰. Le philosophe Vilém Flusser²¹

²⁰ . "Ethique et esthétique de l'art biologique", *Artpress* n° 276, dossier réuni par Annick Bureau, février 2002.

²¹ . "La force du quotidien", *Hurtebise*, 1973, *Choses et non-choses*, Jacqueline

écrivait dès 1988 d'une façon prémonitoire :« *Pourquoi est-ce que les chiens ne sont pas déjà bleus avec des points rouges, que les chevaux n'irradient pas des couleurs phosphorescentes dans l'ombre nocturne de la campagne ? (...) Nous avons appris des techniques qui rendent finalement concevable la création d'espèces végétales et animales selon nos propres programmes (...) nous pouvons maintenant faire des êtres vivants artificiels, des œuvres d'art vivant.* »

La création artistique, avec les développements d'un art de recherche, qui s'exerce hors du contexte marchand, hors des institutions de l'art contemporain et de ses enseignements officiels, sollicite toujours davantage, de son côté, les sciences et les techniques. Une création qui emprunte de plus en plus ses modèles aux protocoles et processus abstraits des ordinateurs et des réseaux. Un art qui s'éloigne de l'atelier sous sa forme traditionnelle, pour s'élaborer désormais en équipe avec des scientifiques, dans des laboratoires dotés des derniers équipements technologiques. Une pratique artistique de *recherche* qui, tout en développant les ressources du jeu mental qui lui sont propres, avec la conceptualisation, la multisensorialité, la virtualisation qu'elle met en œuvre, s'apparente de très près à des recherches relevant des sciences de la cognition... Avec des préoccupations différentes et des objectifs distincts, il apparaît que ce sont là des territoires contigus, non étrangers à l'activité de l'esprit, qui se trouvent soudain rapprochés de manière inédite. Des recherches effectuées par des artistes se développent, à l'heure actuelle, à la lisière des sciences et s'engagent sur des pistes si inattendues et nouvelles qu'il est pratiquement impossible de les identifier, de les repérer, de les classer, dans un premier temps, comme des productions relevant de la catégorie art²²... Ces pratiques artistiques génèrent des « objets » insolites. Elles sortent du cadre et des routines qui perdurent dans les écoles d'art, sous la domination de quelques enseignants, épigones avérés du marché, que rien ne peut dévier de leur route. La question de l'innovation est considérée depuis des années comme centrale dans notre société et constitue un véritable défi lancé aux créateurs, aux chercheurs, aux chefs d'entreprise. Mais paradoxale-

Chambon, 1996, "Pour une philosophie de la photographie", *Circé*, 1996, série de bandes vidéo avec Fred Forest sur les gestes, 1972.

²². *Alba, le lapin transgénique et fluorescent* d'Eduardo Kac, proposé par l'artiste à Avignon, en 2000, dans le cadre de la manifestation *Avignon numérique*.

ment dans les écoles d'art les initiatives les plus audacieuses et innovantes des étudiants sont souvent bridées par un corps enseignant soumis aux diktats des modèles officiels de l'art contemporain. *L'art actuel*, malgré les résistances qu'il rencontre, s'apprête à jouer un rôle décisif dans les champs croisés de la communication, de la construction du sens, de la relation et l'entretien du lien social. Il témoigne de l'émergence de pratiques artistiques nouvelles. Des pratiques artistiques dont les nouveaux outils, après le crayon, le pinceau ou le burin, appartiennent à nos environnements communicationnels et technologiques quotidiens. Le chemin sera encore long avant que ces pratiques, toutes récentes, ne reçoivent la légitimité qui leur est due, au titre de l'art. Par contre, ce qui est sûr c'est que le processus engagé est désormais irréversible.

Commençons par le commencement. Commençons par dresser un état des lieux. C'est-à-dire, commençons par nous faire l'écho de l'état de désenchantement, voire de douce stupeur, qui frappe depuis quelque temps les responsables de la culture en France. Ces derniers feignent de découvrir soudain (alors qu'ils en sont les premiers fautifs...), par la télévision²³, le peu de présence et de représentativité de nos artistes français sur la scène internationale. Les artistes français font piètre figure, paraît-il, non seulement au regard de leurs homologues américains (ce qui, à la rigueur, pourrait hélas ! s'inscrire dans l'ordre des choses...), mais aussi, même, vis-à-vis de leurs collègues de pays européens voisins (ce qui, à coup sûr, est beaucoup plus choquant !) ! Pour être tardive (cela fait plus de vingt ans que nous nous efforçons, sans succès, d'attirer l'attention des pouvoirs publics, en réclamant vainement des mesures d'urgence...) la prise de conscience n'en est pas moins brutale et douloureuse ! Quelles sont les raisons de cette humiliante situation ? Un ministre en exercice, lui-même responsable de la politique culturelle extérieure de la France, reconnaît et déclare devant un parterre de journalistes, des trémolos dans la voix :

²³. "Bouillon de culture", Bernard Pivot, émission d'adieu, réunissant sur son plateau des responsables institutionnels, pour un débat sur l'effacement de la culture et de l'art français à l'étranger, *France 2*, juin 2001.

«La France n'est plus à la place artistique centrale, presque dominante, où elle était il y a un siècle.»²⁴

La situation est jugée catastrophique et c'est soudain le syndrome inquiétant du déclin français qui se profile à l'horizon. Il faut bien reconnaître que les nouvelles qui nous parviennent du front sont plutôt alarmantes, comme l'ont confirmé, récemment, deux rapports remis simultanément au ministre en question, par le député Yves Dauge et le sociologue Alain Quémin²⁵. Ces études, fort bien construites et documentées, tirent la sonnette d'alarme et, après enquêtes, établissent d'un commun constat que la présence de l'art contemporain français est dérisoire, nulle et inexistante dans le contexte international ! Un pavé dans la mare qui revient, en pleine figure, éclabousser ceux-là mêmes qui les avaient commandés. Ces rapports établissent, chacun de leur côté, dans leurs attendus respectifs, un constat irréfutable : celui de l'échec cuisant de notre politique culturelle depuis des décennies, mettant en cause notre rayonnement à l'étranger et soulignant la particulière inefficacité des services et des personnes en charge de ce secteur.

Dans une interview accordée à Paul Ardenne dans *Artpress* Alain Quémin retourne à plaisir, d'une façon quelque peu cruelle, le couteau dans la plaie : *La sociologie est une science qui dérange en dévoilant tout une part de réalité que d'aucuns aimeraient mieux voir passer sous silence (...) Ces deux institutions (AFAA et DAP), à travers leurs représentants qui siégeaient tant au sein du comité de pilotage que du comité de validation, ont approuvé entièrement le rapport. Qu'elles puissent maintenant émettre des critiques n'apparaît donc pas très sérieux, car cela revient pour elles à se déjuger et peut amener à s'interroger sur leur fonctionnement²⁶.*

Rapports en main, sommes-nous en présence d'un bilan trop alarmiste ? D'un diagnostic exagérément pessimiste, qui ne reflète en aucune façon la réalité sur le terrain ? Les chiffres avancés ne font pourtant que confirmer la gravité de la débâcle. Selon le *Kunst Kompass*, un système

²⁴. Hubert Védrine, ministre des Affaires Etrangères, « Les heures difficiles de la politique culturelle extérieure de la France », *Le Monde*, jeudi 19 juillet 2001.

²⁵. *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, rédigé à la demande du ministère des Affaires Etrangères.

²⁶. "Rapport d'une désaffection", *Art Press*, n° 278, avril 2002.

d'évaluation international qui fait autorité en la matière, voici comment s'établit le classement : *sur les cent artistes les plus reconnus dans le monde en 2000, 33 sont américains, 28 sont allemands, 8 sont britanniques, 5 sont français, 4 sont italiens, 3 sont suisses, les autres pays se partagent le reste du palmarès.* Le génie français, après des lustres de gloire, est-il victime soudain d'une malencontreuse carence en vitamines ? Ce génie cocardier est-il en perte de vitesse, anémique et prêt à rendre l'âme ? Situation plutôt embarrassante pour nos fonctionnaires de la culture concernés, directement interpellés et mis en cause ! Ce constat particulièrement gravissime tend à nous interroger sur les dysfonctionnements d'institutions chargées d'accompagner et de soutenir nos artistes nationaux et leur manquement évident à leur mission. Constat brutal, traumatisant, pour tous ceux qui, comme nous, pensaient que le génie français était à jamais inégalable. Il était impossible de prévoir qu'une tare ignorée, liée sans doute à des facteurs génétiques inconnus, puisse soudain, du jour au lendemain, nous réduire à cette humiliante situation. L'art français et les artistes français sont-ils vraiment nuls, comme le prétendent, à qui veut l'entendre, deux grosses pointures de l'*intelligentsia* française, qui portent pour noms : Jean Clair et Jean Baudrillard²⁷ ? Voici, exactement, ce que dit le conservateur du musée Picasso sur le sujet :

« La création plastique n'est plus dans les galeries d'art, elle est au cinéma, dans la danse, dans l'art vidéo. Et l'acharnement thérapeutique que met l'État à prolonger l'agonie à travers un appareil coûteux n'y peut rien : l'art français contemporain contrairement à l'art italien, anglais ou germanique, n'a plus ni sens, ni existence. »

Avant de condamner définitivement, de façon peut-être trop rapide, l'administration culturelle et les artistes eux-mêmes, en les rendant responsables respectivement de ce problème préoccupant, il s'agit de se demander, en toute honnêteté, si les causes ne sont pas à rechercher ailleurs ? Le déclin des artistes plasticiens ne réside-t-il pas dans le saturnisme lié à la présence de plomb dans la chimie des couleurs chez Lefranc-Bourgeois ? Les séquelles d'une génération victime de la vache folle ? Les dommages collatéraux consécutifs aux effets de la cohabitation ? Le réchauffement de la planète, constaté jusque dans les entrailles

²⁷. "Le complot de l'art", *Libération*, 20 mai 1996.

de Beaubourg ? La montée de la violence dans les galeries d'art parisiennes ? La grogne, consécutive au déménagement de la DAP, contrainte d'abandonner ses bureaux et ses habitudes avenue de l'Opéra ? Les conséquences, chez l'artiste français moyen, d'une alimentation trop riche en graisses animales²⁸ ? Nul ne le saura jamais ! Si ce n'est qu'on pourra toujours se demander, avec plus de pertinence encore, si ce funeste phénomène n'a pas pour origine, tout simplement, une lacune de la formation de nos artistes dans les écoles d'art françaises ?

Il faut toujours s'efforcer de remonter aux sources. Est-il possible que ce soit notre système d'enseignement de l'art qui soit le principal responsable de cette débâcle ? On y arrive enfin ! Une faiblesse imputable au système de formation, une mise en cause de la qualité, de l'adéquation, de la fiabilité des cours dispensés chez nous ? Ce que souligne dubitatif, Joseph Mouton, professeur d'esthétique à la *Villa Arson* de Nice, en posant naïvement la question suivante :

« *Quel enseignement les étudiants reçoivent-ils dans les écoles d'art en France actuellement ?* »²⁹.

Il semblerait, selon son opinion, que cet enseignement ait tendance à se réduire à la *rhétorique institutionnelle* (elle-même sous la dépendance du marché...) *puisque'il est* (l'étudiant), *plus que jamais, placé sous la domination de la puissance publique*. Les étudiants sont consciencieusement maternés, aseptisés et vidés de tout sens critique, avant d'être lancés sans filet dans la jungle du marché. La prégnance de la puissance publique a pour conséquence néfaste, dans nos écoles d'art, de conduire l'enseignement à un nivellement esthétique et idéologique. La mission dévolue à la *socialisation* prend le pas sur le rôle qui devrait être accordé, naturellement, en priorité, à la vie *intellectuelle*. Dès lors, les rares artistes qui en sortent (qui s'en sortent ?) sont voués à devenir dans le meilleur des cas, des *assistés* du système, sous l'entière dépendance du marché, si ce n'est des subventions de l'Etat... Certaines figures qui ont marqué l'art de leur temps, de fortes personnalités, comme celle de Jean

²⁸. *France Culture*, 5 janvier 1999, émission Staccato : "Sur le grill", Alain Giffard, conseiller de Catherine Trautmann, ministre de la Culture et de la Communication questionné (mis sur le grill) par Fred Forest.

²⁹. "L'enseignement artistique bilan et perspectives", Joseph Mouton, *Ecosystèmes du monde de l'art, Artpress* n°22 spécial, 2001

Dubuffet par exemple, devraient servir d'exemple charismatique à nos jeunes *apprentis-artistes*, afin qu'ils s'efforcent de rester, en toutes circonstances, les maîtres du jeu, dans leur rapport de force avec les institutions et le marché. Et c'est cette attitude d'autonomie, de résistance et d'insoumission radicale, que devraient commencer par leur apprendre leurs enseignants... si jamais ils faisaient bien leur travail.

Si, encore insatisfaits (chercheurs infatigables de sens que nous sommes...), nous cherchions d'autres explications à la carence de nos enseignements artistiques (si l'on en juge par les piètres résultats obtenus sur la scène internationale par nos artistes), on pourrait commencer à se demander si cette situation n'est pas due, en toute objectivité, uniquement à une insuffisance des moyens mis à leur disposition par l'Etat ? Très honnêtement, il est difficile de valider ce genre d'argument. En effet, ces moyens, une fois évalués, s'avèrent en tout état de cause parfaitement considérables (nous y reviendrons). On pourrait se demander alors, à juste titre (hypothèse à vérifier), si en dernière analyse, il s'agirait, non pas d'une fatalité divine, mais tout simplement d'une mauvaise gestion de l'argent public ? Un usage budgétaire, non maîtrisé, manquant pour le moins de rigueur, dont la conséquence logique, précisément, a eu pour résultat à la longue d'instaurer un enseignement au rabais dans nos établissements ?

C'est bien connu, la bureaucratie culturelle, de façon récurrente, se plaint de l'insuffisance permanente des moyens qui lui sont accordés pour la formation artistique, comme pour ceux qui sont destinés à défendre nos artistes hors des frontières. Que ce soit pour la Biennale de Venise, ou pour n'importe quelle autre manifestation, au bout du monde, ou sur le pas de notre porte... c'est toujours le même concert de lamentations que l'on retrouve dans la bouche des responsables.

On constate cependant à chaque occasion, sur le terrain, un nombre pléthorique de fonctionnaires qui voyagent aux frais de l'Etat, pour quelques rares artistes, en représentation, qui sont parcimonieusement invités. La disproportion est caricaturale. Toujours plus curieux, essayez donc de vous renseigner auprès du ministère de la Culture et de ses services disséminés à travers la France toute entière, sur le chiffre des fonctionnaires qui auront effectué différents déplacements, ici ou là, aux

frais de l'État dans le courant de l'année, bénéficiant de missions diverses³⁰ ? Ces chiffres, vous ne pourrez jamais en avoir connaissance, quelles que soient les démarches entreprises et la pugnacité manifestée ! La tradition et la culture du secret restent une « spécialité » bien française, bien connue de tous. Une spécialité bien pratique aussi qui facilite l'exercice des pouvoirs bureaucratiques les plus abusifs, en toute impunité. Il s'agit bien pourtant, à notre connaissance, d'une institution publique que celle du ministère de la Culture, et nous sommes, en notre qualité de citoyen d'un régime démocratique, bien en droit (en principe) aussi de connaître les informations que nous sollicitons ? Du moins le croyions-nous, un peu naïvement... Et bien non ! Vous serez vite détrompé, si jamais vous en faites l'expérience ! Quelque chose échappe, ici, à l'entendement commun. Nous avons bonne mine de stigmatiser ou d'ironiser sur les pratiques de tel ou tel potentat africain, quand nos propres représentants en France, mandatés par le système étatique et républicain qui les emploie, se conduisent comme les agents d'un régime féodal, totalitaire, voire celui d'une république bananière³¹... Ce coup de gueule, cette digression, ne sont nullement étrangers à notre sujet, qui est, nous ne l'avons pas perdu de vue, celui des enseignements de l'art en France. Nullement étrangers, dans la mesure où son propos vise à souligner combien le niveau de maturité d'un régime politique et administratif conditionne l'esprit même dans lequel fonctionnent les services qui sont sous son autorité. La culture du système global induit et conditionne, automatiquement, le type de fonctionnement des sous-systèmes qui dépendent de ses prérogatives. Le système des enseignements publics de l'art en France est, lui-même, à ce titre, héritier des vices du système qui l'a engendré. Notamment celui du manque de transparence

³⁰. Il suffit qu'un projet d'exposition, tant soit peu œcuménique, soit mis sur pied pour qu'aussitôt une escouade de commissaires (tous faisant partie, bien entendu, de réseaux de copinage bien identifiés) soient dépêchés au bout du monde. Celui-là se réservant l'Asie, tel autre l'Afrique, le troisième les Amériques, le pôle Nord ou le Tibet... (À croire que les thèmes de ces expositions, comme celle par exemple sur les Magiciens de la terre, ne sont choisis qu'en fonction de critères touristiques...)

³¹. « L'organisation non gouvernementale Transparency International publie pour la cinquième fois son classement des pays selon leur degré de corruption. La France, à la fois corruptrice et corrompue, reste à la traîne des pays occidentaux. En la matière la France reste encore et toujours une mauvaise élève... », *Le Monde*, p. 20, 28 octobre 1999.

qui constitue à tous les niveaux de la hiérarchie, la cause structurelle des propres dysfonctionnements de l'Etat Pour en revenir plus directement à notre propos : certes l'insuffisance des moyens est sans doute permanente, mais au-delà de cette constante, préjudiciable à notre représentation à l'étranger, comment s'exerce l'utilisation des budgets qui sont affectés ? C'est dans la réponse à cette question que réside essentiellement le fond du problème. Mais depuis plus de vingt ans, personne n'en veut et ne peut rien savoir, avec un système dont le propre du comportement est précisément de fonctionner dans une opacité totale. Nul ne pourra jamais rien savoir de ce que le « pouvoir » en place se refuse obstinément à communiquer. Impossible, par exemple, de connaître le nombre exact des agents d'état qui se seront rendus, tous frais payés, à la Biennale de Venise cette année. Certains esprits chagrins prétendent que c'est par charters entiers que les populations culturelles auraient été déplacées. De telles informations restent, bien sûr, entièrement à vérifier auprès de la DAP et de l'AFAA. Quoi qu'il en soit, il faut s'en faire une raison, quand c'est la grandeur même de la France qui est en jeu ! Quel est le coût chiffré de ce tourisme d'état, dont la justification administrative pourrait à la rigueur relever des seules prérogatives du ministère de la santé, au motif que selon les textes en vigueur, les fonctionnaires du ministère de la Culture doivent être extraits de leur placard, deux fois par an, à la fin du printemps, et juste avant l'hiver ? Mesure d'hygiène publique, visant prétendument à l'amélioration des statistiques des maladies des voies respiratoires, en pays tempéré, chez les personnes n'ayant pas d'activités physiques soutenues. Pour l'instant, en tout cas, s'ils veulent aller à Venise, les artistes, eux, se contenteront de prendre le train à leurs propres frais !

En toute impartialité, et avec un soupçon de compassion désabusée, je voudrais maintenant livrer, ici, mon témoignage sur un sujet qui a fait les gros titres dans les gazettes culturelles : celui des remous suscités par le rapport Quémin³².

Un véritable coup de tonnerre dans le landernau politico-culturel. Mon témoignage est celui d'un artiste français. Un artiste comme les autres, qui a pas mal bourlingué, riche de ses multiples expériences dans la fréquentation des services culturels français à l'étranger. Ce témoignage

³² . Ibidem

se veut l'observation froide, quasi - entomologique, d'un milieu singulier, composé de fonctionnaires inaptes, d'idéalistes inefficaces, de gestionnaires bornés et de fils de bonnes familles... casés opportunément dans l'administration culturelle, avec cette propension commune à tous, il faut bien le constater, à cultiver une frilosité légendaire, un conformisme à toute épreuve, une incompétence avérée et même, quelquefois, une veulerie *exemplaire* dans l'exercice de leur fonction³³. Dans un bilan qui s'efforce malgré tout d'être objectif et malgré tous mes efforts pour « positiver » (comme à Carrefour), je n'ai pu constater, à quelques exceptions près, qu'un manque d'engagement et de motivation, chez ceux-là mêmes qui sont censés jouer le rôle d'intermédiaires actifs pour les artistes français et qui, de surcroît, sont mis en place et payés pour cette mission !

Ce que nous avons observé, la plupart du temps, chez ce personnel culturel en poste l'étranger, c'est un manque endémique de motivation, une absence ahurissante de compétence, et souvent, tout simplement, l'ignorance de principes républicains élémentaires. Bien sûr, ici ou là, on trouvera toujours un homme ou une femme, dévoué à la cause. Des personnalités tout à fait *exceptionnelles*³⁴, à la fois par leur dynamisme,

³³ . Je citerai pour exemple ce directeur de l'Institut Français de Casablanca, en mars 2002 qui, pour ne pas avoir de problèmes avec son personnel local, couvrira le vol d'un appareil photo, dont est victime un artiste invité, lors d'une conférence dans son établissement refusant de considérer que cet "outil" (dont sera privé désormais l'artiste...) a bien été volé sur la table de conférence (sa table de travail...) et cela après que la salle ait été évacuée par le public une dizaine de personnes, par contre, facilement identifiables, restant encore présentes sur les lieux... L'argument du directeur en question : "Il s'agit d'un vol dans une salle publique. En tout état de cause la responsabilité de l'Institut n'est nullement engagée. Par conséquent, il n'est pas question que ce vol soit couvert de quelque manière que ce soit par nos assurances !" L'intervention des assurances nécessite, en effet, un dépôt de plainte devant les services de police. Le directeur de l'Institut Français de Casablanca a donc préféré, par pure lâcheté, s'abstenir de le faire... Ce que nous pouvons comprendre, à la rigueur, s'il s'agit de conserver, coûte que coûte, selon les règles sacro-saintes de la diplomatie, de bonnes relations avec le pays étranger dont on est l'hôte... Mais si, par ailleurs, ce même directeur ne propose pas pour autant, à l'artiste spolié, avec un minimum de décence, une légitime réparation pour le préjudice subi, n'ayant qu'un souci en tête, celui de dégager au plus vite sa responsabilité, alors un tel comportement se passe de tout commentaire !

³⁴ . Jean Digne, du temps où il était directeur du Centre Culturel Français de Naples,

leur esprit d'entreprise et les résultats obtenus de haute lutte sur le terrain, dans des actions visant à promouvoir l'image de la culture française. Bref, des exemples emblématiques, qu'on ne manquera jamais de vous brandir sous le nez, pour mieux désamorcer des critiques à venir, toujours perçues comme parfaitement injustes et tendancieuses. Ras-le-bol de la langue de bois et des hypocrisies langagières ! Un peu de parler vrai. Disons les choses nettement pour ce qu'elles sont. Pour quelques individus de cette espèce (si rare !), combien, dans nos administrations culturelles (en France ou à l'étranger...), de fonctionnaires incapables, de bons à rien, de vrais parias du système. Des individus qui sont là, avant tout, n'ayons pas peur des mots, pour se servir d'abord eux-mêmes et servir leurs petits copains ! Les premiers cités (les *remarquables* pour la façon exemplaire dont ils servent le service public) sont hélas dans l'impossibilité, à eux tout seuls, de corriger une image qui, cruelle et implacable, comptabilise notre retard et nos succès répétés. Ils ne pourront constituer, tout au plus, qu'un contre-exemple pratique, prompt à neutraliser d'avance toute critique. Leur utilité pratique se bornant, uniquement, à établir une preuve flagrante de la mauvaise foi et du parti pris qui vous anime dans vos jugements. Quant au plus grand nombre de responsables, dans leur majorité, ceux qui constituent le maquis, ceux qui trouvent à se loger entre les « bons à rien » et les « remarquables », ils ne sont tout au plus que d'honnêtes serviteurs de l'État. Des fonctionnaires couleur muraille, parfaits pour les travaux d'écriture, voire les relevés des statistiques, sans initiative aucune et sans imagination, dont les préoccupations premières sont à des années-lumière de la promotion de tout ce qui constitue la véritable innovation aujourd'hui. Ce serait donc trop facile d'incriminer la seule insuffisance des financements³⁵ pour expliquer cette situation de sclérose généralisée que nous constatons dans ces institutions. Si les budgets sont modestes (si on les compare, bien sûr, aux budgets de la défense...), les carences qui s'y manifestent ne peuvent être imputées à ce seul facteur. Il serait trop

ainsi, sans doute, qu'Antoine Vigne, attaché culturel à New York, ou encore Isabelle Vierget-Rias conseillère aux arts plastiques de la région Ile-de-France.

³⁵ . "Doit-on se contenter d'administrer la France en gestionnaire sans âme ou de dépenser sans compter ? Dans un monde en mouvement, cette passivité vaut condamnation. Seule l'action peut sortir notre pays de l'ornière", Dominique de Villepin, *Le cri de la Gargouille*, Plon, Paris 2002.

commode que les responsables, souvent mis en cause nommément, puissent se dédouaner à si bon compte, devant l'évidence des résultats aussi calamiteux qu'ils présentent. La question de la bonne utilisation des fonds publics et du contrôle de leur rendement se pose donc en priorité. Même avec des moyens relativement modestes, il est toujours possible, sinon de bâtir des montagnes, tout au moins de réaliser des actions valables. Les exemples abondent dans ce sens... mais à la seule condition, bien sûr, de le vouloir véritablement et d'être particulièrement motivé et engagé pour cela !

Rien ne changera en un jour, pour tant de mauvaises habitudes acquises durant des lustres. C'est toujours la langue de bois et la même opacité qui répondent en écho à nos espoirs déçus. La lassitude finit par gagner les plus entreprenants, animés du désir de voir enfin les choses changer. La force d'inertie est l'atout principal d'un appareil, qui finit par dissuader les plus persévérants dans leur quête d'entreprendre. Il est impossible au malheureux citoyen dans l'équation posée, de faire la juste part des choses, entre l'investissement consacré par la puissance publique à la culture (l'enseignement) et son rendement effectif. Catherine Millet, directrice de la rédaction d'*Artpress*, écrit dans son éditorial du 11 septembre 2001 au sujet du rapport Quemain :

« De même, si l'aide de l'État favorise en effet la participation des artistes français à des expositions à l'étranger, rien de pérenne ne s'ensuit : usant ses semelles dans les salles des principaux musées du monde, Quemain a eu bien du mal à repérer une œuvre ou deux signées d'artistes français qui ne soient pas morts. »³⁶

Nous avons encore présent en mémoire le souvenir d'un conseiller technique de Catherine Trautmann, ministre de la Culture et de la Communication, à qui nous faisons remarquer au cours d'une émission de radio la regrettable absence des artistes français sur la scène internationale, et qui avait donné pour sa défense cette réponse étonnante :

« si les artistes français sont si "mauvais"... que peut-on mon Dieu y faire?³⁷ ». Il ne pouvait, en tout cas, ni lui, ni son ministre, en être rendu

³⁶. *Artpress*, Paris septembre 2001.

³⁷. *France Culture*, 5 janvier 1999, émission Staccato : "Sur le gril", avec Alain Giffard,

responsable ! Sur ce thème, Catherine Millet, dans le même éditorial d'*Artpress*, poursuit sa critique et enfonce le clou :

« On n'en finirait pas d'énumérer les tristes constats, les désillusions. Entre autres : on sait que les Affaires étrangères s'enorgueillissent d'un réseau de services et de centres culturels dans le monde qui est l'un des plus denses. À quoi cela sert-il, si c'est pour que des interlocuteurs étrangers constatent que parmi les personnes qui en ont la charge, peu sont au fait de la création et qu'il faudrait quand même augmenter le niveau du personnel français de ce point de vue. » Philippe Dagen, plus elliptique, mais non moins caustique, dans le journal *Le Monde* quand il vient à citer L'AFAA (Association française d'action artistique), s'empresse d'ajouter, dubitatif à son sujet qu'elle est *supposée défendre l'art à l'étranger*³⁸. On ne peut être guère plus explicite dans l'ellipse !

La question de la compétence, comme nous l'avions souligné plus haut, se situe bien, aussi, au cœur du problème. Mais cette question ne concerne pas uniquement nos responsables à l'étranger; elle interpelle plus largement ceux-là mêmes qui de la DAP au Centre Georges Pompidou, et ailleurs encore, ont en charge, entre autres, l'activité des arts numériques, pour ne citer qu'un secteur que nous connaissons particulièrement bien. Cette question interpelle également nombre de ceux qui émergent des deux mains au titre des enseignements publics de l'art en France. Enfin, Catherine Millet termine sur les recommandations suivantes :

« Il ne faut pas que ce rapport connaisse le destin de tant de rapports : échouer au fond d'un tiroir ! Il faut qu'il soit l'occasion d'une prise de conscience. Tout un système est mis en cause, pour une grande part mis en place par l'État. Or l'argent public n'irrigue-t-il pas les activités de beaucoup des acteurs du monde de l'art en France ? Ce qui pourrait expliquer quelques réactions de dénégation que suscite déjà le rapport, alors même qu'il ne fait qu'étayer objectivement des sentiments, comme on l'a dit, déjà très répandus. Allez, assez de jérémiades, changeons de politique. »

conseiller de Catherine Trautmann, ministre de la Culture et de la Communication, et Fred Forest.

³⁸ . *Le Monde*, "Horizons Analyses", vendredi 10 mai 2000, p. 15.

Est-il fondé de penser, en toute lucidité et impartialité, qu'un manque de formation, dans nos écoles d'art, à hauteur du niveau requis, puisse expliquer, par contrecoup, la pitoyable représentation des artistes français dans le concert international de l'art contemporain ? On ne peut pas pourtant accuser l'État de ne pas mettre le paquet dans ce domaine, quand nous apprenons que dans le cours de l'année 2000 (pour ne citer que ces chiffres...) 57 écoles supérieures d'art françaises et des bataillons de professeurs ont accueilli dans leurs enseignements 10.350 étudiants. Ce qui n'est pas rien ! Plus de 10.000 artistes français potentiels, prêts à être lancés chaque année sur le marché... Plus qu'un corps d'armée ou une légion romaine ! En arrondissant, et en cumulant ces chiffres, cela veut dire, au bas mot, que depuis les années 1995, cinquante mille étudiants ont été formés dans nos écoles (plus que la population de Maubeuge ou celle de Vesoul !) pour devenir, soi des artistes, soi plus sûrement... des RMistes³⁹ ! L'effort consenti par la nation est dans ce domaine considérable, avec un budget global qui, si on cumule les frais de fonctionnement, les frais d'investissement, les traitements des personnels enseignant et administratif, l'entretien ou la location des bâtiments, atteint des montants pharaoniques. L'échec est cuisant pour l'art contemporain français. Cet appareil est bien incapable de produire le minimum de ce qu'on est en droit d'attendre de lui : à savoir quelques artistes susceptibles de redonner à notre pays le prestige qui, comme par le passé, est indispensable à son image⁴⁰. Force est de constater que le

³⁹. Père Noël - Voici le mail diffusé en mailing-liste le 24 décembre 2001 sur Internet :
Date: Mon, 24 Dec 2001 13:31:34 +0100 Subject : Le Père Noël... From : ni loup, ni brebis <niloupnibrebis@wanadoo.fr> To: ni loup, ni brebis <niloupnibrebis@wanadoo.fr> Le Père Noël n'existe pas ! Aucune mesure n'a été prise au CIPAC en 2001. Dans son discours la ministre n'a pas dit un mot sur les conditions de vie des artistes. Pour lire le tristement vrai discours de Tasca voir : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/index.htm> Rien ne tombera du ciel. Bonnes fêtes tout de même.

⁴⁰. "À la Biennale de Venise 2001, il y avait 20% d'artistes américains, 11% d'Allemands, 8% de Britanniques et seulement 5% de Français. Le nombre des artistes Français était identique à celui des Finlandais ! La Finlande est pourtant un petit pays dans lequel les créateurs contemporains n'ont a priori pas les mêmes facilités que celles dont devraient disposer les artistes français. Ayons donc le courage de reconnaître certaines limites de notre rayonnement artistique et d'envisager des réformes pour mieux défendre nos artistes au plan international, d'autant plus que la diversité culturelle est

rendement, en regard des moyens consentis, est dérisoire, quand s'affichent des résultats aussi décevants⁴¹ ! Il doit bien y avoir, quelque part, quelques bonnes raisons cachées pour expliquer, sinon justifier, ce manque chronique de performance ? L'enseignement n'est pas le seul en cause dans ce manque de résultats. Il faut rechercher aussi d'autres facteurs dans le système même de l'art, tel que celui-ci est maintenu et soutenu en France par les institutions publiques. Certes, il se trouve, et on le constate régulièrement, qu'une fois par an, au moins, quelqu'un prend le risque, inconsidéré, de se faire étripper en dénonçant cet état de fait, haut et fort⁴². Mais est-ce qu'on s'inquiète seulement d'en connaître et d'en analyser les causes endémiques ? S'en préoccupe-t-on en haut lieu ? Assurément non, depuis des décennies que cette situation perdure !

D'année en année, les rapports alarmants se succèdent. La DAP et le ministère commandent à grands frais des études qui finissent dans les tiroirs sans que leur soit donnée la moindre suite⁴³. On se demande bien,

quand même limitée du fait du poids écrasant de l'Allemagne et surtout des Etats-Unis". "Rapport Quemini", *Artpress*, n° 278 avril 2002, p. 53.

⁴¹. « Depuis 1981, le ministère de la Culture a opéré un maillage de territoire en mettant en place les DRAC (Directions Régionales d'Art Contemporain) et leurs conseillers artistiques qui se comportent en véritables préfets de l'art... Dans ce climat délétère, il est urgent de quitter un temps les cimaises confortables des galeries et des musées pour retrouver un projet artistique face à notre société. », "Patrick Fleury, artiste", *L'Événement du Jeudi*, N° 650, 17 avril 1997.

⁴². *L'artiste et le commissaire*, Yves Michaud, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes 1989, "La comédie de la culture", Michel Schneider, Seuil, 1991, "Les Impostures" Jean-Louis Pradel et Jean-François Held, *L'Événement du jeudi*, 18-24 juin 1992, "Crise de l'art et crise du discours", Didier-Moulouquet, *Libération*, 8 juillet 1993, "Le complot de l'art", Jean Beaudrillard, *Libération*, 20 mai 1996, *La crise de l'art contemporain*, Yves Michaud, Le Seuil, Paris, 1997, *Requiem pour une avant-garde*, Benoît Duteurtre, Robert Laffont, 1995, Pocket 2000, *Fonctionnement et dysfonctionnement de l'art contemporain, un procès pour l'exemple*, Fred Forest, l'Harmattan, Paris 2000.

⁴³. Rapport Musso, rapport Virilio, Couchot, Duguet, Bec, rapport Risset, rapport Bureau, Lafforgue, Bouteville, rapport Sally Norman, rapport Marc Piemontèse, rapport Outs-Lajus, Lucas, Anne Cot, Bureau (Etude sur les structures soutenant les arts électroniques en France.), rapport Bruno Ory Lavollée (La diffusion numérique du patrimoine dimension de la politique culturelle.).

alors, pourquoi ces études, toujours onéreuses, sont instruites ? Avec le temps, la situation ne fait que s'aggraver. Aucune mesure concrète ne vient ralentir cette chute vertigineuse vers le degré zéro de l'art. Ce qui prévaut, c'est la politique de l'autruche. Position peu enviée : la France dans le contexte des autres pays européens pourra briguer bientôt le titre de *lanterne rouge*, avec pour récompense un beau diplôme enluminé, aux armes de la République. Une distinction sur mesure consacrant sa relégation au plus bas niveau !

Les raisons de cette situation catastrophique sont nombreuses. Elles interfèrent les unes avec les autres, et la complexité même de leurs interactions rend difficile l'interprétation et la maîtrise du phénomène. On peut à la fois les imputer à des causes politiques, idéologiques et professionnelles. Laissons de côté, pour l'instant, la responsabilité incombant aux agents de la culture pour leur manque de compétence, l'insuffisance des budgets et la nature de leur utilisation. Nous avons déjà évoqué ces problèmes. Concentrons-nous sur notre sujet, qui est au premier chef celui des enseignements de l'art. Sans pouvoir les analyser dans le détail, ici, dans le cadre de cet ouvrage, nous pouvons considérer que les raisons de cette situation d'échec résident, non pas tant dans la *structure* du dispositif pédagogique en place (qui vaut ce qu'il vaut) mais dans les *contenus* et les conditions mêmes dans lesquelles ces *contenus* sont dispensés. Comme la violence dans les banlieues ne s'explique en aucune façon uniquement par l'origine ethnique de ses populations, mais, aussi, par des facteurs liés à des conditions socio-économiques et culturelles, l'échec de nos écoles d'art dans leur mission formatrice et sociale doit tenir compte également du cadre idéologique dans lequel leurs enseignements sont dispensés. Ce cadre, au fil du temps, s'est trouvé marqué, toujours un peu plus, par la prégnance et la domination des valeurs d'un marché dit de l'art contemporain. Un marché sur lequel les institutions publiques n'ont fait, au mieux, que s'aligner complaisamment, alors qu'un certain tissu associatif tendait, en même temps, à disparaître. Tissu qui se reconstitue aujourd'hui lentement, sous une autre forme, avec des friches, des squats et des espaces gérés par des artistes. Tandis que nos sociétés évoluent vers des industries culturelles de masse (auxquelles la production de la musique s'est rapidement adaptée), la création en arts plastiques en est restée cantonnée à des formes élitaires, prisonnières et dépendantes de marchés extrêmement sectorisés. L'art

contemporain, sous l'emprise d'une idéologie de type bourgeois, est lié de façon quasi historique à des micromilieus (des coteries...) s'appuyant sur des réseaux d'influence. Comme ce marché dispose du quasi-monopole des moyens d'informations sur l'art (donc des instruments de sa promotion, de sa reconnaissance et de sa diffusion), il a permis à ces micromilieus de subvertir les institutions et d'imposer à la longue ses propres produits, comme seules valeurs symboliques de référence. Le problème, néanmoins, c'est que ces « produits » n'ont jamais bénéficié, eux-mêmes, que d'un marché extrêmement étroit. Un marché dans lequel un très grand nombre d'artistes producteurs se retrouvent en compétition, pour un nombre d'offres limité⁴⁴ ! Les places sont chères pour les artistes qui visent à le pénétrer, y acquérir droit de cité, et celui d'en retirer les ressources leur permettant d'en vivre⁴⁵ ! Les écoles d'art de leur côté, sans tenir compte d'une offre d'emploi quasi-nulle et de l'absence d'un véritable marché du travail, prétendent, *a contrario*, continuer à se développer et former des gens (des artistes), pour des besoins et des débouchés qui n'existent finalement pas⁴⁶ ! Il est aberrant qu'une telle contradiction ait échappé à la vigilance de tous, et notamment aux responsables des enseignements artistiques institutionnels.

⁴⁴ . Selon un syndicat d'artistes plasticiens que nous avons interrogé, seulement une petite centaine d'artistes vivent en France de leur art, alors qu'ils sont près de 30.000 à revendiquer cette appellation et cette pratique. Eu égard aux moyens consentis à la formation et aux enseignements publics de l'art en France, ce chiffre a quelque chose de profondément choquant. C'est un peu comme si l'on constatait qu'il existait 30.000 informaticiens en France et que seulement... une centaine d'entre eux pouvaient vivre décemment de leur activité ! N'oublions pas que bon an mal an 10.000 étudiants suivent des études dans des écoles d'art, sans compter ceux qui sont inscrits dans les filières de l'art dans les universités...

⁴⁵ . "Les petits salaires du monde de l'art", Evence Verdier, *Ecosystèmes du monde de l'art*, Artpress, n° 22-2001, Paris.

⁴⁶ . "Etre artiste n'est plus un métier; ce n'est pas non plus une profession reconnue. Selon le chiffre de l'INSEE, on dénombrait 17 574 artistes plasticiens en France en 1999. Mais combien sont-ils à vivre totalement de cette activité ? La moitié d'entre eux n'a jamais eu d'exposition personnelle, ni de commande et les deux tiers n'ont pas de marchand attitré. Aussi, en dehors des grandes stars, très peu bénéficient de revenus confortables. L'apparente facilité à se dire artiste est remise en question par la précarité de cette condition." Isabelle de Maison Rouge, *L'art contemporain*, Le Cavalier Bleu, 2000, p. 46.

Pour revenir sur l'absence de débouchés, nous sommes bien convaincus que les responsables de l'État ont une parfaite connaissance de cette situation. Mais vouloir prétendre y remédier leur poserait encore beaucoup plus de problèmes que de laisser la situation perdurer, voire pourrir... C'est donc la fuite en avant qui prévaut. Trop d'enjeux économiques, sociaux, corporatistes sont directement concernés pour courir l'imprudence d'y toucher. La politique de l'autruche et les intérêts politiques se doivent de prévaloir, sans grand souci de l'intérêt des citoyens... Comment résoudre cette absurde et dommageable situation : c'est là un tout autre problème ? Nous pourrions ajouter, enfin, sans risque de nous voir contredit par les faits, que la dernière ministre en place, paradoxalement, n'a accordé aucun intérêt particulier aux arts plastiques, et cela même après plusieurs années de fonction. La légèreté de ce comportement n'est pas susceptible d'améliorer une situation qui s'est dégradée de jour en jour. La tension est montée chez les artistes, qui ont fait circuler une pétition (l'appel aux artistes) qui a réuni plus de 1200 signatures, et constitué une fédération, la FRAAP (Fédération des Réseaux et Associations d'Artistes Plasticiens), réunissant une trentaine d'associations et de collectifs d'artistes. Il s'agit, là, d'un fait sans précédent en France. La FRAAP s'apprête à réaliser, courant 2002, les « *Rencontres* », sorte d'États Généraux des Artistes plasticiens. À l'origine, trois associations apparaissent historiquement comme le fer de lance de cette initiative inédite : le CAAP (Antoine Perrot, Katerine Louineau), le GIGA (Fred Forest) et Jeune Création (Éric Valette). Nous ne voudrions pas différer plus longtemps, maintenant, le plaisir de partager avec vous les subtilités rédactionnelles de la loi. De la loi, quand celle-ci s'aventure (certes avec une certaine prudence...) à traiter de l'art et de ses enseignements !

Une loi qui au nom de la République prétend, une fois pour toutes, régir les modalités propres aux enseignements de l'art. Une loi qui définit et arrête en quoi doivent consister les objectifs et les règles de son enseignement. En bref, une loi chargée de fixer comment s'y prendre pour inculquer aux étudiants (*aux apprentis artistes...*) toutes les recettes pour avoir de l'imagination, de la créativité, voire du génie ! Nous retiendrons sa formulation embarrassée et la précaution avec laquelle elle avance sur un terrain miné d'avance, quand elle avoue d'emblée, noir sur blanc :

« que son ambition affichée n'a pas pour vocation de former des artistes, mais de préparer à leur possible émergence ».

Savoureuse ellipse : la loi comme le garant de « la possible émergence d'artistes ». Il fallait la trouver cette formule ! Voilà une de ces perles dont nous gratifie, comme d'un petit miracle sémantique, la lecture du J.O. sans doute pour récompenser les plus persévérants d'entre nous d'une lecture par ailleurs ô combien ennuyeuse ! *Possible émergence...* Peut-on imaginer semblable litote dans l'enseignement de l'informatique, où une loi fixant les conditions de la formation informatique et de ses enseignements prescrirait que son objectif *n'a pas pour vocation de former des informaticiens, mais de préparer à leur possible émergence*⁴⁷ ? La possible émergence d'informaticiens, après un cursus de cinq années. On imagine déjà ces professionnels, sortis tout frais émoulus de leurs d'études, émerger soudain, les uns à la suite des autres, à la surface des écrans cathodiques, chez leurs futurs employeurs. Jaillissant, ici et là, comme des ludions malins. Proclamant leur droit à la vie active, diplôme en main !

Quant aux artistes, à la sortie de leurs études, mieux vaut ne pas évoquer les risques de cette *émergence* dans le marché de l'art, à l'aide de pareilles métaphores. Compte tenu de la fantaisie, qui fait partie (sans doute ?) des disciplines majeures, enseignées dans une école d'art, sem-

⁴⁷. Art.1er. - Les enseignements artistiques contribuent à l'épanouissement des aptitudes individuelles et à l'égalité d'accès à la culture. Ils favorisent la connaissance du patrimoine culturel ainsi que sa conservation et participent au développement de la création et des techniques d'expression artistiques (...)

Extrait de la loi n° 88-20 du 6 janvier 1988 relative aux enseignements artistiques. Approche pluridisciplinaire, politique de réseau, ouverture à l'art contemporain et vocation non à former des artistes, mais à préparer leur possible émergence, font la singularité de l'enseignement des arts plastiques dans les établissements placés sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. Les écoles d'art représentent des lieux de formation et d'activité créatrice qui ont pour originalité de conjuguer spécificité du geste créatif et dimension théorique, recherche et expérimentation. Aussi occupent-elles une place originale dans le paysage de l'enseignement supérieur français.

La carte des écoles d'art résulte d'un héritage historique. Chaque école a sa spécificité, qui se traduit par une identité propre, tout en préparant aux diplômes nationaux. La loi n° 88-20 du 6 janvier 1988 relative aux enseignements artistiques et les textes réglementaires qui ont suivi ont créé les diplômes nationaux, pour la préparation desquels 52 écoles sont habilitées.

blable *émergence* risquerait alors de prendre l'allure de débordements incontrôlables. *Possible émergence* : ces deux mots, accolés, font rêver. Ils sont un ravissement pour l'esprit, une caresse pour l'oreille, une trouvaille pour une anthologie de poésie ! Le cadeau inattendu d'un obscur juriste de la rue de Valois, sans doute lui-même poète à ses heures... pour tromper son ennui et son désœuvrement.

S'il en était jamais besoin, cela suffit pour nous rassurer. Pour nous rassurer sur la sagacité du législateur qui, par la précaution même de la formulation utilisée, atteste que l'enseignement de l'art, du fait de sa singularité même, ne peut rentrer dans la catégorie des idées toutes faites en matière de formation. Nous ne pouvons être qu'en accord sur une loi dont l'énoncé prudent exprime avec autant de délicatesse et de réserve son doute ontologique sur la question. Soyons clairs : personne ne pourra jamais prétendre, avec un minimum sérieux, vouloir instaurer d'autorité un cycle de formation ayant pour pédagogie et finalité premières de former des artistes ! Les artistes⁴⁸ ne se « forment » pas. Tout au plus ils « s'informent », si jamais toutefois est mis à leur disposition un corpus de connaissances, d'outils, de sources et de ressources intellectuelles, des conditions de travail spécifiques... et la « magie »⁴⁹ d'un environnement leur permettant de développer une pratique artistique. Cette pratique artistique n'a de chance de se développer, en tant que telle, que si de façon préalable, chacun des individus concernés possède déjà, en lui, la *motivation* absolue d'en devenir un ! Simple question de

⁴⁸ . Si l'on s'en tient à la définition que donne Barry Schwabsky de ce qu'est l'artiste, il est assez cocasse de se demander comment un enseignement officiel et bureaucratique peut seulement imaginer le mettre en œuvre : *"On pourrait définir l'artiste comme celui qui est capable de rendre publiques ses faiblesses et ses obsessions personnelles, voire de leur donner une portée personnelle. Ou bien l'inverse : l'artiste est celui qui capte les aspirations et les anxiétés inexprimées flottant confusément dans la culture et qui, les passant au travers du prisme de sa personnalité - ou mieux de son tempérament - les rend singulières, idiosyncrasiques.*

⁴⁹ . L'expression est de Manfred Eisenbeis, professeur émérite et fondateur de l'École des Nouveaux Médias de Cologne, à qui je demandais, lors de la rédaction de cet ouvrage : à quoi pouvait donc servir une école d'art selon lui, après y avoir consacré trente années de sa vie ?

bon sens : la qualité intrinsèque « d'artiste » se situe au-delà de toute formation possible⁵⁰.

Les enseignements dispensés à l'université ne prétendent jamais avoir pour finalité celle de former des artistes ou des créateurs. Il en va tout autrement de la pédagogie appliquée dans les écoles d'art, quand cette dernière est *conçue, organisée* et *mise en œuvre* avec cette seule pensée (ou arrière-pensée...) de former (formater) des artistes. Même si cet objectif, toujours présent à l'esprit des étudiants, comme à celui des professeurs, appartient la plupart du temps au registre du *non-dit*, c'est toujours lui, en vérité, qui constitue la finalité poursuivie dans les écoles d'art. Un *non-dit* dont la connotation est si forte qu'elle n'a plus besoin d'être énoncée. J'en veux voir pour illustration les distinctions qui s'opèrent déjà au niveau des singularités vestimentaires, chez les étudiants, selon les types d'enseignements qu'ils reçoivent. Pour être quelquefois subtiles, ces distinctions au sein des populations d'étudiants ne marquent pas moins, de façon nette, les clivages et les différences de statut. Dans les arts appliqués, le design, le multimédia, l'université, on s'habille en général d'une façon assez sobre, avec une prédilection pour le style : cadre branché, high-tech et attaché-case. Dans les écoles d'art (peuplées d'artistes en devenir...), les étudiants donnent plus aisément dans le genre fluo, iroquois et ferraille dans les trous de nez. En effet, les artistes ont une sorte de propension naturelle à ériger plus facilement leur propre personne en *œuvre d'art*. Au-delà du simple stéréotype, il s'agit de la constitution d'icônes vivantes, qui empruntent les signes du temps pour faire image avec leur propre corps. Survivance d'une tradition issue des beaux-arts, qui fait nécessairement de l'artiste un personnage *singulier*, voire *hors du commun*. Une tradition revue et corrigée, remise au goût du jour avec, bien entendu, une *réactualisation* indispensable de son uniforme. Le rapin d'hier troque simplement casquette et foulard, contre de nouveaux accessoires à la mode fluo ou techno. Comment se présente la situation sur le terrain des enseignements ? On constate

⁵⁰ . "Alors comment devient-on un artiste avéré ? Il n'y a pas de recette miracle. L'artiste, s'il croit en son projet, par sa ténacité et en profitant de la chance, parviendra à exprimer (durablement et sans céder à la mode) ce qui lui tient à cœur et lui sert de moteur pour vivre". Isabelle de Maison Rouge, *L'art contemporain*, Le Cavalier Bleu, Paris 2002.

qu'entre les pieuses intentions énoncées par l'administration de tutelle (le ministère de la Culture et de la Communication) pour tout ce qui relève de l'enseignement de l'art, et la réalité concrète des faits, le grand écart est total !

Les textes officiels affirment, bien imprudemment :

« *Les écoles d'art représentent des lieux de formation et d'activité créatrice qui ont pour originalité de conjuguer spécificité du geste créatif et dimension théorique, recherche et expérimentation...* »

Je m'inscris en faux contre une telle affirmation. Nos écoles d'art sont aux antipodes de cette vision idéalisée. Pour l'observateur de terrain, la distorsion est flagrante, entre l'angélisme des intentions affichées et la dépendance à un marché qui verrouille à double tour des *modèles* (qu'il impose) tout en bridant la *recherche*⁵¹. L'allégeance constatée, pour ne pas dire la servilité, des enseignants au système idéologique en place est un fait avéré. Souvent hélas, aussi, le résultat de leur peu d'imagination, de détermination à *promouvoir du sens* en dehors des sentiers battus et rebattus par l'art officiel contemporain, seul catéchisme pédagogique professé. L'incapacité de ces enseignants à échapper au système esthétique et commercial dominant, à s'ériger (se dresser et se révolter...) contre les conventions plastiques et les modes du moment, ne sont pas les seules raisons d'un enseignement vidé de ses fonctions premières. Il en est d'autres, qui n'en sont pas moins dommageables. Si l'on adhère à l'idée selon laquelle la substance même de l'art est constituée de valeurs de « résistance », de valeurs dont les fondamentaux exaltent des positions critiques, des valeurs incompatibles avec le principe d'autorité auquel chacun est censé devoir obéir dans toute société organisée, l'enseignement de l'art se trouve confronté alors à une équation qu'il n'est pas en mesure de résoudre. À cet égard, l'attitude exemplaire de l'artiste allemand Joseph Beuys mérite d'être signalée, car elle met en lumière comment les artistes, pour certains d'entre eux, peuvent estimer avoir à jouer un *rôle* et une *responsabilité* critique dans la société. Dans

51 . "...ces moments de contestation manifestent une crise de l'art, une certaine dislocation qui traduit le vide du créateur et de son œuvre. Cette crise s'est également répercutée sur le public : perte de confiance, lassitude, saturation, méfiance ou même indifférence. Isabelle de Maison Rouge, *L'art contemporain*, Le Cavalier Bleu, Paris 2000, p. 74.

la société, et même dans celui de... l'enseignement de l'art et de son organisation. Professeur en titre à la Kunst Akademie de Düsseldorf, et considérant à un moment donné que le système de sélection des élèves appliqué par l'administration ne répondait nullement à des critères servant les intérêts de l'art, ou de la démocratie, ni encore moins ceux des étudiants eux-mêmes, Joseph Beuys décida d'instaurer un autre mode de fonctionnement dans son atelier. Ses cours connaissaient déjà à l'époque un grand succès, au moment où il est entré ainsi en conflit avec la direction de l'école. À la suite de ce conflit Joseph Beuys s'est vu interdit d'enseignement et limogé. Après un long procès qui l'opposa à l'État allemand, des années durant, il a fini par avoir gain de cause. L'Etat allemand a été sévèrement condamné ! Entre-temps, Joseph Beuys a créé sa propre université, la *FIU (Free International University)*, en quelque sorte, déjà, une *école de vie* avec un très fort rayonnement international, qui aura même sa propre antenne à Londres. Joseph Beuys est l'exemple même de l'artiste qui considère sa pratique artistique comme étroitement liée à la fonction pédagogique. À ce titre, il entretiendra des relations suivies avec le *Collectif d'art sociologique* (Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thenot) qui avait créé, lui-même à Paris, parallèlement, l'*École Sociologique Interrogative* dans les années 70. Le manifeste rédigé à l'occasion de la fondation de l'école de Beuys commence par ses phrases : « *La créativité n'est pas limitée à ceux qui exercent une des formes d'art traditionnelles, et même chez ceux-là, elle n'est pas non plus limitée à l'exercice de leur art. Il existe chez chacun de nous un potentiel créateur qui est submergé par l'agression de la concurrence ou du succès. Ce doit être la tâche de l'école de découvrir ce potentiel, de l'approfondir et de le développer.* »

Roy Ascott, un artiste anglais, pionnier dans l'art de la recherche et des télécommunications, met lui aussi en cause, à sa façon, l'enseignement institutionnel : « *Tout comme la somme des attitudes culturelles et des valeurs sociales représentées par les galeries et les musées soutient le monde réel et ajoute, par son indifférence morale, à sa pauvreté et son aliénation, de même l'activité sur le Net aura, en bien ou en mal, un effet sur la responsabilité sociale et le comportement interpersonnel. Historiquement, l'art institutionnel (le seul que nous connaissions) a toujours plus ou moins soutenu la vision du monde prédominante, et ses provocateurs et dissidents les plus puissants ont été payés ou salués*

(marginalisés) comme une fouguese « avant-garde ». Les Universités et les Académies (la source, si ce n'est pas le foyer de presque tous nos artistes) ont à répondre de beaucoup dans la création d'une telle culture⁵²».

Comment, en effet, concevoir un enseignement institutionnel, dont l'essentiel, précisément, consisterait à interroger, sinon à mettre en question de façon radicale, le système qui le produit, le contrôle, le gère et le finance ? L'on conçoit mal, en tout état de cause, comment les pouvoirs publics pourraient accepter de financer et d'entretenir, eux-mêmes, des foyers de contestation... Des noyaux de dissidence qui seraient reconnus et déclarés d'utilité publique ! Situation difficilement conciliable, entre les centres de « pouvoir » en place, les idées qu'ils nous imposent et la liberté individuelle que chaque individu (étudiant ou artiste) doit revendiquer, tout en usant d'une « responsabilité » pleinement assumée, comme membre à part entière d'une collectivité donnée. Enseigner l'art, former à l'exercice de la pratique artistique, faire « émerger » d'un individu un « artiste », ce n'est pas tant transmettre des « savoir-faire » (qui permettent de travailler des matériaux divers, pour qu'ils épousent certaines formes physiques ou plastiques...), mais c'est plutôt favoriser et inculquer des attitudes, des comportements, des modes de pensée ou de non-pensée⁵³. L'art, contrairement à la façon dont il est souvent perçu, réduit et enseigné chez nous, n'est pas une question d'agencement formel sur des supports quelconques, de virtuosité graphique, de visualisation ou de plaisir rétinien à procurer, mais d'abord une vraie maïeutique critique qui doit permettre à chacun de découvrir et d'avancer sur le *chemin du sens*. Il ne s'agit pas de favoriser des attitudes d'opposition systématiques et négatives, en flattant dans la jeunesse sa propension naturelle à la contestation, que d'inviter les étudiants à une *affirmation* lucide et mature de certaines valeurs. Valeurs qui ne vont pas sans esprit d'ouverture et de dialogue. Des valeurs de bon sens, aussi, qui nous ramènent à des choses aussi élémen-

52. "Esthétique de la cyberculture", Roy Ascott, revue *Spirale*, n° 144, Montréal, Canada.

53. « L'enseignant véritable n'est pas celui qui a le plus de connaissances mais celui qui amène le plus de gens à la connaissance. », Neale Donald Walsch.

taires et indispensables qu'une meilleure qualité de vie, un respect des équilibres naturels, une harmonie dans nos rapports avec les autres. Certes l'art, qu'il soit plastique ou informatique, ne se réduit jamais, dans notre esprit, à l'unique question de sa *visuabilité* ou du traitement de problèmes strictement formels. C'est, avant tout, selon nous, l'élaboration de concepts, de langages particuliers et de sens à produire et à partager. C'est la création et l'invention de signes singuliers, d'un vocabulaire original et, enfin, d'une exigence d'authenticité fondée sur des attendus d'ordre éthique et philosophique. Être un rebelle, cultiver l'esprit de dissidence et de curiosité, camper dans une position de résistance, refuser les lieux communs, les conformismes en tout genre, être capable de dénoncer les vérités truquées et les injustices, explorer tous les champs du possible sont autant d'attitudes qui appartiennent à la fonction qu'un enseignement artistique se doit de dispenser pour mériter son nom. Si on estime en effet que l'art, indépendamment de sa fonction de plaisir rétinien, souvent privilégié trop exclusivement, constitue un vecteur individuel et social de *sens*, un véhicule de valeurs, il appartient alors à son enseignement de remplir cette mission en formant nos étudiants à l'esprit critique dans nos écoles. Une formation qui doit s'accompagner, en même temps, des bons usages de la tolérance, sans se priver de dénoncer, haut et fort : l'erreur, l'ignorance, la bêtise, les manipulations, les impostures, les lavages de cerveau, dont le milieu de l'art contemporain nous offre la caricature permanente. C'est bien dans le lieu de l'art, à défaut d'autres lieux existant dans nos sociétés à cet usage, que de tels enseignements touchent de façon large à l'esprit civique, à la responsabilité politique et à l'éthique, et doivent être menés activement. Un lieu de l'art qui aurait pour rôle primordial de nous apprendre et nous rappeler, à chaque instant, ce dont est faite la vie. Un lieu à partir duquel il est loisible de percevoir le monde au-delà de ses apparences convenues.

Que ce soit en mettant directement en doute la certitude de nos perceptions (celles du monde physique, mental et social... tel qu'il nous entoure, tel que nous « croyons » le voir (*rendre visible l'invisible*⁵⁴...)), que par une prise de conscience des conditionnements et aliénations dont nous sommes les victimes, conscientes ou inconscientes. L'ensem-

⁵⁴ . "Je ne peins pas le visible, je rends visible" Paul Klee.

ble de la production de l'art contemporain actuel (l'art officiel, estampillé du label institutionnel) n'apparaissant, alors, que comme un phénomène de consommation orchestré par le système marchand ! Ce qui aurait dû souvent être perçu et reçu comme le *contenant* de l'art, son conditionnement, son packaging, sa surface, son superflu, s'est vu soudain valorisé à l'extrême, et projeté sur le devant de la scène, alors qu'il ne s'agissait que d'une enveloppe vide.

Les signes extérieurs bénéficiant d'une « surexposition », qui a fini, à la longue dans nos sociétés, par occulter ce qui est, et devrait toujours rester l'essentiel de l'art. D'autres questions s'enchaînent. Elles nous conduisent, dans un second temps, à nous demander si l'enseignement de l'art doit bien faire partie des enseignements publics pris en charge par l'État ? Et si la réponse est affirmative, comme c'est là, sans hésitation notre opinion personnelle, nous devons alors poser une série de nouvelles questions. À savoir : sous quelles formes les plus pertinentes ? avec quels objectifs ? avec quel statut affirmé et reconnu ? avec quels moyens ? L'enseignement de l'art doit-il tendre à former des artistes ? qu'est-ce que cela veut dire et qu'est-ce que cela implique ? L'art doit-il s'efforcer d'entretenir des activités de loisirs (et si c'est le cas, serait-ce de préférence pour renforcer le lien social, ou plutôt pour satisfaire les penchants de quelques dilettantes éclairés ou esthètes attardés ?) ou, enfin, tout simplement, perdurer pour perdurer, afin de maintenir en place un système élitaire, archaïque et dispendieux ? Un système où se croisent des intérêts privés, des affairistes de toutes espèces, et des représentants de l'État, dont la vertu première (pour le moins que l'on puisse dire⁵⁵...) n'est pas toujours la plus grande transparence, l'imagination, et encore moins le sens et le respect de la mission publique qui leur incombe. C'est dans ce contexte que se voit consacrée, aujourd'hui, la toute-puissante caste des marchands du Temple. Des commerçants redoutables, le plus souvent d'excellente éducation et de bonne famille, dont la matière première du négoce n'est plus le pétrole, le café ou encore l'étain, mais une matière première de base, brute de

⁵⁵. *Fonctionnement et dysfonctionnement de l'art contemporain : un procès pour l'exemple*, Fred Forest, l'Harmattan, Paris septembre 2000.

L'artiste et les commissaires, Yves Michaud, Éditions Chambon, Nîmes 1989.

décoffrage, de nature esthétique. Un appareil socio-économique et idéologique, nanti de toute la force de persuasion du marketing, a été mis en place pour convertir cette matière première en denrées de l'esprit prédigérées, dûment consommables. Des produits à partir desquels pourra s'exercer le libre jeu de la spéculation et du profit. Les opérateurs du marché sont assistés d'un certain nombre de représentants officiels de la culture qui pantouflent désormais chez eux⁵⁶, de critiques d'art, d'historiens et d'intermédiaires divers (souvent à leur solde, de façon directe ou indirecte, mais souvent aussi, pour ces derniers, mal rétribués, s'il faut en croire les intéressés⁵⁷). L'utilité première de ce petit et de ce gros personnel consistant à conférer au produit brut, pour sa légitimation, cette valeur ajoutée de l'esprit, indispensable au noble... commerce de l'art.

Si la vertu première de l'art et le rôle majeur des artistes sont avant tout (comme nous en sommes personnellement convaincu...) de questionner le *sens* et d'initier une fonction critique, au sens large du mot, l'enseignement institutionnel de l'art devient éminemment problématique, sinon quasi-impossible. Avec un minimum de lucidité, il est en effet difficile de l'imaginer sous cette forme, puisque ceux-là mêmes qui en ont en charge l'organisation seraient alors en situation d'en devenir... les premières cibles. La question fondamentale qui se pose alors est la suivante : l'esprit critique peut-il faire l'objet d'un enseignement public et institutionnel⁵⁸ ? Certes, le pouvoir (les pouvoirs quels qu'ils soient)

⁵⁶ . François Pinault, qui décidément ne peut rien se refuser pour sa Fondation, a réussi à s'attacher les services, à des prix défiant toute concurrence avec le secteur public, des gens, entre autres, comme François Barré (ancien PDG du Centre Pompidou et directeur de l'architecture) ou... Jean-Louis Froment, au parcours de Bordeaux à Paris, beaucoup moins orthodoxe, mais certainement plus imagitatif.

⁵⁷ . « On peut s'interroger sur les raisons qui font que la rémunération d'un critique ne va pas systématiquement de soi. Certains se voient même rémunérés en notes de frais ! Pour Jean-Yves Jouannais : ce qui est vraiment troublant, voire choquant, dans ce milieu, c'est qu'il est évident pour certains musées qu'un designer qui réalise un carton d'invitation en 24 heures sera rémunéré 40 000 F sans discussion, alors qu'un critique d'art qui a écrit dix feuillets pour le catalogue sera payé 3 000 F, et encore il faudra négocier », "Les petits salaires du monde de l'art", Evence Verdier, *Artpress*, n° 22 - 2001, Paris décembre 2001.

⁵⁸ . Voir les théories développées à ce sujet par le sociologue René Loureau (Analyse

n'ont pas pour vocation première de former, d'organiser, et encore moins de financer l'esprit critique, la contestation et la conscientisation. Il faudrait être naïf pour le penser Or, s'il s'avère que cette fonction, c'est bien, là, le premier enseignement fondamental de l'art - de l'art véritable ! comment, en tout état de cause, résoudre cette contradiction ? Si l'esprit critique (au sens large du mot) est bien constitutif de l'art, alors il est patent que l'art ne peut pas s'enseigner, ni les artistes se *fabriquer* sur mesure, à coups de décrets et d'instructions, diligentés par l'administration culturelle centrale !

Je m'attends bien, me voir répliquer, par tous ceux qui ne partagent pas avec moi cette opinion sur la fonction de l'art, que les « critères » et les « valeurs » de l'art, qui sous-tendent mon discours, n'appartiennent nullement à la sphère définie de l'art, ni à l'esthétique à proprement parler, mais relèvent plutôt de l'éthique, du philosophique, du politique, du sociologique... Que sais-je encore ? Je répondrais, tout benoîtement, que cela n'a aucune sorte d'importance. L'art, par l'alchimie qui lui est propre (et c'est sa spécificité même !), est capable d'intégrer, pour les transmuter, tous les types de « matériaux » (physiques comme conceptuels et mentaux) dans leurs formes les plus diverses. Il se donne même la possibilité (la liberté) de les « reconfigurer », de leur octroyer un nouveau statut, une forme inédite, un langage original, qui offre une « nouvelle » façon de les percevoir et par conséquent de les considérer. Tout revient à une question de langage et de vocabulaire que les hommes (les artistes) sont capables d'initier à partir de n'importe quel objet physique ou virtuel. Les Assyriens nous l'ont prouvé en leur temps, « transmutant » de l'argile pour en faire de l'art, Marcel Duchamp l'a fait de même avec des urinoirs et Nam June Paik des électrons ! L'art n'est-il pas avant tout de la philosophie et du politique en actes ? Moholy-Nagy considérait nécessaire l'élargissement du travail de l'artiste à tous les domaines de l'activité humaine, en particulier à la politique, mais aussi à de nombreuses sciences fondamentales.

La difficulté (la gageure et l'impossibilité) de définir et d'enseigner les règles susceptibles de faire de *n'importe qui*, du jour au lendemain, un artiste, tient à des facteurs propres à la nature même de l'art, comme à son devenir et sa perspective post-historique. La mort de l'art a déjà fait

Institutionnelle) dans les années 70.

couler beaucoup d'encre. Pour être en accord avec nous-mêmes, il s'agit de commencer par nous interroger sur des faits aussi fondamentaux que ceux qui sont relatifs à la perte du sens. Une perte du sens qui affecte aujourd'hui le message de l'art. Cette perte de sens est consécutive au tarissement de ses sources originelles. Des sources qu'on peut circonscire autour de trois concepts clés : la beauté, la vérité et le signifié⁵⁹. La perspective se dessine de nos jours d'un nouveau rapprochement entre les arts et les sciences. L'histoire de l'art a déjà illustré combien cette relation a pu être riche et fructueuse par le passé. Il faut que l'art en devenir intègre les recherches actuelles du domaine scientifique et tienne compte du fait que ces découvertes, relevant des sciences appliquées, changent radicalement, pour les individus que nous sommes, *notre rapport au monde*. Un changement qui, au travers de notre relation modifiée à l'espace, au temps, aux autres et à nous-mêmes, transforme les conditions ontologiques, psychologiques, sensibles, sociales, éthiques, métaphysiques de la condition humaine⁶⁰. Par conséquent tout ce qui touche à ce dont l'art nous parle depuis toujours ! En s'appuyant sur de multiples exemples, il est aisé de souligner que l'art repose sur des connaissances, qu'il recourt à des savoirs théoriques, qu'il peut même être une pratique où s'élaborent de véritables données scientifiques, comme ce fut le cas lors de la découverte de la perspective. Il serait plus intéressant encore d'accréditer dans nos enseignements actuels l'idée selon laquelle l'art est une forme de connaissance de type particulier et spécifique, étrangère à toutes les autres formes de connaissance. L'idée que l'art est une connaissance est un fait constitutif de la naissance de la théorie de l'art dans les traités italiens du XVI^e et les textes français du XVIII^e. Les théoriciens de l'âge classique assignent à l'art une triple finalité : éduquer, plaire, émouvoir. La première qualité assignée à l'art dans une société de consommation et marchande, c'est, sem-

⁵⁹. Voir les pages consacrées à ce sujet par Mario Costa, titulaire de la Chaire d'esthétique de l'université de Salerne et co-fondateur du mouvement international de l'esthétique de la communication, dans ses différents ouvrages et articles.

⁶⁰. Stephen Wolfram propose de revisiter les lois de l'univers : ce physicien américain, théoricien surdoué devenu golden boy avec son logiciel Mathematica, publie au terme de dix ans de cogitations solitaires, un livre dans lequel il prétend rien de moins que révolutionner la physique, les mathématiques, les sciences naturelles et la philosophie, *Le Monde*, Sciences, mercredi 15 mai 2000.

ble-t-il en priorité, celle d'élaborer et de produire une « marchandise », fût-elle de nature symbolique (l'art), susceptible de trouver son créneau sur le marché; et donc surtout de pouvoir se vendre ! Ce n'est jamais sa fonction de recherche, de connaissance ou sa capacité à conscientiser qui sont privilégiées et valorisées. Il faut remarquer cependant comment, à chaque époque, la pratique artistique a besoin de légitimer la noblesse de ses finalités en s'efforçant d'établir des distinctions selon les usages des outils auxquels elle recourt. C'est ainsi qu'après un long conflit, la fondation de l'Académie Royale de peinture et de sculpture consacre le statut à part entière de la peinture, qui cesse du même coup d'appartenir *aux arts mécaniques* dont elle s'affranchit. Plus tard, c'est la photographie qui aura les mêmes difficultés à se faire reconnaître, puis la vidéo sera confrontée à ce problème, et enfin de nos jours l'art numérique...

L'évolution de la pensée dans le domaine scientifique, notamment dans celui de la physique moderne au XX^e siècle, va à l'encontre de l'idée reçue selon laquelle il y aurait d'un côté une connaissance relevant d'un savoir « objectif » appartenant au strict domaine des sciences, et de l'autre une pensée « subjective » relevant des arts. Les technologies informatiques nous ont fait accéder ces dernières années à ce qu'on appelle les réalités virtuelles.

« Directement inspirée des mythes du surhomme, la mutation humaine est amorcée. Elle n'écarte ni les questions de bioéthique ni celles de la perte d'autonomie inmanquablement liée aux extensions artificielles. L'homme a toujours souhaité faire reculer les limites de son corps, de son esprit. Longtemps les tentatives de se fondre dans l'environnement, de se relier directement aux outils quotidiens, apparurent comme peines perdues, fables, utopies. Aujourd'hui, l'ordinateur, le téléphone, l'"organiser" et l'assistant numérique sont nomades et sans fil. Reliés entre eux par ondes infrarouges ou radios, ils constituent le réseau personnel de l'homme communicant. Bientôt, maison, voiture, bureau, seront même proactifs, car ils anticiperont les demandes et s'adapteront aux comportements de l'homme réseau. Au cœur de cet environnement intelligent, l'homme communicant possède déjà l'interface ultime de

communication, puisque le voilà doté d'une capacité de connexion au grand cerveau planétaire : Internet. »⁶¹

Ces dispositifs de communication, mis en place autour de nous et dans lesquels nous sommes immergés, se conjuguent et vont de pair avec la progression des sciences de la cognition dans le domaine du savoir. Ils nous conduisent à reconsidérer, de façon fondamentale, les aspects sensoriels, proprioceptifs, cognitifs (c'est-à-dire au final... esthétiques) sous les formes que l'enseignement artistique leur a donnés hier, et comment les abordent encore, de nos jours, des enseignements en mal de réactualisation. Ces dispositifs de communication qui envahissent nos existences, en même temps qu'ils renouvellent *notre expérience de l'espace et ses formes de représentation*, deviennent des prothèses qui, en prolongeant notre corps, nous permettent d'investiguer le monde. Ils nous permettent d'en découvrir des facettes cachées que nous ignorions encore. Modelant, en conséquence, nos sensibilités, de tels bouleversements, de telles ruptures, qui touchent à notre façon même « d'être au monde », ne peuvent être ignorés plus longtemps encore dans l'enseignement de l'art. Ce qui est pourtant, hélas ! le cas aujourd'hui, quand nous constatons la quasi-absence dans les programmes de nos écoles des beaux-arts (où triomphe l'académisme de l'art contemporain officiel...) de cours qui s'attachent à *informer* et *former* les étudiants sur ces questions. Tous ces outils nouveaux n'ont pas de sens ou de position à proprement parler scientifique, technologique ou artistique, par eux-mêmes. Il n'en reste pas moins qu'ils nous contraignent à réviser de façon essentielle les concepts fondamentaux de l'art. Et cette révision pour l'heure, à ma connaissance, n'est nulle part inscrite, noir sur blanc, dans les contenus actuels des enseignements de nos écoles. Si on a longtemps opposé ce qui est traditionnel en matière d'art à ce qui est moderne, le destin de la modernité esthétique échappe désormais à ce schéma ambivalent. Ce n'est plus entre le *conformisme* et le *non-conformisme*, entre la tradition et l'avant-garde, que l'art se trouve être remis en question, mais dans quelque chose de fondamentalement *autre*. Quelque chose qui tient aux nouvelles structures de pensée qui se mettent en place à l'ère de la

⁶¹. *L'homme transformé*, Joël de Rosnay, texte de l'exposition, Cité des Sciences et de l'Industrie, Paris novembre 2001.

culture numérique. Des travaux comme ceux de Moholy-Nagy ont déjà mis en perspective, en leur temps, que l'art s'est engagé en quelque sorte dans le *dépassement* de lui-même, visant un type nouveau de statut (d'essence), qui se partage, à part égale, entre technique, épistémologie et anthropologie. Le même Moholy-Nagy en matière d'éducation de l'art préconisait dès les années 1928/1929 :

- 1- Des exemples réels de la vie humaine dans leur cohérence et leurs conséquences;
- 2- Un grand choix de sujets, d'exemples, d'œuvres, pris dans les domaines du politique, des sciences et des arts.;
- 3- Des endroits les plus diversifiés possibles dans la société où pouvoir mettre en œuvre les principes fondamentaux de l'éducation artistique offerte et reçue⁶².

Les signes du changement dans le domaine de la production esthétique ne manquent pas et l'on peut considérer que le développement des nouvelles technologies, notamment informatiques, n'a fait qu'accélérer le rythme et la nécessité d'élaborer sur cette situation de nouveaux questionnements critiques. La dimension artistique se voit mise en demeure, en quelque sorte, d'intégrer à sa pratique l'esprit scientifique... C'est-à-dire, une pratique « d'expérimentation », d'où est écartée de façon délibérée, dans un temps premier, la référence au contenu symbolique ou imaginaire. La stupéfiante relation qui s'établit entre l'art et la science ne réside pas tant dans la phénoménologie des résultats que dans la similitude sur le plan des méthodes et des problématiques. Les artistes ont certainement beaucoup à apprendre des scientifiques et vice-versa. Dans ce même état d'esprit, sous la direction d'Hans Diebner, un institut de recherche fondamentale a été créé au ZKM⁶³ en juillet 1999. Les recherches sont dirigées vers le développement et l'application d'interfaces dites « visuelles-haptiques », en vue d'expériences dans le domaine de la « relation entre l'objet et le sujet ». De telles recherches ont un rap-

⁶² .Laszlo Moholy-Nagy, CCI, p. 120, Paris 1976.

⁶³ . ZKM Karlsruhe, Lorenstrasse 19, 76135 KA Tel : 00-49-721-8100-1200. Le ZKM haut-lieu de l'art technologique présente jusqu'au 4 août 2002 "Iconoclash" une exposition conçue par le français Bruno Latour son initiateur, sur le pouvoir des images et la folie destructrice qu'elles suscitent.

port avec la technologie des médias et doivent permettre de mieux approcher les processus cognitifs et d'observation. En fait, il s'agit d'initiatives extrêmement innovantes, centrées sur l'étude des systèmes dynamiques, dans un cadre à la fois, artistique et médiatique. Il serait souhaitable que nos écoles d'art, en France, mettent en œuvre des enseignements de recherche analogues (ce qui est loin d'être le cas...) afin que nos étudiants disposent de sources d'informations au moins équivalentes à celles de nos voisins européens, et puissent acquérir des formations qui soient en rapport avec notre modernité.

De tels enseignements induisent, pour ne citer que cet exemple, qu'on se livre à des tentatives de «représentations» symboliques dynamiques, sous des formes non seulement visuelles, mais aussi acoustiques ou tactiles⁶⁴... En effet, il importe se familiariser aujourd'hui avec ce type de recherche, entre autres, lorsqu'on fréquente une école d'art en l'an 2002, et non de se voir livrés aux seuls exposés de créatures du marché (artistes ou critiques d'art), s'attardant sur les mérites comparés entre peinture à l'huile et acrylique, tissus du marché Saint-Pierre ou autres empaillées de la Galerie Perrotin. Peu importe qu'ils soient informés (formés) par des conférences, des cours de vulgarisation ou encore par... Internet, sur les différents aspects de la théorie des systèmes dynamiques ou les sciences de la complexité, mais c'est bien par ce type de contenus renouvelés que doivent s'enrichir les contenus d'enseignement de nos écoles. Il va sans dire que l'objectif ne vise nullement à former des scientifiques, purs et durs, mais bien des artistes à part entière, susceptibles d'intégrer de nouveaux savoirs à leur pratique de l'art. C'est pourquoi il s'impose de créer de toute urgence des ouvertures et des voies exploratoires à nos étudiants pour leur offrir des perspectives qui sont quasi-inexistantes aujourd'hui.... Des cours pour qu'ils puissent se familiariser utilement avec des notions comme celles d'intelligence artificielle, d'automate cellulaire, de dynamique non-linéaire, de système à réaction diffusion, de complexité algorithmique, de calculateurs quantiques, de contrôle du chaos, de turbulence, de dynamique de la cellule vivante, de robotique, voire de création d'êtres bioniques, constitués à la

⁶⁴. *Des artistes se sont déjà attachés à donner une représentation du cyberspace lui-même ainsi que celle du flux des échanges sur Internet :* <http://www.cybergeography.org/atlas/topology.html>

fois d'organes vivants et de composants artificiels... et que sais-je encore ? Pour qu'ils puissent posséder la meilleure connaissance qui soit des matériaux nouveaux qui apparaissent tous les jours, que ce soit dans le domaine des composants électroniques comme dans celui des matériaux à mémoire de forme⁶⁵. C'est dans des contenus d'enseignements, en permanence réactualisés, que résident en puissance les éléments fondamentaux d'une nouvelle culture et de nouvelles pratiques artistiques. Une nouvelle culture *émerge*, que nos enseignements de l'art, quelque peu attardés, ne peuvent plus ignorer avec une telle insuffisance. À ceux qui, indémodables passésistes, demandent : en quoi de telles notions sont-elles susceptibles de concerner véritablement l'art en propre ? il suffit, en toute innocence, de répondre par une question, encore plus naïve que la leur : en quoi donc une leçon d'anatomie pouvait-elle au XVI^e siècle intéresser et concerner un artiste de cette époque ? Le croisement de l'art et des sciences, il s'en faut, ne date pas d'aujourd'hui ! De nombreuses recherches de l'art se sont développées au cours de sa longue histoire (les exemples ne manquent pas...) sur les bases d'un dialogue fructueux avec les sciences⁶⁶. Des artistes particulièrement novateurs, comme Moholy-Nagy, notamment après l'installation du *New Bauhaus* dans le cadre du *Chicago Institute of Design* et le prolongement du *Center for Advanced Visual Studies*, ont élaboré un type spécifique de production. Nous assistons alors à un type de réalisation radicalement différent des productions attribuées au domaine traditionnel de l'art. Avec ce nouveau type de créations « artistiques », on peut constater une convergence très étroite entre l'expérimentation esthétique à proprement parler et une recherche qu'on pourrait qualifier de "procédés relevant de la sphère des *techno-sciences*". Comme le souligne Mario Costa⁶⁷ dans ses écrits, ces produits se sont vus rapidement assimilés

⁶⁵ . Les sculptures de Jean-Marc Philippe utilisent les matériaux à mémoire de forme. Elles s'animent et se déploient, du soir au matin, selon la position du soleil et la température ambiante. César lui-même n'aurait jamais pu réaliser ses "expansions" sans connaissance des techniques de polymérisation du styrène.

⁶⁶. Jean Clair, Exposition *L'Âme et le corps*, Grand Palais, Paris 1993.

⁶⁷. *Le sublime technologique*, Mario Costa, Capone, 1990. *Il sublime tecnologico*, Salerno, Edisud, 1990 - traduction française IDERIVE, Lausanne, 1994; traduction brésilienne Editora Experimento, San Paolo 1995.

L'estetica della comunicazione, Mario Costa, Catelvecchi, Roma 1998.

au domaine de l'art, pour des raisons qui sont en vérité étrangères à l'esthétique. Et comme il le fait remarquer avec pertinence il se trouve que des mouvements artistiques, pourtant fondamentalement différents les uns des autres, ont été classés, sans distinction, sous le terme commun d'"avant-garde". Se sont trouvés ainsi réunis abusivement, à l'époque, sous une seule et même étiquette :

1 – des mouvements qui, sous différentes formes, ont poursuivi et tenté, de renouveler la tradition;

2 – des mouvements qui ont manifesté, au contraire, une intention déclarée de rompre avec l'art et... d'une certaine manière de le détruire;

3 – des mouvements, enfin, qui ont travaillé pour le *dépassement* de l'art et pour une *refondation* de l'esthétique sur les bases de l'apparition d'un fait nouveau de civilisation : celui, incontestable, de l'avènement des *techno-sciences*.

On constate *a posteriori* que toutes les productions appartenant à ces genres pourtant bien différents partagent le fait d'avoir été exposées, au même titre et de manière semblable, dans des musées. Ces productions ont toutes été considérées comme des « œuvres d'art », même si un bon nombre d'entre elles ont affirmé se refuser d'entrer dans ce cadre. Il semble que cela ait pu se dérouler ainsi à cause des modes de fonctionnement de la « conscience esthétique » moderne. Manière qui se manifeste par une certaine volonté d'abstraire, d'uniformiser et d'abolir les différences. Si la responsabilité première en revient au musée, il ne faut pas omettre de relever quelque chose d'essentiel : à savoir que c'est à partir de la Modernité que le musée est soumis, lui-même, à des pressions extra esthétiques de différents ordres. Dans un nouveau contexte idéologique et économique, la véritable force unificatrice émane en effet du marché. L'équivalence des marchandises s'établit sur la règle commune et abstraite de l'argent. Mario Costa nous explique comment l'histoire de l'art à travers les âges a établi un ensemble de « catégories » et de critères tels que : *intuition, expression, personnalité artistique, pur génie, apparition de l'absolu, sentiment converti en image, mise en œuvre de la vérité, liberté de l'imaginaire*. Ces catégories doivent être désormais considérées comme épuisées. En tout cas : arrêtées dans de leur développement théorique.

« *L'œuvre d'art ne peut plus prétendre s'imposer comme vérité suprême, comme une réalité en soi, dont l'artiste serait le dépositaire*

privilegié. Le but ne sera plus la confection plus ou moins réussie d'un message individuel donné à consommer sous une forme sacralisée, mais l'élaboration d'un système ouvert par lequel transiteront une série d'échanges interactifs. Le rôle de l'artiste est donc changé. Dans de telles perspectives, il lui appartient maintenant en cherchant des formes nouvelles, d'explorer les canaux de sensibilité et d'intelligence de l'être humain. »⁶⁸

Mario Costa ajoute qu'un jugement pertinent de l'art ne peut pas être considéré comme commun à toute l'esthétique, compte tenu des nouveaux modes d'être. Selon lui, il nous faut prendre acte du fait que la notion classique de l'art est peut-être devenue trop « étroite » et manque d'ajustement à l'époque que nous vivons : celle des ordinateurs, des réseaux, des manipulations génétiques... Trop étroite, pour couvrir à elle seule le champ du « sens » et de la connaissance sensible. L'art doit nécessairement se « penser », se « repenser » et se « faire », désormais, dans un environnement conceptuel renouvelé.

Indépendamment des critiques d'ordre général visant le fonctionnement de l'enseignement dans nos écoles d'art, il faut insister et revenir encore sur les lacunes inacceptables que présentent ses enseignements en termes de contenus. Des lacunes qui attestent de l'ignorance dans laquelle sont tenus les étudiants, sur des problématiques de culture générale aussi importantes que celles que développent Mario Costa et d'autres penseurs actuels de tout premier plan, alors que quelques pâles intellectuels, fantoches certifiés de l'art contemporain, occupent abusivement le terrain, dûment missionnés par le ministère de la Culture. Portons une attention particulière aux canaux par lesquels est transmis le savoir. Posons-nous la question de ces canaux dans une école d'art aujourd'hui. Comme nous y invite Michel Serres, commençons par reconnaître que, tout aussi bien dans l'enseignement de l'art qu'ailleurs, les contenus dépendent de canaux à la fois humains (les professeurs, les intervenants) mais aussi technologiques (l'ordinateur). Est-ce donc les canaux de transmission, actuellement en fonction dans nos écoles d'art, qui sont les bons canaux et ceux qui sont le plus pertinemment utilisés ? Cette question mérite d'être posée. Si les contenus ne se sont guère réactualisés, depuis plus d'une décennie, sinon par les exigences de la mode, et

⁶⁸. *Art Sociologique*, Fred Forest, p. 32, 10/18 UGE, Paris 1977.

s'ils restent uniquement focalisés sur les terrains cent fois balisés du marché de l'art, l'utilisation des ordinateurs, elle-même, s'avère alors parfaitement inutile. Il s'agit peut-être alors, tout simplement, d'une question de «branchement» des tuyaux. Brancher les tuyaux (les canaux) bien là où il faut ! S'appliquer à diversifier les sources d'information. Mais attention, dans ce cas, il est possible que ce soit aussi les plombiers qu'on doive nécessairement changer ! Nous attendons de voir, non sans une certaine curiosité, avec scepticisme et... espoir (car nous sommes de nature délibérément positive) ce qui va sortir des dernières élucubrations à l'étude au ministère de la Culture, au sujet d'un nouveau statut pour les enseignants : la transformation des écoles d'art en établissements publics. Quels vont être les résultats d'une politique volontariste de décentralisation, qui multiplie à la hâte des protocoles d'accord avec les collectivités territoriales, comme si l'on s'empressait de brader au plus vite tout ce qui reste encore de négociable, après le bilan négatif d'une décennie. En nous faisant bénéficier de ses recommandations, toujours précieuses, Yves Michaud insiste, d'une façon on ne peut plus claire, sur les travers qui affectent durablement nos écoles d'art. Un domaine qu'il connaît particulièrement bien :

« La nécessité de s'orienter dans un monde complexe et incertain peut conduire à une simple recherche d'intelligence pragmatique. De ce point de vue, il s'agit d'être au courant de l'actualité, d'appréhender et de connaître les règles du jeu, d'avoir les bonnes réponses quand et là où il faut, et de disposer du langage adéquat dans les situations adéquates. On voit ainsi se développer et se diffuser dans beaucoup d'écoles d'art une sorte de culture postmoderne de base ou, comme on dit, "basique", qui constitue en fait un simple passeport pour le marché. »⁶⁹

Sur le plan de la pensée et de la réflexion critique, on assiste à une profonde stagnation dans le domaine de l'art qui, par contrecoup, frappe au cœur même du dispositif pédagogique des enseignements. Les quelques penseurs de l'art qui, hors des circuits officiels et des sentiers battus, s'attachent à mener une réflexion originale sur l'évolution de la pensée et de la société, en fonction des mutations que nous vivons, sont le plus souvent de parfaits inconnus dans nos écoles. On a pu constater, devant

⁶⁹. *Enseigner l'art ? Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, Yves Michaud, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes 1993.

cette insuffisance notoire, que certains départements des universités s'étaient chargés de prendre le relais, pour tenter d'y suppléer utilement. Comme le souligne Edmond Couchot, nous assistons impuissants, à un manque d'analyse critique pour tout ce qui touche à la création numérique, qui est pourtant une forme d'art qui monte irrésistiblement en puissance. Il faut saluer comme un événement tout à fait exceptionnel un numéro de la *Revue d'esthétique* de septembre 2001, qui donne droit de cité aux arts de réseau sous le titre « *Autres sites nouveaux paysages* ». Cette revue, au jargon universitaire, d'un genre plutôt compassé d'habitude, nous offre en effet de façon inattendue, une heureuse surprise : un excellent document sur l'art actuel, déclinant différentes pratiques sur l'art numérique⁷⁰. Il serait injuste de ne pas citer également un hors série d'*Artpress*, paru en novembre 1999, *Internet all over*, traitant de ce sujet, dirigé par Norbert Hillaire. Il s'agit, là, d'initiatives ponctuelles dont les contenus, non seulement sont encore loin d'avoir fait l'objet d'une pédagogie concertée dans les écoles d'art, mais souffrent, de surcroît, au sein des écoles, d'une sous-information manifeste, voire d'une ignorance délibérée. D'ailleurs, à prendre comme aveu d'impuissance cette citation extraite du rapport de la commission nationale d'étude sur les enseignements artistiques présentés par Jacques Imbert, inspecteur général aux enseignements artistiques, à Madame Catherine Trautmann : « *Quand on parle de réseau, d'interactivité, de temps réel, tous ces concepts, toutes ces techniques doivent devenir opératoires dans le champ artistique, si on veut qu'ils engendrent un réel et un imaginaire de la culture. Je ne suis pas sûr qu'on en soit encore là...* » Le ministère de la Culture, dans la comparaison avec les services du ministère de l'Éducation Nationale, notamment depuis l'arrivée de Jack Lang à la barre de ce dernier, fait plutôt pâle figure en matière d'initiatives... Yves Michaud (lui encore), qui comme à son habitude ne pratique pas la langue de bois et ne ménage jamais personne, adresse des critiques parfaitement justifiées quant aux conditions qui président à

⁷⁰ . On pourra toutefois regretter que ce numéro reste incomplet, le choix des artistes représentés faisant manifestement la part plus belle aux de réseaux ceux qui l'ont dirigé, qu'à la rigueur historique intrinsèque. Mais c'est vrai, peut-être aussi, qu' *Autres sites nouveaux paysages* n'avait nul le prétention de ce côté là ?

l'établissement des programmes dans les écoles d'art, quand il nous confie :

« *De fil en aiguille on confectionne un de ces programmes monstrueux, dont l'administration a le secret pour l'enseignement secondaire à force de céder aux lobbies de l'inspection générale et des associations de professeurs.* »⁷¹

Pour avoir été employé, successivement, par ces deux ministères, en qualité de professeur titulaire d'une école nationale d'art, puis de professeur des universités, chargé dans les deux cas de l'enseignement de l'art, j'ai bien aussi mon opinion personnelle sur ces deux institutions. Je dois à la vérité dire que, si toutes les deux pèchent d'une égale pesanteur et font l'objet de luttes internes de pouvoir, l'état d'esprit est bien plus sain à l'Éducation nationale, en regard des grands principes de la démocratie. Sans doute existe-t-il, comme il existe partout, à l'Éducation Nationale comme ailleurs, quelques passe-droits, ici ou là, mais jamais ces dysfonctionnements n'affectent l'image de sa légitimité elle-même. Le ministère de la culture est au contraire perçu (pour les arts plastiques) comme l'émanation d'un système de type élitiste sans transparence⁷². En effet, dans le système de fonctionnement érigé par le ministère de la Culture, compte tenu de son extrême complaisance vis-à-vis du privé, il en va tout autrement. Cela tient à différents facteurs, dont le plus important est lié au fait que l'État est le premier acheteur d'art contemporain en France (40% du marché total).

Cette situation, compte tenu du fait que la valeur des œuvres présente un caractère purement subjectif et qu'elle est artificiellement fixée et manipulée par des mécanismes d'ordre spéculatif, entraîne des rapports d'une extrême ambiguïté entre le secteur public et les intérêts privés. À cette dommageable situation s'ajoute un manque délibéré de transparence, qui interdit au citoyen tout contrôle sur la bonne utilisation des fonds publics. Cette opacité avérée constitue une grave entorse aux

⁷¹. *Enseigner l'art ? Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, Yves Michaud, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes 1993.

⁷². C'est François Barré, aujourd'hui salarié de François Pinault, qui me disait alors qu'il était président du Centre Georges Pompidou : "Quels que soient les procès que tu puisses nous faire, on ne te donnera jamais le prix de nos acquisitions. Cela risquerait de mettre en danger le marché de l'art !"

principes républicains et démocratiques. Preuve en est donnée par la totale impunité dont jouissent les institutions culturelles en France. Une impunité désormais couverte par le Conseil d'État lui-même, avec son jugement du 15 janvier 1997⁷³. Le manque de transparence, légitimé par le Conseil d'Etat et protégé désormais par la jurisprudence, met dorénavant les fraudeurs en col blanc, les beaux parleurs de l'art, les fonctionnaires affairistes et leurs complices à l'abri de tout contrôle du citoyen. Et l'on peut voir, ainsi, s'ouvrir grandes les portes à toutes les dérives, les favoritismes et les gabegies. Et quand il y a poursuite devant la justice de la République (sic) pour dysfonctionnement caractérisé, il n'est pas rare de voir certains justiciables, conservateurs de centres d'art contemporain de leur état (pour ne citer qu'eux) condamnés ferme par la loi, bénéficier peu de temps après d'un contrat ou d'une réintégration quasi-promotionnelle au sein du ministère de la culture⁷⁴ ! Assurément, quels que soient les griefs qu'on puisse avoir contre les lourdeurs du fonctionnement du *mammoth*, à cet égard au moins, l'Éducation Nationale à ma connaissance est au-dessus de tout soupçon. Son activité qui la tient loin du commerce quotidien, de la spéculation et de liens trop complaisants avec le privé ne s'en trouve pas, fort heureusement, directement induite.

Il est certain que, dans ce contexte, les enseignements de l'art, qui dépendent organiquement du « système » de l'art lui-même, ne peuvent que se trouver affectés d'un si lourd passif. Ce n'est pas les efforts désespérés de quelques responsables isolés, ou d'un fonctionnaire atypique et courageux, qui auront la capacité de moraliser ce milieu du jour au lendemain. J'ai le privilège de connaître un Inspecteur Général adjoint

⁷³ . Forest contre le MNAM/Centre Georges Pompidou. Décision qui justifie que les institutions publiques refusent de communiquer le prix de leurs acquisitions au citoyen français, sous prétexte que ces dernières se doivent de protéger la confidentialité des transactions *commerciales* et *industrielles*. Sans contrôle possible du citoyen, qu'en est-il donc des grands principes de la république et de la démocratie ?

⁷⁴ . Le cas est connu de tous de ce directeur d'une Ecole Nationale des Beaux Arts de Bourgogne, qui doublait ses fins de mois en s'octroyant généreusement des primes (pour un montant annuel estimé supérieur à 80 000 euros...), qui bénéficiera pour étouffer un double scandale (qui aurait pu atteindre par ricochet le Centre Georges Pompidou à l'occasion d'une exposition de Gasiorovsky) d'une nouvelle affectation promotionnelle avec appartement et piscine privée...

de l'IGEA (Inspection Générale aux Enseignements Artistiques), une personne qui, de mon point de vue, se situe par sa rigueur et son éthique au-dessus de toute critique. Cette personne se trouve de toute évidence impuissante, à elle seule, malgré sa meilleure volonté, en position d'engager une action quelconque, susceptible de réformer un tant soit peu un système d'enseignement totalement replié sur lui-même.

Revenons aux contenus de ces enseignements et à leur adéquation à la réalité de l'art. Quand Edmond Couchot⁷⁵ rappelle dans ses conférences, à juste titre, à qui veut l'entendre que l'art numérique est né, il y a déjà 40 ans, dans les années 60 (quarante ans déjà !), cela nous donne à réfléchir. On mesure alors, avec stupeur, le retard de nos enseignements artistiques, quand de l'aveu même de leurs responsables, au plus haut niveau, il apparaît, hélas ! selon leurs propres termes, et pour toute excuse, que « nous n'en sommes pas encore là... »⁷⁶. Non seulement nous n'en sommes pas là, mais nous en sommes encore, hélas ! à des années-lumière...

Que la photographie ait dû attendre un siècle pour bénéficier d'un statut et d'une vraie reconnaissance au titre de l'art n'est pas fait, ni pour nous consoler, ni encore moins pour nous rassurer⁷⁷. Certes, de nouveaux artistes sont apparus sur la scène avec de nouvelles pratiques. Ces artistes, pour peu qu'ils appartiennent au marché, font l'objet d'une information plutôt complète, voire exhaustive, mise à disposition des étudiants. Dans le cas contraire : ceux qui ne sont pas introduits dans le marché, on n'en entendra jamais parler dans une école d'art ! (voir en annexe les témoignages d'étudiants). L'information que reçoivent les étudiants dans nos écoles d'art est sélective. Elle ne concerne, *grosso modo*, que ce qui se passe entre les institutions de l'art et quelques galeries privées en vue. C'est là une impardonnable et incroyable lacune, dont pâtissent cruellement les étudiants.

⁷⁵ . Conférence dans le cadre du Festival Outsider 2002, Maison de la photographie, Paris.

⁷⁶ . Rapport remis à Catherine Trautmann par l'Inspection générale des enseignements.

⁷⁷ . Après Nan Goldin l'Américaine, cet automne, le musée d'Art Moderne présente une autre star de la photographie contemporaine l'Allemand Andréas Gursky. Tous les deux font et défont les cotes démentielles du marché de la photographie plasticienne. *Le Journal du Dimanche*, Natacha Wolinski, dimanche 10 mars 2002.

De nouvelles pratiques artistiques, comme celles de la performance, de l'installation, de la photographie, de la vidéo, ont gagné peu à peu droit de cité, et ont été intégrées, peu ou prou, aux programmes. Cette intégration s'est toujours faite, d'ailleurs, avec des retards tout à fait préjudiciables à l'information et la formation des étudiants. Une enquête effectuée, simultanément, auprès des étudiants de cinquième année des Écoles d'Art de Cergy, de Nice, de Dijon, de Strasbourg, de Clermont-Ferrand, de Bourges, de Tours, de Lyon et de Limoges (la cinquième année est l'année du diplôme !), a fait apparaître que les élèves de ces établissements ignoraient tout (et jusqu'à leur nom) d'artistes ou de mouvements artistiques qui figurent déjà pourtant en bonne place dans tous les dictionnaires de l'art en France comme à l'étranger. Ce n'est pas tant qu'il y ait là un ostracisme pensé, voulu et organisé contre eux, mais tout simplement le «verrouillage», à double tour, opéré par un nombre dominant de professeurs. Tant et si bien que ces enseignants, par leur appartenance à la caste de l'art contemporain officiel, en sont devenus aveugles et étrangers à tout ce qui s'exerce au-delà de la périphérie de leur propre nombril. Cette situation et les carences surprenantes qui en découlent nous autorisent à poser quelques questions supplémentaires. Cela saute aux yeux aussi énorme, aussi inconcevable que si vous estimiez possible qu'en fin de son cycle d'études, un étudiant en médecine, ou en chimie, n'ait jamais entendu prononcer une seule fois dans sa vie, au cours de ses études, le nom du professeur Barnard, ou celui d'Ilya Prigogine ! Cette ignorance, difficilement acceptable en soi, est inhérente au fait que l'enseignement de l'art, pour ce qui relève de *l'art-qui-se-fait-aujourd'hui*, se limite, de manière restrictive, aux artistes et aux seules formes d'art issues directement de la production marchande. Tout ce qui comme production de modèles lui est étranger est purement ignoré, voire occulté ou évacué. Notamment, subissent ce sort les formes d'art avancées, de type expérimental, liées au développement des technologies, qui suivent de leur côté une évolution aux rythmes et à l'accélération des mutations de nos sociétés, ou encore des formes d'art, socialement, engagées⁷⁸, non encore récupérées par le système, ou tout

⁷⁸. Pure dérision : en septembre 2000, on pouvait voir une information, conjointement signée, Guy Tortosa et Roudenko-Bertin, placardée sur les murs de l'École Nationale Supérieure d'Art de Cergy, invitant les étudiants dans le cadre de la manifestation *Art et Politique*, à se rendre à l'Arc de Triomphe (sans doute en se tenant par la main ?)

simplement considérées encore par lui comme *politiquement incorrectes*.

Mario Costa, théoricien de l'esthétique de la communication, attire notre attention sur le constat historique du tarissement des sources d'inspiration traditionnelles de l'art. *La beauté, la vérité, le signifié, l'expression personnelle* sont en perte de souffle. Le statut de l'artiste évolue dans des perspectives renouvelées. En intégrant à sa démarche des méthodes, des procédures, des protocoles relevant du domaine des sciences, l'artiste se pose désormais comme un *chercheur en esthétique*. Dans le contexte qui se dessine, la fonction principale de l'art n'est plus de « divertir », de « décorer », ou encore de « produire » des émotions, mais bien de *réviser notre interprétation courante de la réalité*. Cela de manière à pouvoir prendre en compte, avec une distance critique, les conséquences des innovations technologiques sur notre façon de percevoir, d'interpréter et de vivre le monde. Comme le souligne Derrick de Kerckhove⁷⁹, l'« installation » artistique entraîne l'exploration de la technologie vers de nouveaux sommets et cherche à susciter *de nouvelles combinaisons d'interactions sensori-motrices*. Le rôle affirmé de cette fonction *neuro-culturelle* des œuvres d'art a toujours été présent dans ses formes antérieures, bien que jamais mises en avant. Rôle qui consiste à situer le corps et l'esprit du sujet humain en rapport à l'environnement, de telle façon qu'ils se trouvent modifiés par la médiation de la technologie la plus récente. Les systèmes interactifs sont essentiellement des systèmes de rétroaction biologique à plus grande échelle. Ce qu'ils enseignent c'est : *comment s'adapter aux nouvelles conditions perceptives et sensorielles !*

pour admirer la dernière œuvre "politique" de Fabrice Hybert... Coût total de cette animation pour le passage à l'an 2000, 571681 euros, assorties de toutes les autorisations officielles, indispensables, pour pouvoir réaliser ce genre d'opération, dans un lieu historique aussi symbolique ! Voilà ce que le personnel enseignant de Cergy appelle de l'"art politique", et s'empresse, avec un zèle pédagogique remarquable, d'enseigner, comme tel, aux étudiants. C'est vrai, aussi, que Fabrice Hybert doit une grande partie sa carrière à Guy Tortosa. Ce dernier, en effet, n'a jamais lésiné sur les moyens mis à sa disposition, usant à plein de ses fonctions d'inspecteur à la création artistique, aussi bien que de ses charmes personnels, dans des "réseaux" d'influence érigés en véritables féodalités de pouvoir, au sein des milieux de l'art contemporain.

⁷⁹. Directeur du programme Marshall Mac Luhan à l'Université de Toronto (Canada).

Des expérimentations qui touchent directement à la modélisation et au remodelage de l'expérience psychosensorielle et, par conséquent, à *notre rapport au monde*. Il s'agit donc bien d'art encore ici ! Ces problématiques ne peuvent plus être ignorées, passées sous silence, quand on aborde, précisément, le domaine de l'art comme *objet de connaissance* et qu'on se penche sur son enseignement. Il faut souligner le fait que les arts interactifs sont directement liés au processus d'apprentissage humain. L'art devient une discipline qui nous permet de nous adapter, empiriquement, aux nouveaux modes d'être temporels et spatiaux. Le développement et les usages complexes des réseaux, avec leurs implications pratiques croissantes, dans les domaines de la médecine, du monde des affaires, de la politique, des banques, de l'éducation, et la "restructuration" mentale qui en découle, ne peuvent pas tenir l'art à l'écart de ces bouleversements. Toutes ces questions concernent l'art au premier chef, pour ce qui est des évolutions sociétales en cours (comme beaucoup d'autres questions encore, aussi essentielles...) liées aux technosciences, à l'intelligence artificielle, au génie génétique. Or nous constatons, non sans stupeur, que ces domaines fondamentaux ne font à l'heure actuelle l'objet d'aucun enseignement suivi, développé, référencé, organisé et documenté, dans nos écoles d'art ! Il ne suffit pas en effet de doter de matériel informatique nos établissements d'enseignement artistique et de livrer *ipso facto* ce matériel, sans mode d'emploi et sans pédagogie appropriée à la manipulation sauvage des étudiants, pour oser prétendre... qu'il s'agit là d'un enseignement constitué.

Pour mériter, sinon des compliments, au moins un minimum de crédibilité (et non les remarques désobligeantes qu'ils s'attirent régulièrement...), les responsables de nos enseignements doivent commencer par manifester un minimum d'écoute et surtout de cohérence dans la transmission et la gestion du savoir qu'ils ont la charge d'organiser. L'École d'Art d'Aix-en-Provence semble un des rares établissements français échappant à la règle, avec son atelier de robotique et un enseignement théorique performant, un enseignement pertinent touchant aux nouvelles technologies, dispensé par Annick Bureau⁸⁰ avec des artistes-

80 . Spécialiste du champ de l'art et des technosciences. Directrice de Leonardo/Olats (<http://www.olats.org>) ; fondatrice du guide des arts électroniques IDEA online (<http://nunc.com>). Critique d'art (chronique dans Art Press). Enseignante à l'École d'art

professeurs, comme Peter Sinclair et Douglas Edric Stanley. L'École Nationale des Beaux-Arts de Bourges, avec Éric Maillat dans le département multimédia et Roland Baladi en vidéo, témoigne également d'une approche éclairée dans ces domaines respectifs. La *Villa Arson*, à Nice, dotée chaque année de budgets «pharaoniques», découvre soudain l'Amérique avec le SCAN⁸¹ et un retard d'une dizaine d'années sur le séminaire de l'esthétique de la communication du MAMAC (Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice).

Elle tente laborieusement d'initier ses étudiants aux charmes de l'Internet, sous la houlette de deux enseignants, bien connus pour leurs connexions avec les milieux institutionnels de l'art contemporain officiel. Il est toujours cependant un moment où les écoles d'art doivent se mettre nécessairement au goût du jour... même si c'est avec plusieurs années de retard⁸². La *Villa Arson*, compte tenu des moyens généreux

d'Aix-en-Provence, à l'Ensci, enseignante invitée à la School of the Art Institute Chicago (SAIC, 1999) et à l'Université du Québec à Montréal (UQAM, 2001). Co-organisatrice du colloque Artmedia VIII. Co-directrice avec Nathalie Magnan du recueil de textes *Connexions : Art, Réseaux, Media* publié par l'Ensba en mai 2002.

81. *"Le projet du SCAN consiste donc essentiellement en la construction d'une plateforme de rencontres au niveau pédagogique et artistique, national et international. En effet, si le travail en réseau ne nécessite plus d'atelier au sens traditionnel du terme, la démultiplication des échanges qu'il génère fait émerger une demande essentielle de débats, séminaires, workshops, colloques etc..."* Catalogue 9ème Festival International d'Art vidéo de Casablanca, mars 2002, Casablanca.

Nous attendons maintenant de constater rapidement des résultats concrets de cette nouvelle plate-forme (?) dont l'implantation, comme tout ce qui touche à la Villa Arson a fait l'objet une fois de plus d'investissements financiers conséquents...

82. Les occasions perdues : dans le courant de l'année 1995, le directeur du département "Art, Communication, Langage" de l'université de Nice Sophia-Antipolis, Yannick Geffroy et Fred Forest professeur, ont demandé à être reçus par Philippe Vienne, directeur à l'époque de la Villa Arson, pour proposer d'établir avec lui un programme commun, sur les utilisations artistiques de l'Internet et la mise en œuvre d'une réflexion sur une pratique artistique de réseau. Le résultat fut une fin de non-recevoir, à peine courtoise et en tout cas définitive ! Aujourd'hui, 7 années plus tard, en 2002, le même Yannick Geffroy et le professeur Norbert Hillaire, avec la bénédiction cette fois de Jacques Imbert, Inspecteur Général aux Enseignements Artistiques, côté ministère de la culture, essayent de monter le même type de projet avec le directeur pédagogique de la Villa Arson, Jean-Marc Réol. Après des mois de palabres, depuis le début de l'année universitaire, rien de concret n'est encore mis en œuvre à ce jour... Une fois de plus, nous attendrons donc l'année prochaine, en priant le ciel...

dont elle bénéficie depuis toujours (allez donc savoir pourquoi, elle plus qu'une autre école ?), ne pouvait pas déroger à ce qui, après une phase de recherche, tend aujourd'hui à devenir tout simplement un phénomène de mode.

Ce que nous voulons dire ici sur les enseignements de l'art en France, c'est que ce qui ferait, aujourd'hui, la véritable pertinence de ces enseignements, et qui devrait être mis en avant pour s'imposer, se trouve, en fait, négligé ou simplement absent. Il n'est pas suffisant d'introduire massivement des ordinateurs dans nos écoles d'art, sans que ces outils soient, en même temps, accompagnés d'une réflexion appropriée. Une réflexion explicitant, approfondissant les enjeux théoriques et esthétiques que ces nouveaux outils induisent. Malheureusement pour nos étudiants, la routine de nos enseignements ignore ces questions, pourtant cruciales, pour s'en tenir aux exégèses sur les bandes alternées de Buren, les plantations de Fabrice Hybert (un remake tardif de Joseph Beuys...) ou les pitreries d'un Pierrick Sorin, qui ont, elles au moins, le mérite de l'humour au premier degré.

Comment imaginer, de nos jours, un enseignement de l'art encore prisonnier de l'idéologie ringarde de *l'art pour l'art*. Cet enseignement peut-il ignorer, sans en être pour le moins partie prenante, tout ce qui touche aux interrogations sensibles de nos sociétés. Tels, pour ne citer que ceux-là : les problèmes de la mondialisation, la montée du terrorisme avec ses conséquences géopolitiques, le réchauffement de la planète, les ravages du sida, l'incidence des technologies sur nos modes de vie, nos façons de percevoir, de sentir, de comprendre le monde. Comment imaginer un enseignement de l'art, pour un minimum « fondé », quand les contenus dans nos écoles font une part si marginale (quand toutefois ils la font) à la relation *Art/Science*. A-t-on évalué l'importance prise par la science dans nos sociétés ? Si on veut être tout à fait honnête, il faut ne pas omettre de dire qu'un effort conséquent a été fait (non quelquefois sans précipitation), ces dernières années, pour doter les écoles d'art de matériel informatique. Mais il faut aussi répéter encore une fois :

- *primo* que le matériel en lui-même, s'il est indispensable, ne saurait en rien constituer une pédagogie par la grâce de sa seule présence et de sa manipulation technique. Un matériel aussi sophistiqué soit-il n'est rien sans encadrement théorique et sans une pédagogie appropriée.

- *secundo*, le temps perdu ne se rattrape jamais, pour des générations d'étudiants sacrifiés, qui font les frais de ce laxisme et de cette irresponsabilité organisée par l'administration culturelle.

Animé d'un vrai souci d'impartialité, c'est la liste de tous les dysfonctionnements de cet ordre que s'efforce de dresser, un à un, cet ouvrage. Un témoignage qui affirme volontiers, à chaque page, que le talent ne peut jamais s'enseigner, et encore moins par conséquent s'acquérir, par la seule magie *d'une pédagogie qui reste encore entièrement à s'inventer*. Un enseignement de l'art qui entretient cette illusion de « former » des artistes n'est, ni plus ni moins, qu'une vue de l'esprit, un leurre, si ce n'est un pur alibi du pouvoir en place. S'il est vrai que de bons artisans sont susceptibles d'être « formés », et s'il existe une branche spécialisée, dite des arts appliqués, qui leur est dédiée - catégorie dans laquelle ils peuvent toujours se reconnaître - les artistes échappent à cette mise en carte. C'est au cœur même de ce noyau dur, de leur *résistance* et de leur *singularité*, que se situe l'essence même de leur *condition d'artiste* et de ce qui fait la *spécificité* de l'art.