

# Retour critique sur les premières années de l'Erg.

---

*Un texte de Thierry de Duve <sup>1</sup>, critique d'art international et cofondateur de l'Erg (École de Recherche Graphique). Très intéressante mise en perspective historique de la création de l'école.*

1. [http://en.wikipedia.org/wiki/Thierry\\_de\\_Duve](http://en.wikipedia.org/wiki/Thierry_de_Duve)

La mémoire est traîtresse et mes archives sont quasi inexistantes, aussi si mes souvenirs déforment les faits j'en demande d'avance pardon aux camarades avec qui j'ai vécu la création de l'Erg. «Camarades», en tout cas, donne le ton. Le vent de mai 68 soufflait encore chaud en 1972, et le vent ne saurait avoir tout à fait tort.

J'avais 28 ans et je venais d'être nommé professeur à Saint Luc grâce à l'entremise de Jean Guiraud - Frère Bernard à l'époque. Esthéticien de renom, Jean Guiraud était une éminence grise dans l'institution et un mentor pour moi, auteur d'une Energétique de l'espace sur laquelle j'avais écrit mon mémoire de licence. Vers la fin octobre, il m'appelle et m'annonce que le Pouvoir organisateur des Instituts Saint Luc francophones, en la personne du Frère Frans, a décidé la création d'une nouvelle école d'art et que celle-ci serait «expérimentale». Il fallait concevoir un projet dare-dare et dans le plus grand secret - étais-je disposé à le faire avec lui ? Je ne me suis pas fait prier. À nous deux, en moins de trois mois, nous avons mis sur pied la structure de l'école et dressé la liste des personnes que nous désirions solliciter comme professeurs. À la rentrée du second trimestre, en janvier, les étudiants de la classe préparatoire de Saint Luc ont été mis devant le fait accompli : ils étaient désormais en première année à l'Erg, dont ils formeraient quatre ans plus tard la première promotion. (On leur a donné le choix pour la forme, mais nous étions enthousiastes et donc convaincants. Tous ont opté pour la nouvelle structure comme un seul homme.) L'affaire a été vécue dans tout Saint Luc comme un coup d'état.

Les motivations du Pouvoir organisateur n'étaient pas les mêmes que les nôtres, à Guiraud et moi, les nôtres pas toujours les mêmes que celles des camarades engagés grâce à nous dans l'aventure, et les miennes pas forcément les mêmes non plus que les siennes. Saint Luc était une école «de type court» dépendant du Ministère de l'Éducation nationale. Le réseau libre ne disposait pas d'une école «de type long» dépendant du Ministère de la Culture, offrant à ses enseignants un temps plein de douze heures, comme l'était La Cambre pour le réseau officiel. Une loi interdisait la création de toute école d'art nouvelle, sauf si elle pouvait se justifier d'un caractère «expérimental». Là résidait la motivation du Pouvoir organisateur - et notre chance. Nous étions non seulement autorisés mais invités expressément à innover, et ce, avec la complicité bienveillante de l'inspecteur de l'enseignement artistique, Ado Baltus, dont je salue la mémoire avec émotion. Je pense que le Frère Frans nourrissait à l'époque l'espoir de faire passer tout le Saint Luc de la rue de la Victoire dans l'Erg, année par année suivant le principe des vases communicants, et de gagner ainsi le statut «de type long» pour tout l'établissement au bout de quatre ans. Je pense aussi qu'il s'est rapidement rendu compte que cela n'était pas praticable et qu'il a été un peu effrayé par la dynamique anarchiste de l'Erg à ses débuts. Avec le recul, je suis frappé par l'audace et l'ouverture d'esprit de cet homme circonspect au point de paraître timoré. Il m'a fait une confiance inouïe, sans doute parce que Jean Guiraud m'appuyait et que pour lui, Jean Guiraud c'était Frère Bernard, mais quand Jean a pris ses distances un peu plus tard, appelé à d'autres fonctions à l'Université de Louvain, le Frère Frans a continué de me faire confiance. Pas au point de me confier la direction de l'école, naturellement. J'étais beaucoup trop jeune et je le savais. Elisabeth Barmarin a assumé cette fonction dès la seconde année de l'existence de l'école, et a continué à l'assumer plusieurs années après mon départ. Je pense à elle avec tendresse aujourd'hui, car elle a été soumise à rude épreuve durant tout ce temps. Il régnait à l'Erg une atmosphère de révolution permanente. La parole était maîtresse et les théoriciens, qui la manient mieux, avaient le pouvoir dans les innombrables réunions de professeurs. Ceux des praticiens transfuges de Saint Luc avaient parfois du mal à s'imposer face aux nouveaux venus et à s'adapter à une structure qu'ils n'avaient pas choisie. Les étudiants, sans cesse pris à partie, étaient tirés à hue et à dia. Le contrat moral n'était pas toujours respecté.

Ainsi, un des professeurs que j'avais fait venir pour donner un cours d'anthropologie s'est mis en tête de faire de la dynamique de groupe une fois dans la place. On naviguait à vue. Elisabeth avait affaire à une génération d'enseignants tous plus jeunes qu'elle animés d'une conception de l'art nettement plus avant-gardiste que la sienne. Je me sentais dépositaire du projet initial et j'avais le sentiment qu'elle ne le comprenait pas, mais peut-être avait-elle en réalité une perception plus claire que moi des dérives dogmatiques qui le menaçaient. Intuitive et affectueuse, extrêmement sensible aux désirs et à la détresse des étudiants, cachant sous son apparence frêle et ses manières douces une solide volonté de sculpteur, Elisabeth a été la grande médiatrice de ces années. J'ai vécu - je pense pouvoir dire : nous avons vécu, tous - quatre années passionnantes de bout en bout, sur les montagnes russes d'une utopie ambitieuse portée par des désirs concurrents et une incroyable énergie. Mais j'étais entre le marteau et l'enclume, à essayer de maintenir le cap sans en avoir les moyens. En avril ou mai 1976, si mes souvenirs sont bons, le besoin s'étant fait sentir d'une énième réforme de programme, j'ai cru bon de faire une proposition d'ensemble. J'ai dû refouler la chose car je ne me souviens plus du tout de son contenu, seulement de sa forme de présentation : une quarantaine de schémas dessinés aux markers de couleurs, photographiés et projetés en diapositives. Le tout avait une allure cohérente et argumentée qui, je l'espérais sincèrement, réconcilierait les exigences contradictoires de la pratique et de la théorie et emporterait l'adhésion de tous. Grave erreur de tactique et de psychologie, sans rien dire des erreurs probables sur le fond. Toujours est-il que mes camarades ont eu l'impression que c'était à prendre ou à laisser. Ils ont laissé, et le lendemain je donnais ma démission.

L'Erg a grandi, mûri, changé sous les houlettes successives d'Elisabeth Barmarin, Pierre Sterckx et Michel Ceder, et c'est très bien ainsi. Sa structure et ses orientations actuelles portent leur empreinte et sédimentent une histoire de trente ans. Mais l'école a gardé quelque chose de sa personnalité d'origine, ne fût-ce que parce que certains des camarades de 1972 forment toujours une bonne partie de son corps professoral. J'y retourne toujours avec plaisir et sans nostalgie. Comme je n'ai aucun goût pour les souvenirs d'ancien combattant, que puis-je ajouter ? Qu'y aurait-il d'utile pour l'avenir à dégager des quatre premières années de l'Erg ? Sans doute dire tout d'abord que la passion de l'enseignement artistique ne m'a pas quitté mais que je n'ai plus du tout les mêmes convictions qu'à l'époque. Ensuite partager l'expérience de quelqu'un qui a presque toujours enseigné à des candidats artistes et qui a été amené par trois fois, depuis la création de l'Erg, à réfléchir les mains dans le cambouis sur l'enseignement artistique, une première fois en 1987, au Département d'Arts visuels de l'Université d'Ottawa, une deuxième fois de janvier 1991 à fin 1993, en tant que directeur des études de la future Ecole des Beaux-Arts de la Ville de Paris, et une troisième fois lors d'une expérience qui est toujours en cours menée à Sint Lucas Beeldende Kunst Gent. Le premier chapitre de Faire école (Presses du réel, Paris, 1992), écrit à Ottawa pour tenter de répondre à un désir de réforme du Département, analyse les modèles qu'ont été l'Académie et le Bauhaus et les contradictions qui en ont résulté, et propose des pistes. Le troisième chapitre explique le projet pour Paris. Le projet ne s'est jamais réalisé parce que Chirac l'a abandonné du jour où, les yeux fixés sur la Présidence, il a cessé de s'intéresser aux «grands travaux» culturels qu'il ambitionnait pour la Mairie. Mais le travail de préfiguration a été fait et en juillet 1993, les hypothèses pédagogiques ont été testées pendant un mois à Bordeaux avec deux équipes de sept enseignants et un groupe de trente-deux étudiants venus des quatre coins de France et de Navarre (dont un de l'Erg, d'ailleurs, Ali Durt). Enfin l'expérience de Gand, menée l'an dernier avec les professeurs et les étudiants volontaires autour du thème Lichaam / Beeld / Vlees, s'est soldée par une exposition des travaux d'étudiants et la publication d'un livre collectif (Yves Gevaert éditeur, Bruxelles, 2003). Elle se poursuit cette année autour du thème

Vlees / Huid / Kleur. J'ai énormément appris de ces trois expériences, et c'est à travers ce filtre que j'aimerais maintenant faire quelques commentaires critiques sur les pré-supposés de la structure de l'Erg telle que Guiraud et moi l'avions conçue.

Parlons d'abord de l'enseignement théorique. L'époque était au structuralisme et les sciences humaines paraissaient en pleine refonte. Michel Foucault, dans *Les mots et les choses* et *L'archéologie du savoir*, avait enseigné à concevoir le champ des «humanités» comme un trièdre bordé par les sciences du langage, les sciences de la vie et les sciences économiques. Leur assise dans l'humanisme traditionnel avait disparu. Linguistique et sémiologie, biologie et écologie, économie politique et anthropologie formeraient donc l'armature des cours théoriques à l'Erg, avec la psychanalyse comme joker circulant dans le trièdre en diagonale. À une correction près, mais capitale, il n'y a rien à renier aujourd'hui de cette façon de voir, qui constitue un socle de formation universitaire très solide et un atout à l'heure de Bologne. J'ai du reste constaté des années plus tard, en visitant nombre d'écoles d'art de par le monde, que les plus à la pointe en avaient adopté une de semblable. L'Erg avait eu au moins dix ans d'avance à cet égard. Une victoire à la Pyrrhus, cependant, que je n'ai jamais savourée en visitant des écoles d'art à la pointe, car entre-temps j'avais pris pleine conscience de ce que le trièdre de Foucault avait éradiqué. Dans les années 70 (et à certains endroits ce n'est pas fini), deux disciplines semblaient totalement disqualifiées, qui sont précisément celles dont l'enseignement artistique a le plus besoin : l'histoire de l'art et l'esthétique. À vrai dire Guiraud et moi pensions à l'époque - et, je crois, à juste titre - que ces deux disciplines devaient être repensées de fond en comble de l'intérieur du trièdre de Foucault, et que cette tâche ne devait pas contribuer pour peu au caractère expérimental de l'école. De là à croire que nous y arriverions, et vite, c'était plus que présomptueux, d'autant que les camarades théoriciens que nous avions sollicités n'étaient pas du tout convaincus de la nécessité de la chose. Je ne me souviens plus exactement quand nous avons voulu corriger le tir, c'est-à-dire quand Micheline Van Lier a été chargée d'un cours d'histoire de l'art et puis Birgit Pelzer d'un cours d'esthétique philosophique (Birgit, en fait, m'a remplacé après mon départ). Mais je me souviens très bien que ces cours étaient absents de la structure d'origine et que dans mon inconscience je n'en étais pas peu fier. Il est vrai que je me souviens aussi d'avoir essayé de pallier les manques, me réservant le beau rôle. Passons. Que j'ai voulu le faire sous couvert d'un cours intitulé « Analyse de la modernité » m'amuse et m'atterre aujourd'hui. Dans son ambiguïté foucaldo-baudelairienne, un tel titre est si visiblement un substitut pour «Connaissance de l'histoire» qu'il me conduit à jeter un drôle de coup d'œil sur ma jeunesse. La génération de mai 68 avait tellement l'impression de faire l'histoire qu'elle ne voulait surtout pas s'embarasser d'en avoir une. Nous étions sans passé, je veux dire, nous croyions l'être. C'est pourquoi le structuralisme était si tentant à embrasser, lui dont le pré-supposé par excellence est de considérer que toute diachronie peut être rabattue dans la synchronie. Tout cela m'oblige à reconnaître que j'étais, comme beaucoup, sous le coup d'un tabou : les mots histoire, art et esthétique étaient devenus imprononçables.

On se doute que si c'était à refaire, ce serait précisément autour de ces trois mots que je proposerais de recentrer l'enseignement théorique aujourd'hui. Les pré-mises ont changé. L'enseignement pratique durant les premières années à l'Erg partait en revanche d'une pré-misse dont je suis de plus en plus persuadé qu'elle était correcte : on peut à présent faire de l'art avec n'importe quoi. En d'autres termes : le vieux système des Beaux-Arts est mort et enterré. Je ne l'aurais pas dit ainsi à l'époque, et je n'aurais pas été capable de le penser en termes aussi simples et radicaux, encore moins de dater le phénomène correctement. J'ai retrouvé des notes de 1975 tirées d'un projet sans doute avorté de «Charte de l'Erg», où je

disais : « Bien des œuvres sont inclassables dans les catégories traditionnelles de peinture et de sculpture, ou dans les genres institués tels que portrait, paysage, etc. Même des distinctions comme celle de l'abstrait et du figuratif sont devenues incertaines. Il convenait donc de ne pas reproduire au titre d'ateliers ces catégories périmées. » Plutôt, donc, que des ateliers par disciplines, nous avons imaginé des « studios » organisés sur quatre axes : Structure, Geste, Image et Couleur. Nous fîmes venir d'autres sections de Saint Luc deux enseignants qui collaboraient depuis longtemps aux recherches scientifiques de Jean Guiraud sur l'espace pictural, et qui avaient acquis une expertise de haut niveau, Pierre Lison sur les questions de structure visuelle, Roland Jadinon sur les questions de couleur. Lison était l'auteur d'une série de dispositifs graphiques qui mettaient en évidence des effets optiques que la psychologie de la perception issue de la Gestalttheorie n'expliquait pas, parmi lesquels cette étonnante trame lignée induisant un bombage qui avait fourni à Guiraud le cas autour duquel gravite son *Energétique de l'espace*. Jadinon, quant à lui, avait conçu une série de planches sérigraphiées avec aplats de couleur qui produisaient des contrastes simultanés spectaculaires, bien au-delà des résultats d'Itten ou même d'Albers dans son album, *Interaction of Color*. À Lison incombait donc le « studio » Structure et à Jadinon le « studio » Couleur. Les « studios » Geste et Image furent confiés respectivement à Marc Van Hove et Vincent Baudoux, qui enseignaient déjà en préparatoire Saint Luc au moment de son transfert à l'Erg. Les méthodes pédagogiques de Marc le prédisposaient à l'exploration de la gestualité, l'intérêt de Vincent pour le Pop Art et la bande dessinée à celle de l'image, ce qui tombait bien.

Oui et non. Je ne jurerais pas que Geste et Image n'ont pas été promus au rang de « studios » afin de tirer parti des talents de Marc et Vincent, et que cette division du travail articulée sur quatre axes ne résultait pas davantage de considérations pragmatiques que d'une pensée claire. Elle a pour elle une sorte d'évidence trompeuse qui mérite, je crois, qu'on revienne dessus avec le recul. Tout n'était pas évident ni pour moi ni pour Guiraud dans cette articulation. Elle était le résultat d'un forcing intellectuel qui aurait dû nous mettre la puce à l'oreille : l'image ne saurait être un « axe » au même titre que la structure et la couleur, à la rigueur le geste. Ces trois derniers passent aisément pour des dimensions fondamentales de l'acte artistique, une façon de le décomposer en « éléments picturaux ». L'image, elle, est un produit complexe qui se laisse peut-être décomposer selon les trois premiers axes, mais qui n'est en aucun cas un élément résultant de la décomposition. Nous en étions conscients. Pourquoi nous être contentés de cette construction bancal à quatre axes ? Il faut se reporter au climat artistique de l'époque. 1972 est l'année de la Documenta de Szeemann, où nous avons pris de plein fouet l'arrivée de l'art conceptuel et de l'hyperréalisme. Ces deux mouvements si différents avaient ceci de commun qu'ils détrônaient d'un coup la peinture abstraite et, avec elle, un certain modernisme daté du Bauhaus caractérisé par la réduction à l'essence et la recherche des éléments fondamentaux - dans le style du Point, Ligne, Surface de Kandinsky. Or, la qualité des travaux de Lison et Jadinon donnait à ce modèle moderniste un sursis dans l'école. Les recherches de Guiraud semblaient même en passe de lui fournir une assise scientifique véritable. La peinture abstraite gestuelle, surtout l'américaine, que nous commençons seulement à absorber en Europe, de même que la performance, dont on commençait à parler, donnaient un certain crédit au geste conçu comme axe de la démarche artistique. En revanche l'image hyperréaliste (précédée par l'image Pop, dont je pense qu'elle n'est qu'un après-coup) était inassimilable par le modèle moderniste. Inassimilable également, le recours de l'art conceptuel à la photographie. Mais nous n'avions pas de modèle de substitution. On ne parlait pas encore de postmodernisme. Et nous n'étions pas prêts à nous lancer dans l'aventure sans modèle.

Il serait intéressant de se demander si l'axe nommé Image n'a pas été appelé à prendre de l'importance et de l'autonomie dans l'évolution ultérieure de l'Erg parce qu'il n'avait en fait jamais été un «axe» au sens moderniste. Bientôt Structure, Couleur et Geste ont cessé à leur tour d'être des «axes» et de fournir l'école en «studios» pour se fondre dans ce qui a été institué sous le nom générique de «pratique artistique» ou former la base technique d'ateliers plus ou moins traditionnels. Ce qu'il restait du modèle du Bauhaus dans l'Erg à ses débuts a été abandonné par la suite, non toutefois sans lui avoir laissé en héritage une interrogation de la première importance mais confuse sur les finalités de l'école et de ses subdivisions. Ces dernières ont subi à ce qu'on me dit divers changements de nom successifs - «plateaux», «champs» et autres «plateformes» - qui indiquent, je pense, qu'elles ont hérité des «studios» une tâche d'articulation qui va au-delà de la simple division du travail et que la recherche du nom juste résout par magie. On est allé, paraît-il, jusqu'à se perdre en distinctions scolastiques entre ateliers mono-, pluri-, trans- et interdisciplinaires dans l'espoir de mieux conceptualiser cette tâche. La confusion en la matière a des racines historiques profondes, et tenter de les comprendre me paraît la meilleure manière de chercher à voir clair sur les liens qui articulent, dans toute école d'art, la conception qu'elle se fait de son organisation pédagogique à la conception qu'elle se fait de ses finalités. Tant qu'une tradition forte assure la transmission d'une génération à l'autre, les finalités correspondent à des métiers, et ceux-ci à des ateliers. On apprend la peinture dans un atelier de peinture et la sculpture dans un atelier de sculpture, auprès de maîtres qui sont eux-mêmes peintres ou sculpteurs. Lorsqu'on peut être «artiste» - artiste-en-général- et qu'on peut faire de l'art avec n'importe quoi, c'est que l'unité organique des finalités, des métiers et des ateliers s'est rompue. Le Bauhaus a été la première école d'art à en tirer les conséquences, mais pour ainsi dire en aveugle et malgré lui. Pas plus que moi à l'époque de la création de l'Erg, Gropius n'a été capable de reconnaître les prémisses réelles sur lesquelles il fondait le Bauhaus. Mais qu'on jette un coup d'œil sur le schéma en cercles concentriques qui réglait la progression des études au Bauhaus de Weimar. Les mots «peinture» et «sculpture» ne figurent nulle part dans le schéma. Au centre il y a le mot «Bau». Il est aussi générique que «pratique artistique» et désigne la finalité unique de la formation dans l'école, finalité qui est aussi, et d'un seul tenant, la finalité de l'école dans la société et celle des pratiques qu'on y apprend dans le monde. «La finalité de toute activité plastique est der Bau», écrit en effet Gropius à la première phrase du manifeste. Non pas «Architektur» et encore moins «Kunst», mais «der Bau» : la construction, au sens le plus générique du terme, la démarche constructive - on serait tenté de dire, le constructivisme, voire le productivisme. Soit, en d'autres mots : la transformation du monde par des moyens plastiques. Au centre du Bauhaus se trouvait en guise de finalité pédagogique une utopie politique concernant le rôle social de l'artiste. Elle a connu des moutures diverses au Bauhaus-même et d'autres encore, plus radicales, exaltantes et aberrantes à la fois, au Vkhoutemas, à l'Inkhok, à l'Unovis, au pays du «socialisme réel». Nous regardons tout cela avec la distance de l'observateur historique apaisé, ce qui est un tort, car à s'épargner la réflexion critique sur les contradictions des utopies de la modernité, on risque de se priver des moyens de comprendre en quoi elles grèvent l'histoire de l'Erg depuis ses origines.

Une des raisons pour lesquelles l'Erg s'appelle l'Erg, c'est qu'en physique c'est le nom de l'unité de travail. Et qu'un jeu de mots qui m'amusait beaucoup suggérait de traduire unité de travail par unité de production, autrement dit usine, fabrique. Les traces de l'utopie productiviste à l'Erg sont ténues, ambiguës, et comme tiraillées entre le sérieux de la Faktura à la manière de Rodtchenko et l'ironie de la Factory à la manière de Warhol, mais elles sont là, insidieuses. Il n'a certes jamais été question de faire que l'école produise pour l'industrie, comme le Bauhaus, ou pour la bonne cause, comme l'Unovis. Mais le débat sur l'utilité sociale de l'artiste était vif dans l'école à ses débuts,

et il s'est bientôt mis à tourner autour de ce qui s'appelait action ou animation culturelle. Nous avons même organisé un colloque sur ce thème en 1974, si je me souviens bien. Il s'est tenu dans le grand hall Horta du Palais des Beaux-Arts, qui à l'époque était aménagé en gradins recouverts de moquette - tout un symbole. Parmi les invités se trouvaient Pierre Gaudibert, grand militant de l'action culturelle et auteur du concept, et Jean-Christophe Ammann, directeur du musée de Lucerne et défenseur passionné de l'art contemporain le plus «élitiste». On ne saurait imaginer positions plus irréconciliables et pourtant, je ne pense pas avoir organisé ce colloque pour le simple plaisir d'un débat contradictoire. Mes camarades l'ont peut-être vécu autrement, mais j'avais pour ma part l'espoir insensé que l'Erg trouve dans la réconciliation impossible des positions d'Ammann et de Gaudibert rien moins que sa raison sociale. Je souris aujourd'hui de ma naïveté, mais je me pose aussi une question nouvelle : pourquoi diable une école d'art devrait-elle prendre sur elle de donner à l'artiste sa place dans la société ? C'est un peu beaucoup pour une institution d'enseignement, d'autant que si l'on y pense, le poids de la tâche tombe inévitablement sur les épaules de ses étudiants.

On parle avec bon sens quand on dit que la finalité d'une école d'art est de former des artistes, comme la finalité d'une école de médecine est de former des médecins. Mais ce bon sens est à reconquérir car il ne va pas du tout de soi. Le seul fait qu'il existe des écoles de médecine est en soi la réponse au besoin de médecins dans la société, et les écoles de médecine n'ont pas à s'interroger sur leur raison d'être. En revanche, le fait que l'État consente à financer des écoles d'art ne les dispense pas de s'interroger sur leur finalité, et la raison en est évidemment que la finalité de l'art et la place de l'artiste dans la société sont problématiques - sans doute depuis toujours mais certainement de façon exaspérée depuis le romantisme. Le point qui me paraît crucial (et qui me dédouane peut-être de ma naïveté de 1974), c'est qu'à un moment donné de l'histoire, les écoles d'art sont devenues l'instance par excellence à qui il a été demandé de résoudre la question de l'utilité sociale de l'artiste, comme si elles le pouvaient. C'est ce qu'il faut comprendre si on veut les décharger d'une tâche démesurée qui ne devrait pas être la leur, puis articuler l'enseignement et les finalités en fonction d'objectifs plus réalistes. Ce moment suit de plus ou moins près le moment où le système des Beaux-Arts s'écroule et où il apparaît qu'il est techniquement possible et institutionnellement légitime de faire de l'art avec n'importe quoi. Pardon à ceux qui pensent que je prête crédit au pire des philistinismes en parlant ainsi, tant il est vrai que «N'importe quoi !» est l'insulte favorite des contempteurs de l'art contemporain. La provocation, si c'en est une, est délibérée. C'est en réalité un court-circuit pour une longue explication historique que je ne peux pas faire ici. Pardon aussi à ceux que j'ai pu étonner en disant plus haut que le Bauhaus a été la première école d'art à tirer les conséquences de cet état de fait, tant il est courant d'entendre dire que l'ouverture de l'art au n'importe quoi date des années 60 - disons pour aller vite, du succès de Duchamp et de la postérité de ses readymades dans le Pop et l'art conceptuel. Je voulais cet étonnement. Il est aussi une manière de court-circuit pour la même explication historique. Pardon enfin de la remplacer ici par les conclusions que j'en ai tirées. L'opinion courante raisonne ainsi : quand un urinoir est de l'art, alors effectivement tout peut en être, et si tout peut en être, alors n'importe qui peut être artiste. Il faut inverser le raisonnement et y faire intervenir le déclin du système des Beaux-Arts, dans lequel le Salon, non les Écoles des Beaux-Arts, était la pièce maîtresse : quand l'institution qui a reçu de l'État le mandat de régler l'accès des candidats artistes à la profession a perdu toute autorité, alors il est un fait que n'importe qui peut être artiste, et par voie de conséquence, que tout peut être de l'art. L'urinoir de Duchamp est le message par lequel cette bonne ou mauvaise nouvelle nous est parvenue - dans les années 60, en effet, et donc avec pas mal de retard. Le déclin du Salon date de 1880, l'urinoir de 1917 et le Bauhaus de 1919. Il n'est donc pas du tout absurde de dire que le Bauhaus a été la première réponse sérieuse

de l'institution scolaire, la seule désormais à se voir mandatée par l'État pour régler l'accès des candidats artistes à la profession, au même fait accompli dont l'urinoir de Duchamp est l'annonce : on peut faire de l'art (au singulier) avec n'importe quelle technique, n'importe quel métier, n'importe quel médium. Cela indique que les frontières entre les arts (au pluriel) ont éclaté, au point de rendre légitime d'être artiste sans être peintre, sculpteur, poète ou musicien : artiste-en-général. Depuis au moins 1919, l'enseignement artistique a affaire au fait que l'unité organique des métiers et des ateliers est rompue et que cette rupture a creusé un vide idéologique quant aux finalités, non seulement de la formation mais surtout de la profession d'artiste-en-général à laquelle la formation doit désormais préparer.

«La finalité de toute activité plastique est der Bau.» Gropius comble d'une phrase le vide idéologique créé par la débâcle du système des Beaux-Arts, et il est le premier à le faire avec une telle clarté et une telle radicalité. Der Bau, ou encore die Gestaltung (la «mise en forme», pour puiser à l'autre nom du Bauhaus, Hochschule für Gestaltung), est historiquement la première traduction donnée par une école à «l'art-en-général» ou, pour parler comme à l'Erg, aux conditions nouvelles de la «pratique artistique». Cette finalité posée, Gropius construit l'école sur le schéma en cercles concentriques déjà évoqué qui, en quatre ans, doit acheminer les élèves vers la finalité en question. L'intention du schéma est de reconstituer l'unité organique perdue des métiers et des ateliers, mais après l'avoir d'abord décomposée pour ensuite en articuler les «éléments» sur des «axes» qui, exactement comme plus tard à l'Erg, sont sensés avoir une valeur générale et transversale. Leur vraie fonction est de prendre acte du fait qu'on peut faire de l'art avec n'importe quoi, tout en le déniait : non, on fait de l'art avec de la structure, du geste, de l'image et de la couleur, par exemple. Les «studios» de l'Erg à ses débuts (et si je ne me trompe pas, les «plateaux», «champs» et autres «plateformes» qui sont leurs descendants indirects) ne sont pas seulement le fruit d'une croyance datée dans la possibilité de décomposer l'acte artistique en ses «dimensions fondamentales». Ils traduisent aussi, et surtout, le désir d'un modèle capable de combler le même vide de finalités que celui auquel s'est affronté le Bauhaus. Comme dit plus haut : nous n'étions pas prêts à nous lancer dans l'aventure sans modèle.

Je rêve aujourd'hui d'une école d'art qui parte à l'aventure sans modèle, et c'est le rêve le plus réaliste, le moins utopique qui soit, car il revient à considérer que le vide idéologique résultant de la débâcle du système des Beaux-Arts est une bonne chose et qu'il ne faut surtout pas chercher à le combler. Il n'est pas au pouvoir des écoles d'art de résoudre la question de l'utilité sociale de l'artiste. Quand on s'illusionne là-dessus, on va droit à l'échec. Je me suis souvent demandé pourquoi le Bauhaus n'avait pas réussi à former un seul artiste du calibre des maîtres qui y enseignaient, alors qu'il n'y a pas eu au monde de modèle d'école d'art plus influent que lui durant tout le XXe siècle. La réponse est que le Bauhaus n'a pas tant voulu former des artistes que produire un modèle d'artiste : celui de l'artiste engagé qui renonce à l'autonomie de l'art afin de transformer le monde plastiquement. Aussi le Bauhaus n'a-t-il réussi à reconstituer l'unité organique des métiers et des ateliers que sur le dos des élèves. À l'école de produire un nouveau type d'artiste (c'est sa finalité), et aux élèves de l'incarner (c'est la leur). Pauvres élèves : ne suffit-il pas pour un artiste de devoir se conformer à un modèle pour cesser derechef d'en être un ? Je ne défends pas cette vue romantique des choses, car je parle ici d'artistes en devenir. On voit mal comment on pourrait apprendre quoi que ce soit sans modèle - modèles à suivre, à imiter, à émuler. Mais il y a modèle et modèle. Ce n'est pas du tout la même chose de dire à un étudiant : «Tu ne sais pas comment construire un châssis ? Attends, je vais te montrer. Prends modèle sur moi.» Ou encore : «Ta vidéo me fait penser aux films d'Untel. Tu devrais aller les voir, ce ne serait pas un mauvais modèle pour toi.» Que de lui dire : «Quand



tu sortiras d'ici je voudrais que tu sois capable de réconcilier les positions d'Ammann et de Gaudibert.» Ce qui reviendrait à lui dire : «Tu seras, tu es d'avance, le modèle d'artiste en vue duquel moi, l'école, j'ai modelé mon programme d'enseignement.» On comprend que le fardeau soit un peu lourd à porter. Mutatis mutandis, c'est celui qu'ont eu à se coltiner les élèves du Bauhaus. Les meilleurs d'entre eux ne sont pas devenus de grands artistes mais des prosélytes infatigables de l'un ou l'autre aggiornamento du modèle dont ils étaient les produits. La réussite douce-amère du Bauhaus a été sa propre reproduction. Peu importe que les traces du productivisme à l'Erg se soient logées un moment dans l'espoir que l'action culturelle plutôt que «der Bau» réconcilie l'artiste avec son manque d'utilité sociale. De même qu'on appréciera diversement les résultats du productivisme au Bauhaus selon qu'on les mesure au nombre de fauteuils de Marcel Breuer édités par Cassina ou au nombre d'élèves de Hannes Meyer qui l'ont suivi dans son exil en Union soviétique, je suppose qu'on jugera diversement des résultats de la pédagogie de l'Erg à ses débuts selon qu'on les mesurera au nombre d'anciens élèves qui se sont fait un nom comme artistes ou à la pureté idéologique de ceux qui sont restés sur le carreau. Je ne suis pas cynique, je défends un système de valeurs qui met la qualité artistique au centre.

Il est indéniable que dans les premières années de l'existence de l'Erg, ce n'est pas la qualité artistique qui se trouvait au centre de nos préoccupations. Du moins nous n'aurions pas pu - pas osé ! - le dire en ces termes. L'Erg n'a pas seulement emprunté au trièdre de Foucault son tabou sur l'histoire de l'art et l'esthétique, elle a aussi hérité du Bauhaus un tabou sur le mot «Kunst» qui y régnait déjà. Au centre de nos préoccupations à l'époque se trouvait en guise de finalité pédagogique une utopie concernant le rôle social de l'artiste, comme au Bauhaus. Je pense que chaque génération depuis le Bauhaus a dû faire son deuil de cette utopie pour son compte, et que la génération de mai 68 a eu un certain mal à le faire. Le vent ne saurait avoir tout à fait tort, mais il nous poussait dans le dos. Les camarades avec qui j'ai vécu les débuts de l'Erg me diront si leur trajet ressemble au mien, je ne peux pas parler en leur nom ni rêver à leur place. Mais rien ne m'interdit de rêver dans mon coin. Mon rêve, je l'ai dit et je le répète, est réaliste et tout sauf utopique. Il est également moral, car je ne vois pas de meilleure morale pour une école d'art que de viser à l'excellence et de tout faire pour ne pas charger les étudiants de légitimer le modèle d'enseignement qu'ils auront reçu. Pas de modèle, donc, hormis les gestes techniques qu'on transmet aux étudiants et les œuvres qu'on leur propose en exemples de qualité artistique. Surtout ne pas vouloir être un modèle d'école destiné à produire un modèle d'artiste. Ne pas penser qu'il faut répondre à la question des finalités. Se soucier d'articuler l'organisation interne de l'école non sur ses prétendues finalités externes mais sur la finalité sans fin (comme aurait dit Kant) de la pratique artistique. Prendre acte à nouveaux frais du fait qu'on peut faire de l'art avec n'importe quoi, c'est-à-dire interpréter le vide idéologique qu'a voulu combler Gropius pour ce qu'il est, un vide technique (plus de métiers aux frontières assurées) et esthétique (plus de critères déterminants). Non pas tenter de combler ce vide technico-esthétique mais l'envisager positivement comme le lieu par excellence de la formation du jugement. Ce n'est pas parce qu'on peut faire de l'art avec n'importe quoi qu'il suffit de faire n'importe quoi pour apprendre à faire de l'art. Mais que faire ? J'ai pu constater au fil des années en visitant l'Erg lors des journées «portes ouvertes» que ses enseignants ont accumulé une expérience de terrain dont la richesse et la diversité sont en soi une réponse à cette question. Il ne lui manque à mon avis pour être tout à fait efficace que d'avoir les moyens de se poser explicitement en réponse cohérente aux conditions réelles dans lesquelles se trouvent les étudiants quand ils entrent dans la vie active. Ces moyens ne peuvent lui venir que de l'extérieur. Il importe que l'État, qui finance les écoles d'art, reconnaisse au moins à l'une d'elles le droit de s'organiser sur base de la question «que faire pour l'enseignement de l'art quand on peut faire de l'art avec n'importe quoi ?».

Je me suis laissé dire que le Ministère souhaite maintenant imposer aux écoles d'art une grille de finalités traduites en ateliers correspondants dirigés chacun par un maître. Ce serait une terrible régression non seulement par rapport au moment fondateur de l'Erg mais aussi du Bauhaus. Un tel couplage ateliers-finalités nie la réalité qui est la nôtre depuis bientôt un siècle. De plus, à formuler pêle-mêle ces finalités en termes de disciplines (peinture, sculpture), de débouchés professionnels (communication, publicité), et de métiers d'art (vitrail, reliure), on irait au devant de graves incohérences. Offrir par souci de modernisation des options nouvelles - l'art de l'installation aux côtés de la sculpture ou l'infographie aux côtés de la gravure, par exemple - n'y change évidemment rien. Ce serait vouloir contenir l'affolante liberté de l'artiste dans des limites artificielles au moyen d'une logique d'«ateliers protégés». Certes, l'affolante liberté de l'artiste ne convient pas à tout le monde. Mais pour ceux et celles à qui elle convient, l'apprendre est la seule finalité imaginable de leur séjour dans une école d'art.

Ce que la réussite et l'échec du Bauhaus nous apprennent, ce que la vie de l'Erg jusqu'ici nous apprend, ce que mon expérience m'a appris, c'est que vouloir concilier au sein d'une même institution cette finalité sans fin avec celles qui sont dictées par la perspective de débouchés professionnels et le désir de perpétuer les métiers d'art, est une entreprise qui n'engendre que frustrations, tensions, contradictions et, en définitive, inefficacité. Aussi j'aimerais terminer ces remarques par un plaidoyer adressé aux fonctionnaires de l'État qui ont la charge de fixer le programme-cadre dans lequel doivent s'inscrire les offres que font les écoles d'art. Tout le monde - enseignants, étudiants, parents d'élèves, et le Ministère lui-même - a intérêt à ce que l'offre soit réaliste et clairement conçue. Les choix d'orientation qui se présentent aux écoles d'art, qu'elles soient «de type court» ou «de type long», sont en fait assez simples. Pour les pratiques insérées dans l'activité économique, telles que le design ou le graphisme, être une école professionnelle aux finalités clairement définies. Pour les métiers d'art à forte composante artisanale, comme le vitrail ou la reliure, être des conservatoires axés sur la transmission de savoirs-faire marginalisés par l'industrie mais précieux pour la culture. Et pour ce qui à l'Erg s'appelle «pratique artistique», être un établissement où l'étudiant apprend à situer les décisions esthétiques qu'il prend dans le champ sans limite de l'art-en-général. Mais quid des disciplines ? Entendons-nous bien : je ne dis pas, mais alors pas du tout, que dans une telle école on ne ferait plus de peinture, de sculpture, de photo, que sais-je, pour ne réaliser que des choses hybrides qu'on nommerait tout bêtement art faute d'un nom plus spécifique. Au contraire, on pourrait y faire du dessin d'illustration sur pied d'égalité avec la peinture, tant il est vrai que quand on peut faire de l'art avec n'importe quoi, on peut certainement en faire avec des techniques éprouvées. Je ne dis pas non plus, mais alors pas du tout, que le champ sans limite de l'art-en-général se confond avec le champ de l'art contemporain, dont chacun sait qu'il est une institution qui n'héberge pas tous les artistes qui sont nos contemporains. Même si le marché de l'art est un débouché raisonnable auquel on ne peut que souhaiter aux étudiants de pouvoir accéder, ce n'est pas une finalité. Comme le marché a parfaitement intégré le fait qu'on peut faire de l'art avec n'importe quoi, la confusion des deux champs est redoutable, et ses effets pervers se font sentir depuis qu'on a vu apparaître des écoles d'art qui ont pratiquement vidé leur enseignement de tout contenu excepté l'apprentissage des stratégies qui permettent à leurs étudiants sortants de se positionner dans le «circuit» (j'exagère à peine). Ce que je dis, c'est que pour former des jeunes qui ont une vocation d'artiste, il est besoin d'une pédagogie qui les confronte en permanence à leurs propres choix et les invite à situer le médium qu'ils pratiquent, quel qu'il soit, dans un champ de comparaisons radicalement décloisonné. Les responsables du Ministère ne cherchent pas à se substituer aux gens de terrain. Ils s'inspirent de leur expérience et, pour être le moins directifs possible, composent la grille des options en additionnant les offres existantes.

Il leur suffirait d'ajouter aux options inspirées de l'expérience des autres écoles celle que l'Erg nomme «pratique artistique», sans autre spécification ni subdivision, et d'autoriser les écoles à n'offrir que celle-là. Il me semble que l'Erg était prédisposée depuis sa création à remplir ce créneau qui n'en est pas un. Tel est en tout cas le sens qu'on pourrait donner aujourd'hui au qualificatif «expérimental» qui présida à sa naissance.

© *Thierry de Duve*