

PORTRAIT DE L'ARTISTE EN ENSEIGNANT : JOHN CAGE, YVES KLEIN, JOSEPH BEUYS

DIDIER SEMIN

Professeur à l'École nationale supérieure des beaux-arts,
Paris

Quand Matthias Waschek et Henry-Claude Cousseau m'ont proposé de participer au colloque du Louvre, je crois bien qu'ils avaient en tête de me faire parler de mai 68 et des réformes profondes engagées en France dans les écoles d'art au cours de la décennie qui a suivi. Évoquer mai 68 n'est pas, de nos jours et pour ma génération, une affaire si commode : la moindre réserve, la plus petite nuance quant aux conséquences des événements de Mai ont vite fait de vous expédier dans les rangs de ceux que le récent pamphlet de Lindenberg¹ désigne comme les « nouveaux réactionnaires ». Il m'a semblé plus prudent de répondre légèrement à côté de la question, en tâchant de voir comment l'enseignement, et en particulier l'image de l'enseignant – du maître, du professeur –, avait préoccupé les artistes depuis les années 1950, ces artistes fussent-ils les moins soucieux de tradition et d'héritage et les plus liés à ce qu'a représenté l'idéologie de Mai (les troubles que nous avons connus n'étant, au fond, que la résonance spectaculaire et française d'un phénomène commun à l'Occident tout entier). John Cage, Yves Klein et Joseph Beuys pouvaient fournir de passionnants exemples.

Cette petite lâcheté – je veux dire, cette manière de botter en touche – ne me paraissait pas gênante, dans la mesure même où ce qui s'est joué dans les écoles d'art après 68, et pas seulement en France, est très exactement le miroir du travail de ces artistes qui ont rêvé d'un enseignement de l'art alors même qu'ils refusaient l'idée que l'art fût héritage d'une tradition et d'une technique.

Car de quoi s'agissait-il, au fond, dans les multiples réformes alors entreprises ? Ni plus ni moins, finalement, que de substituer une idéologie de la créativité, on disait parfois de l'éveil, à l'idéologie – si c'en est une – de l'apprentissage jusque-là en vigueur dans les écoles. Tout le xx^e siècle aura travaillé à cette substitution dans le registre des beaux-arts – le symptôme le plus lisible de cette tendance étant probablement l'intégration progressive dans le champ de l'art d'activités par définition étanches à tout apprentissage : le dessin des enfants, et tous ces artefacts qui, de Marcel Réja à Jean Dubuffet en passant par Hans Prinzhorn, perdront leur intitulé dépréciatif d'« art des fous »² au profit de celui, plus valorisant, d'« art brut ». Réja et Prinzhorn faisaient l'hypothèse d'une pulsion à l'origine de l'activité artistique, pulsion de jeu et de parure, pulsion qui serait bien entendu à l'œuvre dans l'art savant, maîtrisé et désireux de communiquer, mais qui s'exprimerait aussi, et parfois avec bonheur, hors de tout désir de communiquer ou d'embellir, à l'état brut en somme, et par exemple dans les travaux de ceux qu'on tient pour les aliénés – les étrangers à notre vision du monde. Chez Dubuffet, vingt à trente ans plus tard, la reconnaissance du caractère estimable de cette pulsion créatrice en dehors de l'apprentissage deviendra une *critique de l'apprentissage lui-même*, perçu comme un embrigadement nocif, un éteignoir. De ce point de vue, le livre de Dubuffet *Asphyxiante culture* est plus soixante-huitard que nature, 1968 étant d'ailleurs l'année de sa parution : que Jean Dubuffet puisse difficilement passer pour un homme de gauche réjouira évidemment tous ceux qui jugent ineptes les classifications à la Lindenbergh, et ajoutera à notre réflexion les gâtés du paradoxe³...

Mais que peut bien vouloir dire « substituer une idéologie de la créativité à une idéologie de la transmission (du savoir, de l'héritage, de la technique) » dans le cadre de l'enseignement ? Si la vérité de l'art est ce qui échappe au savoir et à la technique, c'est l'idée même d'école qui devient paradoxale. Ce paradoxe est exprimé sans ambages, comme on sait, dès 1861, par Courbet, dans la lettre qu'il adresse par voie de presse aux jeunes gens qui l'ont supplié et convaincu d'ouvrir un atelier à Paris, rue Notre-Dame-des-Champs :

« Messieurs et chers confrères

Vous avez bien voulu ouvrir un atelier de peinture où vous puissiez librement continuer votre éducation d'artistes, et vous avez bien voulu m'offrir de le placer sous ma direction.

Avant toute réponse, il faut que je m'explique avec vous sur ce mot direction. Je ne puis m'exposer à ce qu'il soit question entre nous de professeur et d'élèves.

Je dois vous expliquer ce que j'ai eu récemment l'occasion de dire au congrès d'Anvers : je n'ai pas, je ne puis pas avoir d'élèves.

Moi qui crois que tout artiste doit être son propre maître, je ne puis pas songer à me constituer professeur.

Je ne puis pas enseigner mon art, ni l'art d'une école quelconque, puisque je nie l'enseignement de l'art, ou que je prétends, en d'autres termes, que l'art est tout individuel et n'est pour chaque artiste, que le talent résultant de sa propre inspiration et de ses propres études sur la tradition. [...] »⁴

En fait, Courbet entérine là – avec une vision politique – une évolution des modes de reconnaissance sociale de l'art qui va ouvrir, parallèlement à l'École des beaux-arts, les ateliers des artistes célèbres à des étudiants, ouvrir aussi, parallèlement au Salon officiel, le Salon des Refusés puis celui des Indépendants, tandis que le marché de l'art, qui s'étend à de nouveaux acheteurs, va commencer de donner une valeur incontestée à des artistes qui n'étaient passés par les fourches caudines ni de l'École, ni du prix de Rome.

La réponse de Courbet au paradoxe d'un enseignement de ce qui ne s'enseigne pas tient à l'idée que la classe d'art serait une *communauté d'égaux* : il dit, d'entrée, on l'a remarqué, chers confrères aux élèves à qui il s'adresse. C'est exactement cette idée que l'on va retrouver, sous des formes diverses, dans tous les grands projets pédagogiques en matière d'art au cours du xx^e siècle.

Le projet initial du Bauhaus – la « Maison du bâtir » – est bien entendu de supprimer la barrière entre l'art et l'artisanat, dans la lignée du *Werkbund*. Mais cette fusion des genres se fait sur le modèle du chantier de la cathédrale, ou du moins du fantasme qu'on en a communément, c'est-à-dire d'un collectif anonyme, où l'apprentissage est avant



Fig. 1. Yves Klein donnant sa conférence à la Sorbonne, salle Turgot, le 3 juin 1959.

tout un *compagnonnage*. Le fameux Black Mountain College, en Caroline du Nord, qui est doublement le rejeton du Bauhaus puisqu'il ouvre l'année même où ce dernier ferme ses portes, en 1933, et dont la direction est confiée à Josef Albers, reprend cette idée : l'apprentissage s'y fait sur la base d'une vie communautaire où chacun participe à toutes les tâches, même ingrates ou de simple intendance. Les examens et les diplômes y sont supprimés, sauf pour les besoins du transfert des élèves vers d'autres écoles.

Il faudrait, évidemment, rentrer plus avant dans les détails, mais disons qu'en substance une volonté commune sous-tend l'ensemble des rêves d'un enseignement *moderne* de l'art : celle d'un retour orchestré à un certain état d'innocence et de non-spécialisation, d'un ressourcement qui permettrait en quelque sorte la synthèse entre la pulsion d'art originelle (celle que Prinzhorn et Dubuffet mettent en évidence) et les différentes spécialisations, qui en sont issues, mais qui courent le risque de l'étouffer. Dans l'art français, l'idée d'un Bauhaus élargi fait une résurgence étonnante – à laquelle on n'a pas toujours prêté attention – chez un artiste entièrement autodidacte et qui ne semblait pas *a priori* devoir se préoccuper d'enseignement : Yves Klein.

La fameuse conférence qu'il prononce à la Sorbonne le 3 juin 1959 est une sorte d'exposé général de ses thèses sur l'art : il est assez émouvant de voir que le choix du lieu, un amphithéâtre de la plus prestigieuse université de Paris (il est pourtant tout simplement loué, et aucune reconnaissance de l'institution ne s'attache aux discours qui s'y tiennent) constitue pour Klein, qui n'a fait d'autres études que de judo, une sorte de revanche sociale. Il se coule avec une sympathique volupté dans la peau du maître (fig. 1), et il utilisera par la suite l'ambiguïté de l'intitulé « Conférence à la Sorbonne » (sa communication portait en réalité un titre : « L'évolution de l'art vers l'immatériel ») comme une caution dans ses *Curriculum Vitae*. Mais c'est une parenthèse : ce qui est intéressant pour notre sujet, c'est qu'une part non négligeable de cette communication est consacrée au projet d'un établissement d'enseignement dont Yves Klein avait dessiné les contours avec l'architecte Werner Ruhnu – le maître d'œuvre de l'Opéra de Gelsenkirchen dont Klein a

conçu le hall d'entrée. En préambule, Klein a défini le mot-clé de sa vision d'artiste, qui est : *sensibilité*. Dans l'acception qu'il lui donne, le mot désigne tout à la fois un en deçà et un au-delà de l'intelligence et de l'imagination, la vérité de l'art, la « monnaie de l'univers » qui « nous permet d'acheter la vie à l'état matière première ». La création en commun est le mouvement naturel des artistes qui partagent la foi en cette monnaie universelle : Klein donne l'exemple de ses propres collaborations avec Tinguely et Ruhnau. Le culte de la *sensibilité* aurait besoin d'un grand séminaire : ce sera un nouveau Bauhaus revu par Yves Klein, le *Centre de la sensibilité*. Klein en présente les grands traits, après avoir dressé un constat de faillite de la peinture expressionniste que je trouve très beau et très drôle, à défaut de le trouver valide, et qui repose sur le raisonnement suivant : la photographie a rendu caduque la peinture réaliste ; la peinture a cru se sauver avec l'abstraction, et surtout son versant expressionniste ; mais l'invention par Tinguely de la machine à peindre a retiré à la peinture même le territoire du geste et de l'expression viscérale – ne lui reste donc plus que le territoire de la *sensibilité*...

Écoutons les mots de Klein – sa conférence a fait l'objet d'un enregistrement qui a été édité en disque, après sa mort, par sa marchande Iris Clert :

« [...] je reprends sur les tentatives de coordination entre artistes dans la coopération pour un art absolu, tentatives qui ne sont pas encore aisées à réaliser aujourd'hui. Voici tout d'abord une somme de ce que cette recherche a donné. Il s'agit d'un manifeste publié par Werner Ruhnau et moi : « *Création d'un Centre de la sensibilité* ». Ce Centre de la sensibilité a pour mission de révéler les possibilités d'imagination créatrice en tant que force de la responsabilité personnelle. Une conception nouvelle, la vraie notion de qualité, doit se substituer à la quantité, aujourd'hui surmenée et surestimée. Il est possible d'y parvenir par l'immatérialisation et la sensibilité.

À présent, il s'agit de reconnaître la caducité de la problématique de l'art, de la religion et de la science. La problématique n'existera plus au Centre de la sensibilité. L'idée de liberté deviendra une notion nouvelle grâce à l'imagination

sans réserve et ses formes de réalisation spirituelle. L'univers est infini mais mesurable. L'imagination pure est réalisable. Elle est viable. Elle doit être vécue au Centre de la sensibilité. Ce sera le noyau même de son rayonnement. L'architecture immatérielle, dont nous allons parler bientôt ce soir, sera le visage de ce Centre. Il sera inondé de lumière. Vingt professeurs et trois cents élèves y travailleront, sans programme d'examen ni jury. [Applaudissements] L'action au Bauhaus Dessau ne reposait pas sur un espace de temps mais sur la concentration d'idées. Après dix ans, le Centre de la sensibilité peut être dissous.

Afin d'insuffler à ce Centre l'esprit de la sensibilité et de l'immatérialisation, les professeurs, sans aucune restriction, doivent participer à la construction du Centre ; l'ensemble des élèves ou stagiaires constitue un jeu de coopération à cette construction sans cesse naissante. Le matérialisme, tout cet esprit quantitatif, a été reconnu comme étant l'ennemi de la liberté. Depuis longtemps la lutte est engagée contre cet esprit. Les véritables ennemis sont la psychologie, l'optique apprise, la sentimentalité, la composition, l'héroïsme sentimental, qui engendrent des mondes totalitaires, des espaces délimités de la terreur, des résidus pour les ventriloques de l'Occident. [Applaudissements]

Ce Centre de la sensibilité veut de l'imagination et de l'immatérialisation. Il veut de la liberté au sens du cœur et de la tête. En plus de la création de ce Centre, ce programme, à notre avis, est susceptible d'influer peut-être sur l'esprit des écoles déjà existantes.

Vient ensuite une liste que je vais quand même vous donner des chaires correspondant à une liste très incomplète de quelques professeurs déjà pressentis :

- Sculpture : Tinguely.
- Peinture : Fontana, Piene et moi-même.
- Architecture : Frei Otto et Ruhnau.
- Théâtre : Polieri.
- Musique : Pierre Henry, Bussotti.
- Photographie : Wilp.
- Critique et Histoire : personne encore de pressenti.
- Économie : Péan.
- Relations extérieures : Iris Clert. [Applaudissements]
- Religion, Presse, Cinéma, Télévision, Politique, Philosophie,

Physique, Biochimie : personne encore de pressenti.

– *Arts martiaux et école de guerre : Général Dayan.*

[Applaudissements]

Les frais de construction du centre sont calculés en 1959 à un milliard :

– *Terrain 200 millions,*

– *Frais annuels pour vingt professeurs 600 millions,*

– *Frais annuels pour matériel d'enseignement 60 millions,*

– *200 élèves par an, entretien complet 120 millions,*

– *plus de 600 millions de frais, accessoires et imprévus à répartir sur les dix ans.*

Au total la somme de 4 milliards 200 millions pour dix années de vie du centre est nécessaire, ce qui est peu de chose vraiment à côté de ce que l'on dépense pour tenter d'aller visiter l'espace dans un esprit de fiction du XIX^e siècle.

[Applaudissements] »⁵

Le choix des mots est important, Klein se garde de trop de références : il ne dit pas « art total », la traduction littérale du *Gesamtkunstwerk* des avant-gardes du début du siècle, mais « art absolu » ; le mot « école » est soigneusement évité, mais il parle d'enseignement, de professeurs, d'étudiants, de jury et d'examens (même si c'est pour annoncer qu'ils seront supprimés, ce qu'une claque est chargée d'applaudir dans la salle). Ce qu'il faut bien appeler une école, donc, est aussi un temple : il sera « inondé de lumière ». Visiblement, et au-delà de l'emploi prudent du vocabulaire, Klein fait un *melting-pot* des expériences dont il a connaissance, celle du Bauhaus bien sûr – le côté « temple » n'en est pas absent, notamment dans l'atelier d'Iten – mais aussi les colonies d'artistes, on pense à Worpswede ou à Monte Verità.

Comme toujours chez Klein, la naïveté la plus touchante – ou la plus exaspérante, pour ses détracteurs – se mêle à une surprenante acuité de vue. Son établissement de formation collective ressemble beaucoup, avec ses chaires de cinéma, presse, politique, économie et philosophie, à ce que sont actuellement les écoles d'art : elles ne comportent pas encore, je l'accorde, l'école de guerre que Klein voulait confier au général Dayan, mais le schéma général est là. Et le choix des professeurs recevrait aujourd'hui, l'histoire

ayant fait son œuvre, l'assentiment général : Tinguely, Fontana, Otto Frei, Pierre Henry, Bussotti... Quelle école eût alors fait une si judicieuse sélection ?

Seul le Bauhaus proprement dit est mentionné, mais il n'est pas du tout impossible que Klein ait eu aussi en tête le Black Mountain College. Il existe dans ses archives un certain nombre de documents préparatoires à la conférence de la Sorbonne, sur lesquels la liste des professeurs pressentis varie quelque peu : les chaires de théâtre et de musique y sont par exemple confondues, et pour cet enseignement unique sont évoqués les noms de Polieri, Kagel, Bussotti, Claude Pascal (l'ami d'enfance de Klein) et... John Cage. On peut imaginer les raisons qui ont pu faire disparaître John Cage de la liste définitive – mais ce n'est pas ici ce qui nous occupe : sa présence dans les documents préparatoires atteste qu'Yves Klein connaissait sa réputation, et peut-être bien ses expériences pédagogiques au Black Mountain.

Cage a en effet consacré une grande partie de son temps à l'enseignement, ses principales interventions ayant eu lieu au Black Mountain – où il fut invité dès 1948 – et à la New York School for Social Research où, dans les années 1960, il vit passer dans sa classe quasi tous les futurs protagonistes de *Fluxus*. Son hostilité à la pédagogie traditionnelle est formulée de façon extrêmement radicale. Voici ce qu'il en dit en 1970 :

« Je pense d'abord que nous avons besoin d'une situation où rien n'est transmis : personne n'apprendrait rien de ce qui est déjà connu. Il faudrait apprendre ce qui est inconnu ou impossible à connaître en ce moment – le fait que cette connaissance nouvelle, jusqu'alors impensable, puisse exister, émergerait de la rencontre de chaque personne avec d'autres ou, pour ainsi dire, de chacun avec soi-même. »⁶

Il emprunte à Mac Luhan l'idée que l'enseignement, c'est du *frottement d'informations*. Les écoles devraient être sans hiérarchie et ouvertes, les informations des professeurs croisant celles des étudiants, et toutes les informations se croisant les unes avec les autres :

« Il y a actuellement près de Chicago une école sans cloisons. Dans beaucoup de salles de classe, comme il n'y a pas de cloisons, vous entendez l'information sur votre sujet d'études ainsi que d'autres sur un sujet voisin. On peut concevoir que ce qui se passe alors, sans même changer de siège, est ce que Mac Luhan appelle le frottement des informations entre elles. »⁷

« Je ne crois pas, ajoute-t-il, que nous ayons besoin d'autre chose que d'une toile vierge sur laquelle peindre l'éducation. [...] C'est cette histoire qui se répète dans le bouddhisme Zen – celle du disciple qui rend visite à un maître et le supplie d'enseigner. Le maître ne dit rien – il balaie les feuilles. Le disciple s'en va dans une autre partie de la forêt et y construit sa maison. Et lorsqu'il est enfin éduqué, que fait-il ? Il ne s'autocongratule pas : il retourne voir le maître qui ne lui avait rien dit et le remercie. C'est cette forme de non-enseignement qui s'est complètement perdue dans notre système éducatif. »⁸

Cage se fait en somme la voix d'un miroir ironique, qui inverserait le motif classique de la nostalgie : le non-enseignement n'est plus ce qu'il était... Mais le plus étonnant est que sa définition de l'enseignement comme frottement d'informations, il l'utilise ailleurs, et au mot près, comme définition de *l'art*⁹. C'est-à-dire qu'il pose explicitement l'équation : enseignement = art. Les dernières phrases citées sont d'ailleurs extraites d'un entretien avec Robert Filliou – dont il faudrait aussi parler longuement – qui porte le titre singulièrement significatif de *Teaching and Learning as Performing Arts* (à peu près « L'enseignement et l'étude en tant qu'arts du comportement ou de la représentation »). Il n'aura échappé à personne que l'équation est elle-même prise dans une assimilation générale de l'esthétique à une érotique, et que le mot *frottement*, appliqué aux idées, n'est pas élu au hasard...

Il ne s'agit pas, chez Cage, que d'intentions. Lorsqu'il est invité à enseigner dans un cadre institutionnel, le récit qu'il fait de son enseignement ressemble beaucoup à celui d'un de ces jeux collectifs qui portent aujourd'hui les noms, empruntés à l'anglais, de *performances*, de *happenings* ou d'*events* :

« J'ai commencé par annoncer que toute la classe aurait A, parce que j'étais contre la notation. Quand cette nouvelle s'est répandue sur le campus, l'effectif de la classe est monté à 120 personnes qui voulaient toutes avoir A ; il s'est ensuite stabilisé à 80 personnes qui venaient en classe tout le temps. Mais même ceux qui ne sont venus que pour s'inscrire ont eu A. Lors de mon premier cours je leur ai expliqué mon point de vue. Y compris que nous ne savions pas ce que nous étudions. Qu'il s'agissait d'un cours en « nous ne savions quoi » et, pour que ce soit clair, que nous soumettrions l'ensemble de la bibliothèque de l'université à des opérations aléatoires, au Yi King, et que chaque personne de la classe lirait, disons, cinq livres ou cinq parties de livres, s'ils étaient trop longs – le Yi King leur permettrait de déterminer quelle partie lire. De cette manière, je pensais, et ils ont tous été d'accord, que nous aurions quelque chose à nous dire, quelque chose à partager. Alors que si nous avions fait comme les autres classes, avions lu tous le même livre et savions tous ce que nous devions faire, cela nous mettrait en position de compétition les uns envers les autres pour déterminer qui a le mieux compris. Tandis que, dans cette classe, nous sommes tous devenus généreux et les conversations étaient imprévisibles. »¹⁰

Ce sont des attitudes du même ordre qui vaudront à Joseph Beuys, nommé professeur à l'académie des beaux-arts de Düsseldorf en 1961, d'en être exclu en 1972 – avant d'y être finalement solennellement réintégré en 1978. Il avait tout simplement lui aussi refusé le principe de la sélection, du concours d'entrée, et accueilli dans son atelier tous ceux qui le désiraient.

C'est certainement Beuys qui aura accompli de la manière la plus spectaculaire la confusion, ou révélé la consanguinité, de l'art et de l'enseignement (Cage et Klein pouvant être regardés comme ses prédécesseurs et en partie ses inspirateurs, si l'on accepte l'illusion d'optique qui nous fait apparaître Klein par exemple comme appartenant à une génération antérieure à celle de Beuys : en réalité Klein est né en 1928, Beuys en 1921). Sa démonstration a emprunté de multiples voies. Il a notamment très fréquemment utilisé des éléments concrets de sa vie d'enseignant pour édifier la figure du *pasteur* qu'il a lentement constituée comme sienne :



Fig. 2. Joseph Beuys, *Demokratie ist lustig* (« La démocratie c'est drôle), 1973.



Fig. 3 Joseph Beuys, *Heimholung* (« Retour »), action, Düsseldorf, 20 octobre 1973.

ainsi en diffusant, sous forme de carte postale, la photographie de son renvoi de l'école de Düsseldorf, entre deux rangées de policiers, tel un *Christ aux outrages* dans l'iconographie classique (fig. 2) ; ou en mettant en scène sa réintégration comme un retour du royaume des ombres – il traversa, pour regagner symboliquement l'académie qui l'avait chassé, le Rhin, debout dans une pirogue¹¹ dont les rameurs étaient ses propres étudiants (fig. 3) ; et, bien entendu, en créant avec Heinrich Böll sa fameuse « Université libre », la F.I.U. (Freie Internationale Universität).

La posture de l'enseignant chez lui est absolument constante : la performance qui inaugure l'art de sa maturité, à la galerie Schmela en 1965, s'intitule « Comment expliquer la peinture à un lièvre mort », et elle fixe dans les esprits un geste de prédication que l'on retrouvera à l'identique dans ses affiches électorales, lorsque Beuys s'essayera à la politique (fig. 4 et 5) – une proximité que ses détracteurs ne manqueront pas de railler, considérant que les électeurs n'ont pas à être regardés comme des lièvres morts – mais c'est là une tout autre question. En réalité, l'enseignement imprime en profondeur jusqu'aux objets et installations produits par Beuys. On sait que la présence du tableau noir notamment y est obsédante, et qu'est-ce qu'un tableau noir, sinon le premier et le plus emblématique instrument du pédagogue ? Il est plus que probable que l'obsession du tableau noir lui venait de Rudolf Steiner, dont il n'a jamais caché qu'il lui portait la plus vive admiration. Lors de ses conférences, Rudolf Steiner avait coutume d'expliquer sa conception très particulière de la cosmogonie au moyen de dessins sur un tableau ; ses adeptes, regrettant que les dessins fussent effacés après chaque allocution, lui recommandèrent de les tracer sur des papiers noirs qui purent dès lors être conservés. Leur similitude avec les tableaux intégrés aux installations de Beuys est frappante.

Ses actions et performances, dont le nombre va croissant à partir des années 1960, pourraient au surplus bien légitimement être dites des leçons (un mot qui ne serait après tout pas moins juste que l'anglicisme « performance », universellement accepté). Le plus bel exemple de ces leçons



Fig. 4. Joseph Beuys, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 1965 (« Comment expliquer la peinture à un lièvre mort »), action, galerie Schmela, Düsseldorf, 26 novembre 1965.

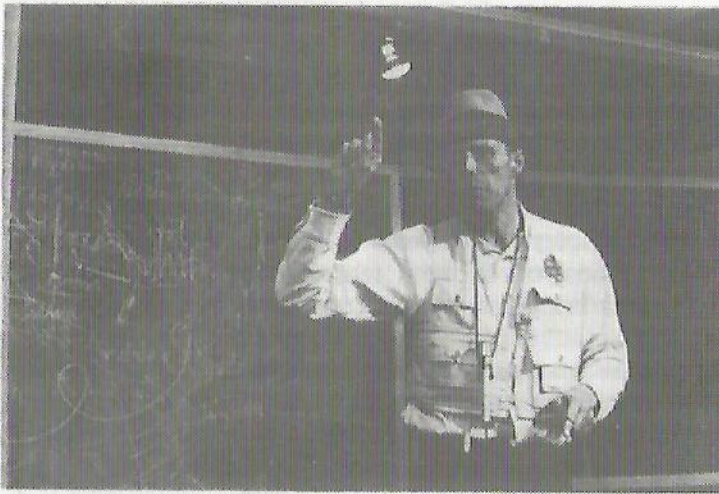
est peut-être la célèbre rectification par Beuys de la sculpture d'un jeune artiste, Heinz Baumüller. L'histoire est connue¹² : Baumüller présente une sculpture en trompe l'œil faite d'un tronc d'arbre exotique, qu'une taille habile faisait paraître beaucoup plus grand qu'il était en réalité. Tout le monde est séduit, sauf Beuys qui condamne cette atteinte à l'intégrité de l'arbre, et persuade l'étudiant de scier l'objet pour le rendre à sa vérité de nature, en appliquant sur les plaies causées par les retraits de matière un pansement fait de savon, substance noble dans le catalogue beuysien des éléments. L'artefact rendu à la nature dans un geste sacrificiel deviendra une œuvre de Beuys (dont une partie est aujourd'hui conservée au Musée national d'art moderne, au Centre Georges-Pompidou), œuvre emblématique de cette *esthétique de la vérité* qui est le propre de l'artiste. Leçon – d'autres diront parabole de rédemption – aussi que ce rituel intitulé *Wandlung* (« Transformation ») qui servit en 1982, à l'occasion de la Documenta VII, à financer l'opération *7000 chênes*, vaste projet de plantation pour combattre la déforestation : de la copie en or d'une couronne ancienne, offerte par un mécène, Beuys tira en la fondant une sculpture, à laquelle sa seule signature conférait un prix bien plus élevé que celui de l'objet initialement donné. Par sa chute dans une condition dérisoire (la couronne ayant été fondue dans un moule de pâtissier pour confectionner les lapins en chocolat), l'imitation de trésor devenait un trésor authentique. Toute l'activité de Beuys à la fin de sa vie, et la plupart des objets produits dans ses dernières années, peuvent être rapportés à cette idée d'enseignement par l'exemple. Il serait trop long d'en dresser la liste, mais on peut noter que l'expression désormais galvaudée qui a fait une part de la réputation de Beuys, *Jeder Mensch ist ein Künstler*, « Tout homme est un artiste », est à comprendre dans cette perspective : elle ne signifie en aucune manière dans l'esprit de Beuys que tout un chacun soit en mesure de produire ce que notre société appelle art, mais que toute activité mérite ce nom pour peu que son auteur l'accomplisse en conscience : la pédagogie de Beuys est une pédagogie de l'éveil, il est en cela dans la très exacte lignée de Cage. Les

Zur 8. Bundestagswahl am 3. Oktober 1976

Endlich mal was Neues!
 Wollt ihr weiter einen **FUNKTIONÄRSSTAAT** unterstützen, der noch nicht einmal in der Lage ist, den Schülern **Lehrstellen** zur Verfügung zu stellen?

Freie Kultur!
 Ich kämpfe für sie, für freie staatsunabhängige Schulen und Hochschulen.

Freie Volksuniversitäten
 und eine **RECHTSFORM** des GELDES im Sinne des nach freier Entfaltung der Fähigkeiten drängenden Volkes. (DEMOKRATISCHES FINANZRECHT)



50% FRAUEN in die PARLAMENTE
 und **PARTEILOSE** in die gesetzgebenden **KÖRPERSCHAFTEN**
 zur Überwindung der undemokratischen **Funktionärsherrschaft!**

WIRKSAME FREIHEIT!
REALE DEMOKRATIE!

WIRTSCHAFTSORDNUNG im Sinne des **MENSCHEN!**
 Wählen Sie den parteilosen Kandidaten der **AUD Professor Joseph Beuys**
 für den Wahlkreis 74 Düsseldorf!
 und für die Landesliste der **AUD von Nordrhein-Westfalen.**

DIE AKTIONSGEMEINSCHAFT UNABHÄNGIGER DEUTSCHER — die AUD!
 Informationsstelle 4 Düsseldorf, Andreastraße 25, Telefon 30 57 39, Postcheckkonto Köln 2089 65-436

Fig. 5. Affiche électorale de Joseph Beuys pour les élections au Bundestag, RFA, octobre 1976.

deux hommes avaient échangé une correspondance, mais là n'est pas le plus important : il ne me paraît pas impossible de lire dans certaines œuvres de Beuys ce que l'on pourrait appeler une reconnaissance de dette, si le mot n'appartenait pas désormais au langage des huissiers – il ne fait guère de doute qu'une lecture du même ordre pourrait être faite en pensant à l'influence de Klein, dont Beuys avait vu l'exposition à la Haus Lange de Krefeld en 1961, et à qui il a dédié une œuvre (il faisait d'ailleurs remarquer, non sans raison, que c'était l'Allemagne et non la France qui avait apporté à Klein la reconnaissance publique).

L'œuvre de Cage tout à la fois la plus scandaleuse et la plus connue, celle qu'il place lui-même au-dessus des autres (« Il ne se passe pas de jour sans que j'en fasse usage dans ma vie et dans mon travail, j'y pense toujours avant d'entreprendre une nouvelle pièce »¹³) est bien évidemment la fameuse partition blanche intitulée « 4' 33" », écrite en 1948 et jouée pour la première fois par David Tudor en 1952. Rappelons brièvement les circonstances de cet événement très particulier : une salle de concert, un piano et un interprète, une partition, un chronomètre, disposaient le public du *Maverick Concert Hall* à Woodstock, le 29 août 1952, à tendre l'oreille : on lui avait distribué un programme, sur lequel il avait pu lire, parmi d'autres annonces de pièces musicales (de Pierre Boulez, d'Henry Cowell...) le titre de celle de Cage, 4' 33" – cette durée elle-même s'apparentait à un cadre, quatre minutes trente-trois étant à peu de chose près la durée standard d'un morceau, dans les normes fixées par *Muzak* (la firme des musiques d'ascenseur). Mais pendant ces quatre minutes trente-trois, réparties en trois plages de 30", 2' 23", 1' 40", on n'offrit rien à cet auditeur que le son alentour, le souffle du vent et le flic-floc de la pluie sur le toit – et celui de ses propres réactions, qui allèrent du mutisme poli à l'expression bruyante de l'hostilité la plus vive en passant par le classique tousotement qui accompagne les réglages de l'orchestre.

C'est exactement une leçon : non pas donner *quelque chose de nouveau à entendre, mais apprendre à écouter de façon nouvelle*. Et l'on ne remarque pas assez qu'une des œuvres testamentaires de Beuys, intitulée *Plight*, conservée (elle

aussi) au Centre Pompidou, est un hommage à John Cage : *Plight* peut être décrit comme une chambre sourde (proche finalement de celle de Harvard où Cage comprit un jour que le silence n'existait pas) abritant un piano fermé et un tableau noir : lorsqu'on pénètre dans *Plight*, on est dans une salle de classe, conçue pour cette forme particulière d'édification à quoi Cage et Beuys s'attachaient avant tout, et qui ressemble à une *invitation à percevoir différemment*.

Il est douteux que l'on puisse tirer de ce que je viens d'essayer d'exposer une conclusion fiable : tout cela est trop schématique, trop rapide, trop de noms manquent qu'il faudrait impérativement citer. J'ai évoqué Filliou, dont les apologues Zen filmés en vidéo entreraient admirablement dans le cadre d'une étude de l'art vu comme un enseignement, j'aurais dû mentionner Sarkis, dont la récente exposition au CAPC de Bordeaux incluait une salle de cours, beaucoup d'autres... Je voudrais cependant risquer une hypothèse : il me semble que la figure de l'artiste aujourd'hui se dessine entre deux pôles extrêmes, qui permettent peut-être de la mieux comprendre : celui du *dandy* d'une part – Marcel Duchamp et Andy Warhol en étant les représentants emblématiques – et celui de l'*instituteur* ou du *pasteur* d'autre part – Klein, Cage ou Beuys par exemple. Le *dandy* vit dans la nostalgie d'une tradition qu'il juge perdue, et qu'il moque par désespoir ; toute idée de transmission ou de pédagogie lui est odieuse. Le *pasteur* dédaigne lui aussi la tradition en art, mais parce qu'il la tient pour un poids inutile, un écran superflu entre l'individu et la vérité personnelle dont il espère le faire accoucher, au terme d'une maïeutique imaginative qui serait *l'art même*. Le *dandy* a des imitateurs ; l'*instituteur*, des élèves ; le *pasteur*, des disciples. Bien souvent pourtant, si l'on regarde depuis le bord du fleuve, les œuvres des uns et des autres se ressemblent, et leur hostilité à la tradition s'exprime en termes apparemment identiques. Leurs querelles (Beuys proclamant avec solennité : *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überwertet* [« Le silence de Marcel Duchamp est surestimé »] ; semblent inintelligibles au profane. Cage, si lié à Duchamp dans les années 1960 que l'on croit souvent pouvoir établir entre leurs œuvres une filiation limpide,

savait pourtant bien qu'il cherchait autre chose que l'indifférence souveraine au sensible que professait (en trichant un peu, cela va de soi) Marcel Duchamp :

« Une contradiction entre Marcel et moi [tenait] au fait qu'il dénonçait toujours les aspects rétinien de l'art alors que j'ai insisté sur le caractère physique du son et l'action d'écouter. On peut dire que je disais le contraire de ce qu'il disait. Et encore me sentais-je tellement en accord avec tout ce qu'il faisait que j'ai développé la notion que l'inverse était vrai en musique de ce qui était vrai en peinture. »¹⁴

Il n'est pas sûr que l'ambition ou le fantasme pédagogique d'une partie de l'art contemporain ne soit pas en totale opposition avec la volonté de nihilisme destructeur qu'on lui reproche bien souvent – bien avant qu'on songe à moquer l'art édifiant, l'édification n'a-t-elle pas été la raison d'être de l'activité artistique, et doit-on s'étonner que les vies exemplaires qu'on fabrique aujourd'hui à Cage, Klein ou Beuys ne soient pas écrites sur un modèle très différent de celles de Vasari ?

Notes

1. Voir D. Lindenberg, *Le Rappel à l'ordre, enquête sur les nouveaux réactionnaires*, Paris, Le Seuil, 2002.
2. On consultera notamment M. Réja, *L'Art chez les fous*, Nice, 1907, réédité avec une présentation de F. Hulak et une préface de P. Vermeersch (Nice, Z'éditions, 1995) ; H. Prinzhorn, *Expressions de la folie*, Paris, Gallimard, 1984 (l'édition originale de *Bildneri des Geisteskranken* a paru en Allemagne en 1922).
3. J. Dubuffet, *Asphyxiant culture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1968.
4. G. Courbet, *Peut-on enseigner l'art ?*, Paris, L'Échoppe, 1986.
5. Il n'est pas aisé de se procurer l'enregistrement complet de la conférence – deux disques 33 t édités après 1962 par Iris Clert. On en trouvera des extraits dans un disque joint à l'ouvrage de P. Descargues, *Yves Klein comme s'il n'était pas mort*, Paris, Galerie 1900/2000, 1995. La plus récente des transcriptions figure dans Y. Klein, *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, Ensba, 2003, p. 118-153.
6. J. Cage, « Entretien avec Robert Filliou », dans *Teaching and Learning as Performing Arts/Lehren und Lernen als Aufführungskunste*, New York-Cologne, 1970, repris dans R. Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, traduit et présenté par M. Dachy, Paris, Éditions des Syrtes, 2000, p. 322.
7. *Ibidem*, p. 323.
8. *Ibidem*, p. 322.
9. Voir J. Cage, « Entretien avec Michael Kirby et Richard Schechner », 1965, *ibidem*, p. 293 : « Comment Mac Luhan voit-il la fonction de l'artiste ? C'est d'une beauté parfaite, et chaque fois que nous y assistons nous y prenons plaisir : il dit qu'il nous suffit de froter de l'information contre de l'information peu importe laquelle. »
10. Voir J. Cage, « Entretien avec Hans G. Helms », 1974, *ibidem*, p. 335.
11. Elle portait un nom : *Blaue Wunder*, « Miracle bleu », que n'eût pas renié Klein.
12. Elle est relatée en détail par H. Baumüller lui-même dans *Artstudio. Spécial Joseph Beuys*, n° 4, printemps 1987, Paris.
13. J. Cage, cité par J.-Y. Bosseur, *John Cage*, Paris, Minerve, 2000, p. 41-42.
14. J. Cage, « Entretien avec Moira et William Roth », 1973, dans Kostelanetz, *op. cit.* (n. 6), p. 243-244.