

Leszek Brogowski

De l'habitude créatrice au caractère anarchiste.

Man Ray et la Ferrer Modern School

*Je ne voulais pas le décevoir, persuadé
comme je l'étais que mon œuvre à venir lui
paraîtrait de moins en moins acceptable.*

Man Ray, *Autoportrait*¹

<http://www.ina.fr/video/I05298102>

Cadre et mise au point

Puisque le sujet de la pédagogie est toujours un être singulier et concret, je me propose de penser ici la transmission artistique à partir d'un cas singulier, celui de Man Ray (Emmanuel Radnitsky de son vrai nom), notamment parce qu'en 1912 et 1913, il a fréquenté la Ferrer Modern School, centre fondé à la mémoire de Francesc Ferrer i Guàrdia, un activiste et penseur anarchiste, exécuté en Catalogne en 1909, et je tâcherai de répondre à la question de savoir quel rôle l'école Ferrer a pu jouer dans la vie et l'œuvre de Man Ray. À la Ferrer Modern School, on dialectisait par exemple les rôles respectifs des enseignants et des élèves : « chaque étudiant est son propre maître, écrivait Robert Henri, un des enseignants du centre. [...] Les étudiants peuvent apprendre les uns des autres autant que de leur professeur² ». La transmission artistique doit en effet être pensée dans toute sa complexité, et notamment en dehors des modèles causaux simplificateurs ; elle ne peut être ni réduite à une simple transmission qui va des professeurs à leurs élèves, ni considérée en dehors du contexte de l'art et de la société. Tous les diplômés de la meilleure école d'art au monde ne seront pas des artistes reconnus ; « un sur mille peut-être percera³ », dit Man Ray. Tous, en revanche, peuvent transformer leur vie en tant qu'artistes, lui donner du sens au moyen de l'art. Par conséquent, pour cerner l'objet de la transmission artistique, on doit essayer de dire ce qu'est être artiste et tâcher de définir ce qu'est l'art aujourd'hui, étant entendu que le *métier* (véritable savoir-faire qui est le meilleur « test » de la réalité) n'est plus depuis longtemps une catégorie esthétique, et que la *profession* est une catégorie sociale (les réseaux sociaux dans lesquels les écoles d'art sont impliquées favorisent à coup sûr les carrières de leurs élèves ; on y reviendra). Je formule donc l'hypothèse qu'après avoir favorisé la conception liée à la *forme*, objet propre de la création artistique et du jugement esthétique, l'art redécouvre depuis quelques décennies ses intuitions originaires liées à la *formation directe* de la réalité, à une action directe ; la destination de l'art serait alors ontologique, et non pas esthétique. Plus que la création des formes, la transmission artistique concernerait alors aujourd'hui le *rapport au monde*, qui peut se concevoir dans sa dimension technique (savoir-faire comme attitude), politique (prise en compte de la communauté) ou ontologique (changer le monde, construire sa vie).

1. Man Ray, *Autoportrait* [1963], trad. A. Guérin, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1998, p. 147 ; ainsi Man Ray se souvient-il du premier marchand d'art qu'il a rencontré sur son chemin.

2. Cité d'après Neil Baldwin, *Man Ray. Une vie d'artiste*, trad. É. Ochs, Paris, Plon, coll. « Biographique », 1990, p. 32. « Constituez-vous en atelier libre, écrivait Gustave Courbet aux étudiants qui voulaient l'avoir comme professeur : je travaillerai au milieu de vous. Il n'y aura parmi nous ni maîtres ni élèves. Nous serons, si cet humble mot ne vous blesse pas, des ouvriers d'une même partie, des compagnons d'un même devoir, réunis ensemble pour achever leur éducation intellectuelle et manuelle » (*Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, t. II : *Ses écrits, ses contemporains, sa postérité*, Genève, Pierre Cailler, 1950, p. 210).

3. Man Ray, « L'Interview de camera », in « *Ce que je suis* » et autres textes, Paris, Hoëbeke, coll. « Arts & esthétique », 1998, p. 24.

Dans mon étude de cas – et pour savoir si l'on peut considérer Man Ray comme annonciateur de ce changement –, je ferai appel à l'herméneutique de Wilhelm Dilthey, méprisée par Gadamer qui la considère comme « romantique » et dépassée par Heidegger, notamment parce qu'elle vise selon lui, précisément, l'appréhension et la compréhension de l'individuel⁴. Mais Gadamer ne dit pas que chez Dilthey l'individuel apparaît comme un moment du processus d'individuation des termes généraux, c'est-à-dire des « structures sociales » (*Zusammenhängen*), dans un « jeu des variations⁵ ». Ces « structures », Dilthey les considère non pas comme une spécification du signifiant, comme le feront les structuralismes de la fin du xx^e siècle, mais comme des connexions spécifiques et structurées des concepts, des valeurs, des projets, etc., dans un contexte socio-historique donné. En effet, les institutions sociales ont tendance à aplanir les différences et à ravalier les singularités, dans la mesure où elles sont orientées vers la réalisation des fins et la pérennisation des normes dans la réalité ; ce qui est vrai aussi de la pédagogie ! Mais à l'intersection de diverses structures émergent les singularités, telle l'œuvre de Man Ray, que j'interpréterai donc comme une « zone de turbulence » au croisement de ces divers ensembles sociaux, dont deux vont jouer ici un rôle prépondérant : d'une part la pédagogie, telle que Man Ray a pu la connaître lors de son passage, relativement bref, à la Ferrer Modern School qui a été sa seule formation artistique ; d'autre part l'art, qu'il découvrait à la même époque à travers les rencontres, les lectures et les visites de galeries d'art et de musées. Concernant la première « structure », la pédagogie, il faudra tenir compte de toute la culture libertaire dont elle est issue : des valeurs de l'individualité qu'elle prônait, de l'intérêt de s'occuper des tâches quotidiennes qu'elle montrait aux élèves, de son projet de désaliénation des individus, et, *last but not least*, de la conviction que les individus ont un rôle actif – et non passif – à jouer dans le monde. Concernant la seconde « structure », l'art, on examinera la conviction que Man Ray a acquise spontanément dans son milieu social selon laquelle l'art se réalise par la production d'œuvres, et examiner la façon dont sa compréhension de l'art a évolué au fil des rencontres, notamment avec des artistes, mais aussi avec les galeristes et les marchands d'art, à travers les expositions et les lectures, à travers ses propres découvertes et progrès, etc. Bref, on suivra le processus à travers lequel ces rencontres ont conforté en lui la valeur de l'épanouissement à travers la création. C'est à la lisière de ces deux ensembles d'idées, de valeurs et de buts qu'il faudra observer le « jeu des variations », pour reprendre le mot de Dilthey, dans lequel a émergé le cas Man Ray.

La Ferrer Modern School : ce qu'il en a retenu, ce qui lui échappait

L'œuvre et la mort de Francesc Ferrer i Guàrdia sont indissociables du contexte historique de l'Espagne, dont les écoles ont été entièrement sous le contrôle de l'Église catholique. La modernité de ses idées pédagogiques représentait une réelle menace pour le pouvoir de l'éducation, détenu par les catholiques espagnols. En effet, au « formatage » de l'enfant, Ferrer opposait une école qui, tout au contraire, devait laisser l'individu libre face à ses potentialités et aux possibilités que l'avenir lui prépare. Dans la tradition pédagogique, il a donc laissé une « bombe à retardement » – que son passage devant le peloton d'exécution n'a en rien désamorcée, bien au contraire – qu'on appellera plus tard « anti-pédagogie », car former l'individu sans le formater, sans fermer les possibles qu'il porte en lui, sans même achever sa formation, c'est renoncer au pouvoir autoritaire que l'éducation pourrait avoir sur les possibles, et, partant, sur l'individu. Anarchiste, Francesc Ferrer a donc reformulé le

4. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, trad. É. Sacre, revue et complétée par P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1996, p. 208 et suiv., en particulier p. 219.

5. Wilhelm Dilthey, « [De la psychologie comparée.] Contribution à l'étude de l'individualité » [1895-1896], in *Le Monde de l'esprit*, trad. M. Remy, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Bibliothèque philosophique », 1947, t. I, p. 274 ; la « [Psychologie comparée] » de Dilthey renvoie directement à l'herméneutique comme au complément méthodologique indispensable aux sciences humaines.

problème théorique fondamental de l'éducation : comment rationaliser la vie sans l'opprimer ? Comment éduquer l'enfant sans nuire à sa spontanéité ? Sa réponse a consisté à prôner la pédagogie dans l'esprit critique de Kant – ne pas apprendre ce qu'il faut penser, mais comment il faut s'y prendre pour penser correctement –, pédagogie qui refuse donc, écrit Ferrer, « tout dogmatisme, qui laisse à l'enfant [le choix] de la direction de son effort, et se limite à seconder celui-ci⁶ ». Il s'agissait donc d'ouvrir les possibles plutôt que de les censurer ou de les réprimer. Concernant la pédagogie artistique, à la Ferrer Modern School les séances de « corrections » étaient l'occasion d'encourager à la créativité. C'est cela que Man Ray a retenu de l'expérience vécue au centre Ferrer : « Robert Henri, le célèbre peintre scissionniste, [...] jamais [...] ne toucha à un dessin ni ne fit de critique hostile⁷ ». Mais Man Ray s'est-il rendu compte du fait que, des années après, ses propres positions esthétiques reflétaient encore directement ces principes, comme en témoigne cette déclaration faite dans les années 1920 lorsque sa gloire grandissait à Paris ? « Je ne comprenais pas les peintres qui dépréciaient leurs propres œuvres, ou qui s'en montraient insatisfaits. Je doutais de leur sincérité. Le tableau est, selon moi, le fidèle témoignage de l'expérience d'un moment et on ne doit pas le critiquer⁸. » Ou encore, plus directement, il lance : « Je doute de toute évaluation⁹ ». À d'autres occasions, il fait preuve d'une grande lucidité par rapport aux principes hérités de la culture de la Ferrer Modern School : « À ma sortie de l'école, comme je pensais à mon avenir, j'en suis arrivé à une conclusion : faire *ce que l'on n'attendait pas de moi* ; une devise à laquelle je me tiens¹⁰. » Ces principes, observa Emma Goldman, une des fondatrices de la Modern School, ont été incarnés par Robert Henri et ses amis qui, ensemble, « contribuèrent à créer un esprit de liberté dans les ateliers d'art tel qu'il n'en existait probablement nulle part ailleurs à New York à cette époque¹¹ ». Cet esprit de liberté, apprécié aussi par John Dewey qui « visite l'école de Stelton [où la Ferrer Modern School s'est installée plus tard] et se lie d'amitié avec Emma Goldman¹² », ne faisait que refléter la pensée et la culture anarchistes.

Cependant, il faut relire *Autoportrait* de Man Ray en prêtant attention non seulement à ce qu'il a retenu de la courte expérience qu'il a faite de la Ferrer Modern School, mais encore – précisément – à ce qui, dans ses souvenirs, transparait de cette expérience sans être identifié comme venant d'elle, c'est-à-dire à ce qui lui échappait des débats, des controverses et des enjeux de cette école. Il semble avoir ignoré par exemple que dans les débuts du centre Ferrer, à l'époque où il le fréquentait, l'anti-pédagogie frôlait dangereusement l'idée d'une école de génies. Deux conceptions s'affrontaient alors au sein du centre, « l'une fondée sur le conditionnement, [...] l'autre misant sur la spontanéité¹³ ». « Aux yeux d'Emma Goldman,

6. Francesc Ferrer cité par Emma Goldman, « Francisco Ferrer and the Modern School », in *Anarchism and Other Essays*, New York, Dover Publications, 1969, p. 163.

7. Man Ray, *Autoportrait*, op. cit., p. 39.

8. *Ibidem*, p. 187.

9. « L'Interview de *camera* », loc. cit., p. 54. Qui aujourd'hui aurait le courage de dire cela ? Et Man Ray d'ajouter : « Je suis contre toute espèce de compétition » (*Autoportrait*, op. cit., p. 262) ! Pourtant, ces affirmations ont un sens profond, et non seulement par rapport aux questions posées ici, concernant l'art et la transmission artistique, sens que ne peut évacuer l'esprit de compétition généralisée propagé par le capitalisme d'aujourd'hui.

10. « L'Interview de *camera* », loc. cit., p. 25.

11. « J'ai appris à connaître en Henri une personnalité exceptionnelle, une nature libre et généreuse. Il était en fait un anarchiste dans sa conception de l'art et dans sa relation à la vie. Quand nous commençâmes les cours du soir à la Ferrer, il répondit sans tarder à l'invitation d'instruire nos étudiants en art. Il y intéressa aussi George Bellows et John Sloan et, ensemble, ils contribuèrent à créer dans la classe artistique un esprit de liberté qui n'existait alors probablement nulle part ailleurs à New York » (E. Goldman, *Living My Life*, New York, Knopf, coll. « Borzoi Books », 1931, t. II, p. 529).

12. Ronald Creagh, *Utopies américaines. Expériences libertaires du XIX^e siècle à nos jours*, Marseille, Agone, coll. « Mémoires sociales », 2009, p. 339.

13. *Ibidem*, p. 189-190.

écrit Ronald Creagh, [...] en chaque enfant sommeille donc le divin talent d'un Mozart ou, mieux encore, d'un prophète. Dès 1911, Alexandre Berkman s'attend à ce que l'École moderne produise des génies¹⁴ ». Les idées ont certes besoin de temps et de débats pour se clarifier, ce qu'illustre cette confrontation entre les deux visions éducatives à la Ferrer Modern School, mais le conditionnement est incompatible avec la conception anarchiste de l'individu. Les idées fondées sur le conditionnement étaient bien sûr complètement étrangères à Man Ray mais, pour nos réflexions, il serait intéressant d'identifier ce qui lui échappait de l'influence du centre Ferrer et qui serait, précisément, un conditionnement ; bien plus : on peut se demander si toute pédagogie, aussi éclairée soit-elle, n'en laisse pas quelques traces.

De son passage à la Ferrer Modern School, Man Ray a surtout retenu la liberté qu'elle offrait.

Ce centre [...] était financé par un écrivain aisé, new-yorkais. Outre les cours artistiques, il y avait des cours de littérature, de philosophie et une école pour les enfants des membres qui désiraient élever leur progéniture dans un milieu plus libéral que celui qu'offraient les écoles publiques. Tous les cours étaient gratuits ; quelques écrivains et peintres connus servaient bénévolement de professeurs : en fait tout y était libre, même l'amour. L'on désapprouvait la plupart des conventions imposées par la société¹⁵.

Cette possibilité d'être libre, c'est-à-dire d'être libéré des contraintes, que lui a appris le centre Ferrer, a visiblement laissé des marques profondes sur la personnalité de Man Ray ; après coup, elle lui a fourni une clé pour interpréter bon nombre de gestes et de choix dans sa vie : se libérer de la société, à commencer par sa famille¹⁶, s'affranchir « de tous les liens, tous les devoirs que lui imposait la société¹⁷ », se « libérer des contraintes de la civilisation¹⁸ », etc. Au moment de la rupture avec Donna, Man Ray écrit : « Désormais je serai libre, libéré d'un patron et d'une femme¹⁹ », et plus tard, il note : « Quand je devins, si j'ose dire, mon propre employeur, il me sembla que j'étais toujours en vacances²⁰. » Il lui fallait également se libérer des conventions artistiques. Samuel Halpert lui fit « quelques remarques encourageantes, tout en [lui] conseillant de [se] libérer des écoles et des influences académiques²¹ ». Mais, constate Man Ray, « je ne m'inquiétais jamais des influences que je pouvais subir – il y en avait tellement [...]. L'essentiel, c'était le choix de mes influences²² ».

Cette dernière remarque prouve qu'il s'acceptait comme autodidacte, tout en mettant en valeur sa formation à la Ferrer Modern School, où il a fait aussi sa première exposition²³. L'expérience a d'ailleurs été brève, mais les contacts avec les membres du centre se sont poursuivis²⁴. La pédagogie a certes besoin d'expériences comme complément ; cependant, quelques décennies avant Walter Benjamin, Emma Goldman avait déjà observé le déclin de l'expérience dans le monde moderne, et ce, dans l'essai même consacré à Francesc Ferrer : « On en est venu à considérer l'expérience comme la meilleure école de la vie. L'homme ou la femme qui n'y prennent pas quelques leçons vitales sont considérés comme de vrais can-

14. *Ibidem*, p. 192.

15. Man Ray, *Autoportrait, op. cit.*, p. 38.

16. *Ibidem*, p. 48.

17. *Ibidem*, p. 23.

18. *Ibidem*, p. 51.

19. *Ibidem*, p. 123.

20. *Ibidem*, p. 303.

21. *Ibidem*, p. 46.

22. *Ibidem*, p. 54.

23. *Ibidem*, p. 51.

24. *Ibidem*, p. 55.

ces. C'est bizarre, conclut-elle, [...] car ils n'apprennent rien de l'expérience²⁵. » À ses yeux, l'école doit donc palier la décrépitude de l'expérience, notamment – elle cite Francesc Ferrer – en privilégiant l'immersion de l'enfant dans l'« environnement de la nature où il sera en contact avec tout ce qu'il aime, et où les impressions de la vie remplaceront le fastidieux apprentissage livresque²⁶ ». Le motif du retour à la nature, inhérent à l'anti-pédagogie, est d'ailleurs très présent chez le jeune Man Ray. Mais l'expérience qu'il fait de l'art n'est pas pour autant une expérience en déclin ou une source d'aliénation. Bien au contraire. « L'avenir nous réservait de multiples possibilités. [...] Je me réalisais enfin pleinement²⁷ », notait-il. Le sentiment éprouvé lorsque, amoureux, il choisit d'être artiste, sera objectivement validé dans la mesure où il aura été l'un des acteurs majeurs de la profonde transformation de la réalité de l'art de son époque. Et on le voit fidèle tout au long de sa vie aux valeurs qui ont été celles de la Ferrer Modern School : l'amour, l'épanouissement, le plaisir, l'habitude d'aller à contre-courant... mais par-dessus tout la liberté : « Ce que je cherche ? En premier lieu, je cherche la liberté²⁸. »

Certes, l'esprit critique invite à soupçonner des illusions à l'endroit de la liberté revendiquée : dans les choix qu'il fait dans sa vie et son œuvre, n'y a-t-il pas quelques traces d'un conditionnement que l'expérience de l'école Ferrer aurait laissées ? Pourrait-on alors parler d'une « disposition durable » ou d'un « trait de caractère » acquis dans le centre Ferrer ? Pour mieux cerner la tension entre liberté et conditionnement, on pourrait forger l'oxymore « habitude créatrice ». En effet, depuis l'Antiquité on considère l'habitude comme une seconde nature, alors que les valeurs en question – la création, la liberté, l'amour, l'épanouissement, la révolte – sont autant de contradictions portées à l'habitude qui serait, elle, une aliénation de la conscience attentive, c'est-à-dire une activité machinale et, partant, non créatrice. L'*hexis*, traduit en latin par *habitus*, signifie en effet une disposition durable du caractère. Rendue, selon les traducteurs, tantôt par « caractère », tantôt par « habitude », la notion aristotélicienne d'*hexis* ne peut pourtant être réduite à une simple habitude, telle que l'ont théorisée Félix Ravaisson (conscience obscurcie) ou Henri Bergson (schéma moteur), ou même Pierre Bourdieu (idéologie *incorporée*). Les habitudes peuvent certes être puissantes, mais en droit elles n'abolissent jamais entièrement le sens critique individuel. « Chacun est, dans quelque mesure, responsable de ses habitudes [*hexis*]²⁹ », écrit Aristote. Il faut se garder des simplifications : si nous sommes responsables de nos habitudes, qu'en est-il de notre caractère ? « Puisque le caractère (*êthos*), comme le signifie le mot, est ce qui reçoit son accroissement de l'habitude (*ethos*) – répond à cette question Aristote – et que l'habitude apparaît sous l'influence de quelque chose de non-inné, à la suite de nombreux mouvements d'un certain type, c'est de cette façon qu'on a désormais des principes d'action – ce que nous ne voyons pas chez les êtres inanimés³⁰. » Aristote veut dire par là que l'habitude devient un principe actif de nos actions, et que – première partie de la phrase citée – le mot « caractère » (*êthos*) dérive du mot « habitude » (*ethos, hexis*), ce qu'il répète à de nombreux endroits de ses écrits pour souligner une continuité entre la formation de l'habitude et la construction du caractère. Par conséquent, il considère l'*hexis* sur le plan éthique : une sorte de connaissance fondamentale devenue tendance de l'âme ou disposition durable. Seule une telle connaissance peut en effet mobiliser l'être humain dans sa plénitude pour devenir le caractère de l'individu. « Comme il dépend de nous d'utiliser d'une

25. E. Goldman, « Francisco Ferrer and the Modern School », *loc. cit.*, p. 145.

26. *Ibidem*, p. 164.

27. Man Ray, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 57-58.

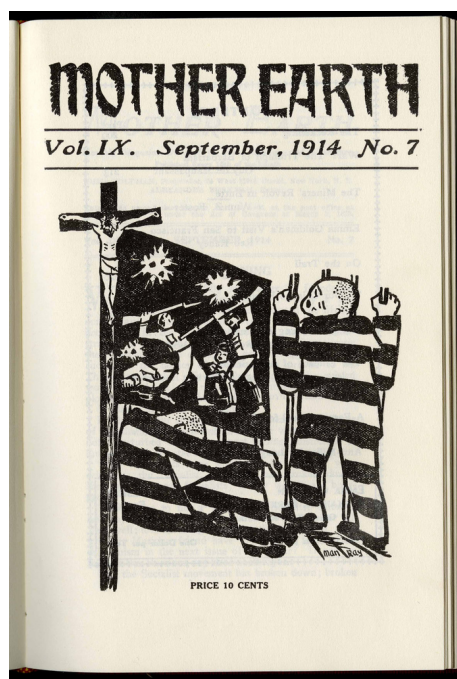
28. « L'Interview de camera », *loc. cit.*, p. 24.

29. Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 1114 b, trad. J. Voilquin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1987, p. 77.

30. *Éthique à Eudème*, 1220 b, trad. V. Décarie, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2007, p. 108.

façon ou de l'autre ces habitudes, nous dirons qu'elles relèvent de notre volonté³¹. » Man Ray n'a-t-il pas reconnu que même ses influences, il se les choisissait lui-même ?

Il faudrait donc plutôt parler d'un « caractère créateur » et supposer que seule la personnalité anarchiste, comme celle de Robert Henri, fondateur du groupe de l'Ashcan School, apporte la solution au paradoxe de l'« habitude créatrice ». Un jour, se souvient Man Ray, Robert Henri « finit par me donner une petite tape dans le dos en disant que je ne devrais pas faire attention à lui, car il était contre lorsque la plupart des gens étaient pour, et pour lorsqu'ils étaient contre³². » Ce n'est pas tout à fait le même principe que celui de l'« autrisme » de Robert Filliou, qui vise plutôt à combattre les habitudes *en soi-même*³³ ; celui que prônait l'enseignant de la Ferrer Modern School favorisait la révolte : « dis "non" » est le principe que l'artiste doit partager avec l'anarchiste. En effet, dans l'esprit de la philosophie anarchiste, le centre Ferrer se proposait de former des personnalités puissantes, des individus dont l'imagination était un instrument du possible, voire de l'impossible, comme dans cette surenchère de Bakounine : « C'est en cherchant l'impossible que l'homme a toujours réalisé et reconnu le possible, et ceux qui se sont *sagement* limités à ce qui leur paraissait le possible n'ont jamais avancé d'un seul pas³⁴. » Man Ray se reconnaissait dans cette tradition ; selon Neil Baldwin, qui le cite, « en 1919, il affirmait qu'il se considérait toujours comme "un anarchiste confirmé", ce qu'il prouva en collaborant avec Henry S. Reynolds et Adolf Wolff à la publication [...] de la revue *TNT*. [...] *TNT* avait une "position radicale, racontait Man Ray. C'était une longue tirade contre les industriels, exploiters des travailleurs³⁵..." » En août et septembre 1914, il a réalisé des projets aux forts accents antimilitaristes pour deux couvertures de la revue *Mother Earth* d'Emma Goldman ; c'était une façon d'exprimer sa rage contre la première guerre à caractère mondial suscitée par le capitalisme.



31. *Éthique à Nicomaque*, 1115 a, *op. cit.*, p. 78.

32. Man Ray, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 40.

33. « Dis-leur que, où qu'ils soient et avec qui ils soient, quoi qu'ils pensent, mieux vaut penser à autre chose, quoi qu'ils fassent, mieux vaut être autre part et avec quelqu'un d'autre » (Robert Filliou, « L'Autrisme (manifeste-action) », in *Enseigner et apprendre. Arts vivants*, Bruxelles, Lebeer Haussmann, 1998, p. 99).

34. Michel Bakounine, « Appendice » de *L'Empire knouto-germanique et la Révolution sociale* (novembre 1870-avril 1871), in *Œuvres complètes de Bakounine*, t. VIII, Paris, Champ libre, 1982, p. [191] 247.

35. N. Baldwin, *Man Ray*, *op. cit.*, p. 73.

Le bilan que Ronald Creagh dresse de l'expérimentation pédagogique de la Ferrer Modern School est donc pertinent :

Cette vision idéaliste, ce climat idéalisé, ne font que retarder certaines échéances ; il existe des impératifs, comme celui de gagner sa vie et, par conséquent, de tôt ou tard se soumettre aux critères de sélection qu'une société impose. Au demeurant, le jeune abordera la vie libéré de croyances magiques, des inhibitions psychologiques, avec une forte personnalité. Mieux encore, tel Prométhée, il sera invité à lutter contre les déterminismes³⁶.

Cette dernière remarque est bien sûr fondamentale pour la formation des artistes. Non seulement elle pointe une condition de possibilité de l'art comme une structure en constante remise en cause, mais encore elle légitime le rapprochement de l'artiste et de l'anarchiste ; Marcel Duchamp, ami intime de Man Ray et par ailleurs lecteur attentif de *L'Unique et sa propriété* de Max Stirner³⁷, manifeste de l'individualisme anarchiste, se revendiquait, comme on sait, « anartiste ». On pourrait interpréter l'idée d'*an-archè* comme la négation apportée à tout principe sauf celui par lequel l'individu affirme son autonomie et sa liberté³⁸. La personnalité rebelle et sa lutte contre les déterminismes sont donc les deux principaux agents du devenir artistique, et Man Ray savait à quel point le public pouvait en être vexé. « J'avais remarqué, note-t-il, que les puristes pétris de traditions considéraient certaines œuvres contemporaines comme des injures personnelles³⁹. »

L'art dans la vie quotidienne

Mais ce qui échappait vraiment à Man Ray à la Ferrer Modern School, c'était la vision historique de la réalité. « L'anarchiste américain de la Belle Époque a renoncé à la métaphysique, aux dogmes et aux clichés d'une apocalypse sanglante, écrit Ronald Creagh ; mais pas à une vision totalisante de la réalité. [...] L'émancipation de la classe ouvrière ne relève pas d'une "mission" assignée au prolétaire, elle est tout simplement dans son intérêt. Il doit donc garder une vue sur son époque et sa société⁴⁰. » Or, Man Ray semble n'attacher que peu d'importance à une telle vision totalisante, étant entendu que dans l'art elle prend d'habitude la forme d'une conscience historique, voire de la connaissance de l'histoire ; il semble même revendiquer ce renoncement : « En histoire, j'ai toujours été le dernier de la classe⁴¹. » Il semblait ignorer les enjeux de la dynamique artistique dans laquelle il a été impliqué, et présentait ses rencontres avec d'autres artistes (Tzara, Breton, Duchamp, Pica-bia, Picasso, Satie, etc.) comme un jeu mondain à la recherche du plaisir. L'œuvre d'Ezra Pound, écrit-il par exemple, « avait beau être impressionnante, j'étais trop ignorant pour en sentir le poids ; s'il y avait un contenu révolutionnaire, je n'en savais rien⁴²... ». Contrairement aux vrais épicuriens qui mettaient leur science au service de l'éthique, il a adopté la posture d'épicurien-amateur : « La recherche du plaisir, mon mobile directeur, n'est pas une science⁴³ », affirma-t-il. Les plus grandes inventions et découvertes de Man Ray – l'intérêt pour la photographie, les objets « proto-dadaïstes », les peintures à l'aérographe, les rayogrammes, les expérimentations avec le cinéma, etc. –, il les décrit comme de simples fruits du hasard et ne prend jamais position en matière de théorie. « Je n'ai aucune idée de ce

36. R. Creagh, *Utopies américaines*, op. cit., p. 192.

37. « Je connais Stirner depuis longtemps ; c'est un "grand bonhomme" », dit Duchamp à Serge Stauffer en 1960 (cité par Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2007, p. 456).

38. Voir Henry David Thoreau, « La Vie sans principe », in *Essais*, trad. N. Mallet, Marseille, Le Mot et le Reste, coll. « Attitudes », 2007, p. 237-262.

39. Man Ray, *Autoportrait*, op. cit., p. 157.

40. R. Creagh, *Utopies américaines*, op. cit., p. 180-181.

41. Man Ray, « L'Interview de camera », loc. cit., p. 24-25.

42. *Autoportrait*, op. cit., p. 248.

43. « Je n'ai jamais peint un tableau récent », in « *Ce que je suis* » et autres textes, op. cit., p. 46.

qu'est l'art en général⁴⁴ », dit-il, sans chercher non plus à légitimer idéologiquement ses travaux.

Cependant, ses commentaires sur l'art, parfois pittoresques, ont une cohérence. Man Ray magnifie la joie de la création pour justifier le refus de tout jugement porté sur les œuvres. « La recherche du plaisir, de la liberté et la réalisation de l'individualité, déclare-t-il, sont donc les uniques mobiles de la race humaine susceptibles d'acquisition, dans notre société, à travers l'œuvre créatrice⁴⁵. » La valeur de l'art n'est donc pas dans ses résultats, mais dans l'expérience même de la création, dans l'attitude créative face au monde. L'art est en effet une affaire d'expérience individuelle qui donne sens à la vie de l'artiste. « Je faisais tout moi-même⁴⁶ », disait-il à propos de la photographie, mais c'était vrai pour tout ce qu'il faisait en général, car l'art était pour Man Ray une prise sur la réalité. L'art transforme l'existence quotidienne, *il est production de la réalité*, production à travers laquelle l'individu s'affirme. « Je considère comme autoportrait tout ce que je fais⁴⁷ », écrit-il encore. L'individu est pour lui le principe de tous les principes : « L'essentiel pour l'homme est son individualité⁴⁸. » Par conséquent, il critique rudement les institutions artistiques, tous les intermédiaires dans l'art, et en particulier la fétichisation des œuvres par le marché. Une de ses œuvres de jeunesse, une spirale de papier en forme d'abat-jour, préparée



pour la première exposition de la Société Anonyme, se trouve jetée à la poubelle par mégarde ; Man Ray la refait en métal. Des années après, il écrit :

J'en ai fait une douzaine de copies pour d'autres expositions. Je n'en éprouve aucun remords : brûlés, un livre ou une partition musicale de valeur ne sont pas pour autant détruits. Seul un collectionneur, ayant acheté l'objet pour des raisons d'ordre spéculatif, hésiterait à ajouter pareil objet à sa collection⁴⁹.

La valeur de l'art n'est pas dans l'objet, mais dans la stratégie créatrice qui consiste dans la rébellion contre les conventions sociales.

Man Ray réalisait-il à quel point toutes ces affirmations reflétaient l'anti-pédagogie qu'il avait connue à la Ferrer Modern School ? « Je suis opposé à toute forme d'éducation⁵⁰ », affirmait-il. Se rendait-il compte jusqu'à quel point elles dessinent les contours de la philosophie anarchiste sur laquelle cette école s'appuyait ? L'anti-pédagogie vise l'invention, l'affirmation et la réalisation des possibles. « Tout est art, dit Man Ray. [...] Mais tout ce qui

44. « L'Interview de *camera* », *loc. cit.*, p. 30.

45. « Je n'ai jamais peint un tableau récent », *loc. cit.*, p. 54.

46. « L'Interview de *camera* », *loc. cit.*, p. 28.

47. *Ibidem*, p. 32.

48. *Ibidem*, p. 34.

49. *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 139. Cette remarque est d'une grande importance, car elle semble mettre à mal la distinction goodmanienne, aujourd'hui très largement adoptée, entre les œuvres autographiques et allographiques. Mais ce n'est pas le lieu ici d'en approfondir l'analyse.

50. « L'Interview de *camera* », *loc. cit.*, p. 37.

diffère totalement de ce qui a été jusqu'ici est révolutionnaire⁵¹. » Belle formule, certes, mais comment savoir *ce qui a été* et en même temps refuser la connaissance de l'histoire ? « Tous les créateurs sont influencés, s'ils en ont connaissance, par ce qui a été fait avant eux⁵² », dit-il en effet lui-même. Or, sans la vision de l'histoire, les choix spontanés et les inventions créatrices de l'artiste ne peuvent que faire répéter l'histoire dont il s'agit de se distancer.

Tout se passe donc comme si l'expérience qu'il faisait de l'art rattrapait ce que Man Ray a raté au cours de sa formation à la Ferrer Modern School, comme si, dans son cas, la transmission artistique n'avait pas eu lieu au sein de l'école, mais plutôt après qu'il l'a quittée, à travers les rencontres avec les œuvres et les artistes. C'est l'art en tant que phénomène social, en tant que structure au sens diltheyen du terme qui, pour Man Ray, tenait lieu de l'histoire et de la théorie. Cette configuration se dessine dès son arrivée à Paris. Le premier soir, il rencontre dans un bistro Jacques Rigaut, André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard et Gala, Théodore Fraenkel, Philippe Soupault et d'autres, et ils passent ensemble la soirée et une bonne partie de la nuit à s'amuser. « Je les regardais ahuri par la gaîté et le laisser-aller de ces gens qui, par ailleurs, se prenaient tellement au sérieux, et exerçaient sur l'art et la pensée d'une nouvelle génération une influence révolutionnaire⁵³ », se souvient-il. Man Ray était une personnalité suffisamment indépendante pour que sa conviction que l'art doit être la transformation de la réalité ambiante soit accueillie avec enthousiasme par les dadaïstes parisiens, futurs surréalistes qui, eux, se chargeaient de la légitimation idéologique, théorique et historique de ces nouvelles tendances. La transmission artistique passait aussi par là. Le désir de l'auto-affirmation de l'individu à travers la création – qui en faisait de bons vivants, voire plus : des aventuriers du quotidien – était le moyen terme qui a permis l'intégration de Man Ray dans le groupe. C'est ainsi qu'il a pu à la fois créer *son monde* et rejeter *le monde de l'art*, car il a adhéré à la création en cours d'un *autre monde de l'art*. Peu de temps après son arrivée à Paris en 1921, donc, et « pendant de nombreuses années, dit-il, je ne fis plus aucun effort pour pénétrer dans le monde des arts. Je participais cependant à des expositions organisées par mes amis d'avant-garde, et parfois j'exposais seul sous leur tutelle⁵⁴ ».

La méthode de travail artistique de Man Ray, qui doit sans aucun doute beaucoup à la pédagogie du centre Ferrer, se déployait – pour ainsi dire – sous le parapluie des idées et des réflexions de ses amis artistes. C'est cette méthode qui est l'objet propre de la transmission artistique, mais Man Ray n'a jamais pris explicitement position à son égard dans le contexte de l'art. Tout se passait pour lui intuitivement depuis ses débuts new-yorkais, à travers les contacts avec Stieglitz et sa galerie, les nouvelles provenant de Paris et, bientôt, le réseau de l'avant-garde parisienne de Montparnasse. Or, cette méthode – « faire ce que l'on n'attendait pas de moi » – affirme d'emblée ses limites, à savoir sa dépendance à l'égard de l'environnement social, selon la « loi » établie quelques décennies plus tôt par Joris-Karl Huysmans : « La théorie du milieu, adaptée par M. Taine à l'art est juste – mais juste à rebours, alors qu'il s'agit de grands artistes, car le milieu agit sur eux alors par la révolte, par la haine qu'il leur inspire⁵⁵ ». Mais cette méthode, Ronald Creagh l'a bien vu, consiste aussi à « lutter contre les déterminismes⁵⁶ », ce qui implique chez Man Ray deux conséquences qu'il faut brièvement analyser, l'une consistant à attendre une attitude créatrice de tout individu, l'autre à appliquer celle-ci à la transformation de son environnement quotidien.

51. *Ibidem*, p. 30.

52. « Je n'ai jamais peint un tableau récent », *loc. cit.*, p. 53.

53. *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 154.

54. *Ibidem*, p. 164.

55. Joris-Karl Huysmans, *Certains*, in *L'Art moderne. Certains*, Paris, UGÉ, coll. « 10/18 », 1975, p. 292.

56. R. Creagh, *Utopies américaines*, *op. cit.*, p. 192.

C'est parce qu'il est imprégné de la pensée anarchiste que Man Ray peut anticiper la tendance qui ne s'affirmera dans l'art qu'à partir des années cinquante du xx^e siècle, à savoir la démocratisation de l'attitude créatrice plutôt que la promotion des œuvres, et par conséquent la critique du mythe de l'artiste. En 1916, il expose des tableaux-objets proto-dadaïstes à la galerie Danielle à New York. Rétrospectivement, il affirme qu'il désirait que « le spectateur jouât un rôle actif dans l'acte créateur ». Dans le célèbre tableau avec deux

https://alaloupe.files.wordpress.com/2010/07/karsh_manray_1965c.jpg

sonnettes, il y avait un bouton, mais « tous ceux qui appuyèrent sur le bouton étaient déçus, car la sonnette ne sonnait pas ». Un autre tableau a été délibérément accroché de travers et « les visiteurs essayaient de [le] redresser, mais le tableau retombait toujours de travers⁵⁷ ». Ce motif de la participation de tout individu à la création revient à plusieurs reprises dans ses souvenirs, par exemple lorsqu'il accueille avec admiration – qu'il a du mal à cacher – diverses tentatives créatrices de sa compagne parisienne Kiki de Montparnasse, fille du peuple, qui chante, fait des tableaux-collages et publie ses souvenirs. Ou encore lorsqu'il insiste sur le fait que la création est aussi une prise de risque que l'individu ne doit pas esquiver. « Certains éditeurs américains proposent des modifications », se plaint-il un jour. Alors sa « réponse est toujours la même : "si vous voulez faire autre chose, signez-le de votre nom ; créez à cause de moi quelque chose de vous-mêmes"⁵⁸. » Mais ces remarques sont marginales par rapport à l'attitude générale qui a toujours été la sienne et que l'on peut résumer en disant que la faculté créatrice peut s'exercer à propos de tout. La conséquence de ce principe est que la frontière entre l'art de Man Ray et sa vie a tendance à s'estomper. Une percussion qu'il fabrique avec une vieille valise et un gramophone, et qu'il refait sur-le-champ pour un maharadja à Cannes, est-ce un objet dadaïste, comme beaucoup d'autres, parmi ses inventions ? Tous ses portraits de la « haute société » française sont-ils de l'art ? On peut multiplier ces interrogations.

C'est cette frontière qu'il tend à annuler entre l'art et la vie qui constitue un moment intéressant et sans doute pas assez apprécié chez Man Ray, alors qu'il revendiquait souvent la fluidité du passage de la vie à l'art. Il décrit par exemple sa démarche de la manière suivante : « Il s'agit de dominer la technique appliquée au point qu'elle ne nous amuse ni ne nous intéresse plus – elle devient banale et quotidienne⁵⁹. » La critique que Henri Lefebvre adresse à la conception surréaliste de la vie quotidienne, car elle en aurait vanté des formes aliénées – le bizarre et l'insolite –, ne s'applique pas à Man Ray, car rien ne permet de penser que, s'il rapprochait l'art de la vie quotidienne, c'était « pour la *discréditer*⁶⁰ ». Au contraire, il combat le sentiment d'étrangeté et d'étonnement au profit d'objets banals et de valeurs de la vie ordinaire : faire du monde un chez-soi. Man Ray est constamment à la recherche de solutions créatrices dans la vie courante, qu'il s'agisse de s'amuser ou de gagner sa vie. C'est un motif libertaire qu'il applique avec conséquence, et qui prend la forme d'une de ses rares déclarations programmatiques, datant de 1933 :

Tout progrès naît d'un désir intense dans l'individu vers un meilleur présent immédiat, remédiant à une insuffisance matérielle. Dans cet état d'exaltation, l'action s'impose et prend la forme révolutionnaire. Race, classe, comme la mode, perdent alors leur place, tandis que l'émotion individuelle prend le sens universel. Peut-on, en effet, imaginer un rapprochement des êtres plus impératif que la découverte d'un désir commun⁶¹ ?

57. Man Ray, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 103.

58. « L'Interview de *camera* », *loc. cit.*, p. 31-32.

59. *Ibidem*, p. 23.

60. Henri Lefebvre, *La Critique de la vie quotidienne*, Paris, Grasset, 1947, p. 51.

61. Man Ray, « L'Âge de la lumière », in « *Ce que je suis* » et autres textes, *op. cit.*, p. 79.

L'art serait donc identique à l'idée de la révolution anarchiste, directe et permanente, réalisée par tous les individus et pensée sur le modèle du désir amoureux ; il ne s'inscrirait pas dans l'affrontement des classes pour contribuer à l'établissement de la société communiste, mais permettrait en revanche à chacun de se soustraire à tout pouvoir, à toute idéologie, de construire son monde à lui et – surtout – d'en maîtriser le sens.

Mais l'utopie artistique de la révolution ainsi comprise n'a pas que sa valeur critique pour rester en prise avec la réalité. Certes, en passant en revue les travaux et les idées les plus simples de Man Ray, on s'aperçoit combien lui doivent les artistes qui sont venus après lui. Mais il y a bien plus : le chemin d'expérimentations en photographie, qu'il a parcouru pour la première fois en mettant en place une véritable exploration de la photographie comme *médium* artistique au sens moderne du terme (« La photographie [...] a libéré la peinture⁶² », affirme-il), sera plus tard refait inlassablement par des générations de photographes amateurs (macrophotographie, solarisation, superposition des négatifs, photogrammes et photos d'objets non identifiables, exploration de la texture, du grain de la pellicule et du rapport positif/négatif, photographie comme instrument d'observation, photographie d'objets et situations insolites, nu photographique, perspectives surprenantes, images floues du mouvement ou, au contraire, exploration de l'instantané, etc.).

<http://www.frac-bourgogne.org/collection/fiche/?id=235>

<http://www.telarama.fr/scenes/les-trouvailles-de-man-ray-et-lee-miller,115565.php>

<https://photographiesurrealiste.wordpress.com/2016/11/18/man-ray-et-leelectricite/>

<http://expositions.bnf.fr/objets/grand/181.htm>

<https://photographiesurrealiste.wordpress.com/2016/11/28/les-debuts-de-la-photographie-surrealiste/>

<https://www.flickr.com/photos/93920834@N08/8684617224/in/photolist-eeqW8J-dGPTHE-mUyd9-q5MwyP-6VS6fF-wqpit-965ms4-qVKvwh-TFqPwE-55Ts4F-8gsRg5-k7HyaM-acXj3T-4fRTLh-dAkcjw-itZYby-pqeETm-F3infD-2B6rRT-pKSNmG-BL9voN-6ZwFVY-6izBn3-5SWyH9-RGyWgS-nvzbZe-qwGGTF-qJ1tW-4BQMta-74kPhY-5eTr2W-8vPRm7-JrPGm-99fpwu-5KFMto-4yTnEC-mUyd5-5kGe4z-Tif5Dx-6W7r9u-cna6xW-tr66i-o7dnTJ-nh2Ld-7mUD46-b6bebZ-of7Rus-dLbUyw-dAkmyA-o9XDJy>

<https://www.flickr.com/photos/centralasian/5401989313/in/photolist-9emBdM-aPAaKp-89DbAU-4Cg53z-99cfMF-nog9zK-rPjiW7-8ffIX7-8ffLg5-99chCr-dL7ceK-UwYwXV-4skzNS-bnbpDg-DYymp-shHEX-4SmWxU-dpppkj-74kNTE-8aY3qS-qx9Pmt-7CCNGw-4YIRxV-fmjY1s-99cgUp-99cipk-753GN1-5sWwqC-p917sj-aerCLC-79767t-5bRoyF-dAkceN-qgb48-99cdLH-brXqWh-noRSmb-eeqW8J-dGPTHE-mUyd9-q5MwyP-6VS6fF-wqpit-965ms4-qVKvwh-TFqPwE-55Ts4F-8gsRg5-acXj3T-k7HyaM>

C'est sans doute l'objet de transmission artistique qui mériterait une étude à part entière, mais on peut parier sur l'hypothèse que Man Ray se trouve à l'origine – à l'une des origines – d'un véritable art populaire des photographes du dimanche, pratique populaire internationale, structurée par des associations, des salons, des prix, des titres⁶³, etc. Peut-être n'a-t-il été lui-même qu'un photographe amateur inspiré, à ceci près que ses expérimentations ont été systématiquement confrontées – comme l'a remarqué Ronald Creagh pour les étudiants de la Ferrer Modern School en général – « aux critères de sélection qu'une société impose », c'est-à-dire précisément à ce qui, dans l'espace social en dehors des écoles, tient lieu de transmission artistique. Cette confrontation, cependant, ne saurait être interprétée comme une rupture de la « vision idéalisée » de l'anti-pédagogie, comme le suggère Creagh, car il s'agit là d'un processus de la socialisation de l'art, processus artistique *même* par lequel l'art pénètre peu à peu dans le tissu de la culture. L'anti-pédagogie, comme toute autre pédagogie, ne fait que préparer les individus à affronter la vie. Elle ne peut donc être considérée séparément de toute la complexité de la réalité sociale qui – par amphibologie – est porteuses de valeurs, de concepts, de critères, de l'histoire, des projets, etc., qui, dans le cadre des structures pédagogiques, sont l'objet propre de la transmission. Bien plus : c'est à travers la confrontation de l'art en train de naître et de la réalité socioculturelle en place que peuvent se mesurer l'intérêt et la pertinence de la formation artistique. Si celle qu'a

62. *Autoportrait, op. cit.*, p. 75.

63. Voir, par exemple, un bref historique sur le site de la Fédération internationale d'art photographique (FIAP) : <http://www.fiap.net/historique.php>.

connue Man Ray l'a marqué pour toute sa vie, c'est sans doute parce qu'elle attachait une importance fondamentale à la formation de la personnalité de l'individu capable, précisément, d'affronter le monde et de le modeler à sa guise, ce qui a été mon hypothèse de départ.

Conclusions

L'étude du « cas » Man Ray laisse donc apparaître une distribution inattendue des fonctions que, dans la destinée de l'artiste, peuvent jouer, d'une part, la « structure pédagogique » et, d'autre part, la « structure artistique », pour reprendre le concept diltheyen de *Zusammenhang*. L'école, la seule qu'il a connue – la Ferrer Modern School –, a vraisemblablement contribué de manière décisive à former la personnalité de l'artiste ; la transmission artistique, ou du moins une de ses figures, se serait donc opérée à travers les rencontres et les échanges dans le milieu artistique, d'abord de manière relativement aléatoire à New York, puis essentiellement au sein de l'avant-garde dadaïste et surréaliste à Paris. L'école a donc surtout pesé sur Man Ray quant à son rapport au monde, tandis que la transmission artistique proprement dite a eu lieu à travers les réseaux dont quelques maillons ont été directement liés à la Ferrer Modern School.

Il est bien sûr légitime de se demander quel a été le contenu de l'enseignement artistique à la Ferrer Modern School et de quelles œuvres ont parlé les enseignants et les étudiants, etc., mais nous sommes condamnés ici à des déductions aussi incertaines que décevantes, et ce pour deux raisons qui tiennent pour l'une au caractère assez classique de la formation (principalement l'atelier du modèle vivant), pour l'autre à la personnalité de Robert Henri. Figure « dominante » de la Ferrer Modern School à l'époque où Man Ray l'a fréquentée, il a en effet été si peu « dominateur » comme enseignant que l'on compte parmi ses disciples des artistes aussi différents que le réaliste Edward Hopper, l'abstractionniste Stuart Davis, l'expérimentateur Man Ray ou encore George Wesley Bellows, autre enseignant de marque de la Ferrer Modern School, qui a suivi Robert Henri sur le chemin de l'Ashcan School. Lui-même formé aux Beaux-Arts de Paris et fort inspiré des impressionnistes et de leurs thématiques urbaines, Henri est surtout connu pour son rôle majeur dans ce groupe de peintres qui a introduit les motifs de la vie quotidienne des quartiers pauvres ; « *ashcan* » signifie « poubelle ». Son influence directe sur Man Ray est donc peut-être la plus visible dans l'intérêt de l'artiste pour l'environnement quotidien, mais pas du tout dans les formes de son art.

De cette étude de cas on peut également tirer quelques conclusions plus générales. Celle d'abord qui invite à ne pas considérer la transmission artistique comme une expérience isolée ; si elle prépare les individus à la vie d'artistes, elle doit reposer sur une vision dialectique de la réalité où l'invention se confronte à la sélection, où la subversion n'a de sens que par ses effets critiques dans la culture, où une personnalité rebelle apprend à nouer des liens avec le réel, ce en quoi les divers réseaux (artistiques, intellectuels, institutionnels, professionnels, etc.) tissés autour des écoles d'art sont d'une grande importance.

Celle ensuite qui conduit à une compréhension politique de la pédagogie artistique. En effet, si l'art est un engagement au sein de la réalité, ainsi qu'une prise sur elle, si le rapport au quotidien y joue un rôle de plus en plus grand, la question se pose de savoir si l'école doit préparer ses étudiants à se mouler dans ses formes existantes, comme le font les écoles de commerce, ou – au contraire – à transformer le monde, à le vaincre, à ébranler ses certitudes. Chez Man Ray on mesure l'ambiguïté du rapport de l'artiste à la « profession » artistique et à la notion de compétence : il veut être peintre, mais fabrique d'abord des objets da-

daïstes, puis choisit la photographie, fait de « mauvais » films, et devient photographe célèbre... tout en se revendiquant peintre⁶⁴.

Celle enfin qui lie indissociablement la transmission artistique à l'évolution de l'art et à la réflexion sur son devenir. Peut-on en effet définir les termes de la transmission artistique sans prendre position à l'égard du devenir de l'art : de son sens fluctuant, de ses fonctions multiples, de sa finalité plurielle ou de ses pratiques mouvantes ? Pour définir ces termes, il faut opérer des choix, et c'est de choix de valeur dont il s'agit : subversion ou insertion, révolution ou professionnalisation, anarchisme ou conformisme postmoderne, etc. C'est à cette possibilité de choisir que font violence les réformes imposées aux écoles d'art par le processus de Bologne et la convention de Lisbonne. Elles font abstraction de la réalité de l'art et se situent en dehors du processus historique, comme si plus jamais aucune réforme ne devait leur succéder.

Leszek Brogowski, Univ Rennes, UBL, EA 7472 : Pratiques et théories de l'art contemporain (PTAC), F 35000

64. Man Ray, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 75.