

ENSEIGNER ET APPRENDRE,  
ARTS VIVANTS  
par ROBERT FILLIOU  
et le lecteur, s'il le désire  
avec la participation de  
John Cage  
Benjamin Patterson  
Allen Kaprow  
Marcelle Filliou  
Vera, Bjössi, Karl Rot  
Dorothy Iannone  
Diter Rot  
Joseph Beuys

Ceci est un multilivre.  
Des espaces d'écriture sont  
mis à la disposition du lecteur.  
D'autres versions comprendront  
les compléments  
et modifications suggérés  
par les lecteurs coauteurs.  
Nous verrons.  
Commençons déjà comme ça.  
Ceci est un long livre court  
à terminer chez soi.  
C'est un travail d'amour.  
Édité par les Archives  
Lebeer Hossmann  
Paris Bruxellés

701.  
1  
FIL

ENSEIGNER ET APPRENDRE,  
ARTS VIVANTS

par ROBERT FILLIOU  
et le lecteur, s'il le désire

avec la participation de  
John Cage  
Benjamin Patterson  
Allen Kaprow  
Marcelle Filliou  
Vera, Bjössi, Karl Rot  
Dorothy Iannone  
Diter Rot  
Joseph Beuys

et une post-face de  
Anne Mœglin-Delcroix

traduction  
Juliane Régler  
Christine Fondecave

*école supérieure des arts décoratifs*  
→ **Bibliothèque**  
*strasbourg*

Archives Lebeer Hossmann  
Paris Bruxelles

Cet ouvrage est la traduction française de  
TEACHING AND LEARNING AS PERFORMING ARTS  
édité en 1970 sous la direction de Kasper König.

Nous remercions le Ministère de la Culture -  
Délégation aux Arts Plastiques (FIACRE), Paris,  
pour le concours apporté à cette publication.

Crédits photographiques :

Dagbladet Aktuelt, p. 6

Sammlung Feelsch, Remscheid, p. 217

Maria Gilissen, p. 76

Vera Spoerri, p. 214

Nathalie Waag, pp. 236-237

© 1970 Verlag Gebr. König, Köln-New York

© 1998 Archives Lebeer Hossmann

et Marianne Filliou pour l'édition française

© 1998 Anne Mœglin-Delcroix pour la postface

Archives Lebeer Hossmann, Paris-Bruxelles

diffusion : Editions Lebeer Hossmann sprl

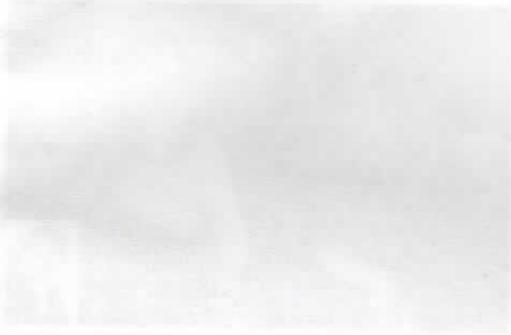
124, avenue de Boetendaël, B 1180 Bruxelles

tél. : (32-2) 345 95 66 - fax : (32-2) 345 73 68

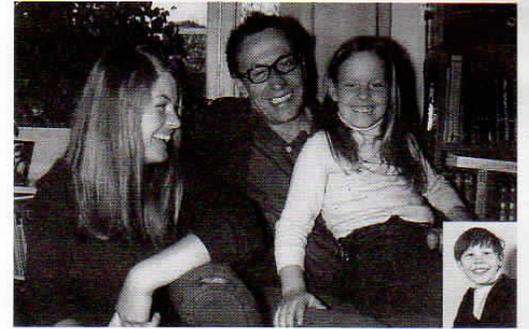
D/1998/2531/1

ISBN 2-87284-014-1

## INTRODUCTION

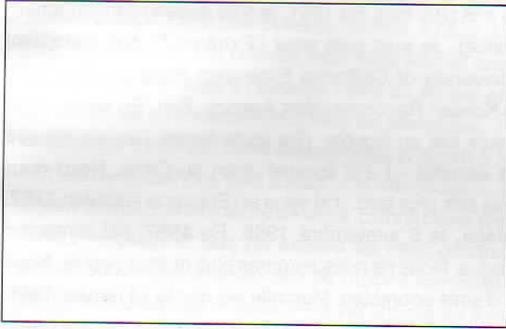


## QUI JE SUIS



Marianne, Marcelle, Bruce et moi

## QUI ÊTES-VOUS ?



Le lecteur-coauteur

## CECI SERA UN MULTILIVRE

Mars 1967

À travers tout le livre, le lecteur trouvera des espaces d'écriture mis à sa disposition \* Libre à lui, évidemment, de ne pas utiliser son espace. Mais nous espérons qu'il sera disposé à participer à ce jeu d'écriture en tant qu'acteur plutôt qu'en simple spectateur.

Car cette étude traite de la création permanente et de la participation du public. L'auteur (coauteur de chaque lecteur qui le souhaite) est un homme qui croit en la possibilité de combler le fossé séparant l'artiste de son public, et de les réunir dans une création commune.

Inutile de poursuivre à la troisième personne. Je suis cet homme.

Pendant deux ans j'ai appris l'anglais en travaillant comme manoeuvre chez Coca-Cola à Los Angeles. Plus tard, j'ai étudié l'économie à l'U.C.L.A., faisant toutes sortes de jobs pour subvenir à mes besoins (gardien de nuit,

\* Il doit exister d'autres procédés. J'avais songé à des fiches mobiles dans une boîte, voire à des cartes postales. Peut-être voulez-vous démarrer notre collaboration en faisant quelques suggestions sur cette première page.

serveur, etc., et finalement assistant de recherche). J'ai laissé tomber le communisme après que Tito fut excommunié par le Kominform. Depuis, je ne me suis engagé dans aucune activité politique. Gandhi. J'ai épousé Mary et divorcé trois ans plus tard. En 1951, je suis devenu citoyen américain (double nationalité). Je suis parti pour l'Extrême-Orient, travaillant d'abord pour The University of California Extension Program, puis pour The United Nations Korean Reconstruction Agency. Zen. En mars 1954, j'ai tout lâché et je suis allé en Egypte. (De toute façon, j'aurais été viré pour « menace à la sécurité ».) J'ai épousé Joan au Caire. Nous nous sommes séparés trois ans plus tard. J'ai vécu en Espagne jusqu'en 1957. Bruce est né à Malaga, le 5 septembre 1955. En 1957, j'ai rencontré Marianne à Copenhague. Nous ne nous sommes plus quittés depuis. Nous avons eu beaucoup d'amis adorables. Marcelle est née le 14 janvier 1961. En 1959, je suis revenu en France où j'ai vécu par intermittence. J'ai perdu la nationalité américaine. Avant cela, j'avais enseigné pendant trois mois l'économie et le français sur une base américaine. J'avais été viré pour refus de prêter serment par écrit. En 1964, on m'a rendu mon passeport américain (la loi avait changé) en me disant : « Vous pouvez vivre en France jusqu'au Jugement dernier, si vous le voulez. » J'ai donc à nouveau la double nationalité. Pour combien de temps cette fois ? Mon anglais n'est pas très bon. J'en suis désolé (non, pas vraiment). Ce que je veux dire, c'est que l'anglais n'est pas ma langue maternelle. Tout ce que je savais de l'anglais avant l'âge de vingt ans, c'est ce que mon grand-père Florent, qui était mécanicien de locomotive, m'avait appris quand j'étais enfant. Il me prenait sur ses genoux : « Maintenant, je vais t'apprendre l'anglais. Si quelqu'un te demande : "Do you speak English ?", tu réponds par yes ou no. Si tu dis "yes", ça veut dire que tu parles anglais, si tu dis "no", ça veut dire que tu ne le parles pas. »

Le village méridional de Sauve, où je suis né en 1926, est le lieu de naissance de Florian, un fabuliste du XVIII<sup>e</sup> siècle. « Plaisir d'amour ne dure qu'un moment, chagrin d'amour dure toute la vie. » (Je pense que c'est lui qui a écrit cela. Et aussi « partir c'est mourir un peu. ») En 1964, alors que je buvais un verre au Café du Commerce (chez Béro) - un des deux cafés de Sauve - j'ai entendu le patron, Monsieur Serret (alias Béro), déclarer à une charmante touriste suisse : « Sauve est la terre des poètes. »

« Vraiment ? Lesquels ? » « Eh bien, d'une part Florian. Et (me désignant) Robert, là-bas. » Mon père Louis était un aventurier. (Je l'ai rencontré pour la première fois quand j'avais vingt ans, à la gare de Los Angeles.) Ma mère travaillait dans une usine de textiles. À l'âge de douze ans, j'ai décroché une bourse, tout comme mon frère Marcel cinq ans auparavant (les bourses étaient rares à l'époque : cinq ou six par an dans le département du Gard). Je suis tombé amoureux de Mercédès. J'ai passé cinq années misérables d'internat dans deux lycées. D'abord à Nîmes, jusqu'à ce que l'on me mette dehors, puis à Alès, « la ville rouge ». C'est là qu'en 1943 j'ai rejoint le mouvement de résistance communiste (Francs-Tireurs et Partisans Français), et que j'ai adhéré au Parti communiste. J'ai terminé la guerre comme sous-lieutenant de l'armée française reconstituée. Je suis tombé amoureux de Josette. Puis j'ai émigré en Amérique.

**CECI EST UN LONG LIVRE COURT À TERMINER CHEZ SOI**

**CECI EST UNE ŒUVRE EN PERMANENTE ÉVOLUTION, ÉCRITE, ENTRE AUTRES,**

**POUR BRUCE :**

En 1963, mon fils Bruce avait 8 ans. Nous ne nous étions pas vus depuis quelques années, car il vivait à Londres avec sa mère, Joan, dont j'étais divorcé. Quand nous nous sommes rencontrés, il m'a demandé :

« PAPA, QU'EST-CE QUE TU FAIS POUR GAGNER TA VIE ? »

« JE SUIS UN INVENTEUR. »

« QU'EST-CE QUE TU AS INVENTÉ ? »

« UNE NOUVELLE MANIÈRE DE SOUFFLER LES ALLUMETTES. »

« MOI AUSSI, JE SUIS UN INVENTEUR. »

« AH OUI ? »

« J'AI INVENTÉ UNE NOUVELLE MANIÈRE DE DONNER MAL À LA TÊTE AUX GENS. »

**ET MARCELLE :**

Au printemps dernier, j'ai surpris la conversation suivante entre ma fille Marcelle (7 ans) et mon frère, qui est médecin :

« TONTON, VIENS JOUER AVEC MOI. »

« DESOLÉ, JE DOIS TRAVAILLER. »

« MAIS QUAND TU TRAVAILLES, TU JOUES, NON ?

EH BIEN MOI, QUAND JE JOUE, JE TRAVAILLE. »

**ET (LES ENFANTS DES COAUTEURS, PAR EXEMPLE)**

## CECI EST UN MULTILIVRE

Novembre 1968

TOUT CE QUE JE DIS N'A PAS DE SENS SI ÇA NE VOUS INCITE PAS À JOINDRE VOTRE VOIX À LA MIENNE. Peu m'importe si ça n'a pas de sens. De toute façon, la communication existe. Mon frère Marcel – le médecin – me dit que 80 pour cent de son travail consiste à écouter.

Je viens juste de tomber sur une note rédigée il y a deux ans : « Ce livre doit comporter sa propre satire, sa contradiction et, à terme, son obsolescence. » Essayons.

Mars 1967

Cette étude a pour objet de montrer comment résoudre – ou du moins comment atténuer – certains problèmes inhérents à l'enseignement et à l'apprentissage, en appliquant des techniques de participation élaborées par les artistes dans des domaines tels que : HAPPENINGS, ÉVÈNEMENTS, POÉSIE D'ACTION, ENVIRONNEMENTS, POÉSIE VISUELLE, FILMS, PERFORMANCES DE RUE, MUSIQUE NON-INSTRUMENTALE, JEUX, CORRESPONDANCE... Je crois comprendre qu'il existe en effet quelques problèmes. Ma contribution au multilivre a directement été enregistrée sur bande pendant l'hiver 1967. La transcription et autres désagréments – notamment le désistement de l'éditeur prévu – en ont retardé la publication. Et entre-temps, il y a eu les barricades. Je n'en ressens pas pour autant le besoin de modifier ou d'augmenter mon texte. Le malaise des étudiants était déjà le mien, leur révolution ma révolution : « Le refus d'être culturellement colonisé par une race auto-désignée (note de 1968 : je voulais peut-être dire « imposée par elle-même » ou « se perpétuant elle-même ») de spécialistes de la peinture, de la sculpture, de la poésie, de la musique, etc. Voilà de quoi traite « la Révolte des Médiocres ». Avec, jusqu'à présent, de merveilleux résultats dans l'art moderne. Est-ce que demain tout le monde pourrait se révolter ? Comment ? Cherchez. (De

« A proposition, a problem, a danger and a hunch », dans « Manifestos », The Something Else Press, N.Y. 1966, p. 14). Permettez-moi de m'étendre un peu sur le sujet, pour ceux qui connaissent mal les développements de l'art moderne. Depuis la fin de la Première Guerre mondiale, l'invention a eu tendance à se substituer à la composition comme critère d'excellence dans les milieux d'avant-garde. Je citerai pour mémoire les ready-made de Marcel Duchamp, les monochromes d'Yves Klein, le Silence fait musique de John Cage, la « found poetry » de John Giorno et Ronald Gross, des films comme « Sleep » d'Andy Warhol... (Je ne suis pas en train de dire que tous ces artistes ont des intentions identiques, loin de là). Bien sûr, les partisans d'une composition longue et laborieuse trouvent que ces artistes et leurs œuvres sont « médiocres ». D'où ma proposition : l'art moderne est « La Révolte des Médiocres ». Tout comme l'est, aux yeux du politicien professionnel, de l'administrateur, de l'enseignant, etc., la révolte des jeunes. Cet accent mis sur l'invention plutôt que sur la composition a notamment eu pour conséquence d'abolir les frontières entre les arts que la composition s'appliquait à maintenir. En 1962, certains d'entre nous se félicitaient de notre aptitude à « jouir d'une fantaisie joyeuse et non-spécialisée. »

Mais franchement, comment appliquer ces techniques à l'enseignement et à l'apprentissage de la physique et de la chimie par exemple ? Je n'en sais encore rien. Je voudrais d'abord montrer comment elles pourraient s'appliquer au domaine d'étude le plus négligé par notre société, mais qui est à mon avis le plus important : l'utilisation créative des loisirs. Mais des applications à la physique, à la chimie et à d'autres matières traditionnelles sont certainement possibles. (Quelques démarches concrètes allant dans ce sens sont exposées dans le chapitre « Faisons-le nous-mêmes ».) Tout comme l'artiste, l'enseignant et les étudiants sont confrontés au problème de la participation du public. Mais, à la différence de l'artiste, ils n'ont pas fait de grands efforts pour chercher une solution à ce problème. Dans les projets de recherche que j'envisage, on pourrait tenter des expériences, accumuler de l'expérience. Dans ce livre, je suivrai simplement mon intuition. Nous verrons bien au fur et à mesure.

**GALLERY ONE 16 NORTH AUDLEY  
STREET GROSVENOR SQUARE  
LONDON W1 HYDe Park 5880**

if you are too successful, and have nostalgia for the days when you were not,  
if you are unsuccessful, and hope some day success will knock at your door,  
if you are too beautiful, and find men in the street are bothersome,  
if you are ugly, madame, and wish you were beautiful,  
if you sleep profoundly at night, and feel that it is a waste of time,  
if you suffer from insomnia, and have time on your hands,  
if you have teeth, and no teeth,  
if you have meat, and no meat,  
if you're in love and it makes you suffer,  
if you're loved and it bores you,  
if you're rich, and envy the simple happiness of the poor,  
if you're poor, and long for la Dolce Vita,  
if you're afraid to die, or find no point in living,  
if you're a drunkard or a teetotaler,  
if you believe in heaven or believe in hell,  
if you're satisfied with the colour of your skin, or would rather change it,  
if you believe in yourself and are pleased with what you do,  
or don't believe in yourself, and wonder what you are doing, and why

**then come to see the  
FESTIVAL OF MISFITS**

built by people who sometimes sleep soundly, sometimes don't; sometimes are hungry, sometimes overfed; sometimes feel young, rich and handsome, sometimes old, ugly and poor; sometimes

believe in themselves, sometimes don't; sometimes are artists, sometimes not.  
We make music which is not Music, poems that are not Poetry, paintings that are not Painting, but music that may fit poetry, poetry that may fit paintings, paintings that may fit . . . something, something which gives us the chance to enjoy a happy, non-specialized fantasy.

**Try it  
THE FESTIVAL OF MISFITS**

Robert Filliou, one-eyed good-for-nothing Huguenot  
Addi Koepke, German professional revolutionist  
Gustav Metzger, escaped Jew  
Robin Page, Yukon lumberjack  
Benjamin Patterson, captured alive Negro  
Daniel Spoerri, Rumanian adventurer  
Per Olof Ultvedt, the red-faced strongman from Sweden  
Ben Vauthier, God's broker  
Emmett Williams, the Pole with the elephant memory

**You are invited to the opening between 10 a.m. and 6 p.m. on 23rd October. The Festival will continue until Thursday 8th November. Admission 2s. 6d.**

In conjunction with the Festival there will be a special evening at the Institute of Contemporary Arts in Dover Street at 8.15 on Wednesday, 24th October, which will include a 53 kilo poem by Robert Filliou, an Alphabet Symphony by Emmett Williams, a Paper Piece and The Triumph of Egg by Benjamin Patterson and a Do-it-yourself Chorale by Daniel Spoerri.

Novembre 1968

Évidemment, les choses ont pris un autre cours que prévu. Ecrire aussi est un art vivant \*. J'ai notamment décidé de m'en tenir aux thèmes auxquels j'ai contribué de façon originale et que, par conséquent, je connais le mieux. Ce qui exclut donc les happenings, les événements et, généralement, la musique non-instrumentale. Cependant, au chapitre III - La Proposition artistique -, John Cage, Allan Kaprow, Benjamin Patterson et George Brecht exprimeront quelques unes de leurs idées sur ces sujets en discutant avec moi. Il reste que l'esprit général de mon projet est demeuré le même pendant les deux années tumultueuses qu'il m'a fallu pour le mener à son terme (provisoire) : « La vie devrait être (devenir) essentiellement poétique. Ce qu'il y a de plus important à communiquer aux enfants, c'est l'utilisation créative des loisirs. Les artistes peuvent participer à cette recherche. En tant que promoteurs de la créativité, ils y gagneront une plus grande maîtrise de leur environnement et échapperont au ghetto dans lequel la société les enferme : n'être que des fournisseurs de distractions utilitaires ou de valeurs snobs pour la classe privilégiée. »

\* Note de trad. : « Performing art(s) » est traduit dans tout le livre par « art(s) vivant(s) ».

Janvier 1967

## ENSEIGNER ET APPRENDRE, ARTS VIVANTS

GRANDES LIGNES :

RÉFLEXIONS SUR LE FONCTIONNEMENT DU SYSTÈME  
CE À QUOI NOUS SOMMES CONFRONTÉS ET POURQUOI

LA SCULPTURE GOUVERNEMENTALE  
LE POINT DE VUE DES ENFANTS

LA PROPOSITION ARTISTIQUE  
LES SUGGESTIONS DES ARTISTES

LIRE AUSSI EST UN ART VIVANT

## RÉFLEXIONS SUR LE FONCTIONNEMENT DU SYSTÈME

Novembre 1968

Je parle de n'importe quel système. Mon expérience est certes limitée. Je n'ai vécu que dans des pays capitalistes. Je n'entrerai pas dans le débat opposant capitalisme et socialisme. Je suis en faveur d'un socialisme démocratique (propriété publique des moyens de production plus liberté absolue). Ce qui ne fait pas de moi un marxiste. J'estime que Marx est un grand sociologue et que ses théories constituent une des plus intéressantes approches de la vérité que je connaisse. Dans la mesure néanmoins où elles sont érigées en dogme, je préfère la tradition socialiste anarchiste ou « non-scientifique » (Fourier, etc...). Quoi qu'il en soit, je sais que le vrai problème commence une fois que la révolution a eu lieu. Les caractéristiques personnelles et nationales sont profondément enracinées. La France a été chauvine pendant des siècles et le restera sous un régime socialiste. Centralisme et hiérarchie produiront toujours un système d'éducation rétrograde. Les Russes n'ont pas éliminé l'héritage bureaucratique des tsars. Je présume que l'avènement du socialisme n'entamerait pas le dynamisme des Américains, mais il ne résoudrait pas, à lui seul, le problème racial. Quant à la guerre, il suffit de voir la Chine et la Russie. C'est pourquoi les idées que j'ébauche dans cette étude peuvent servir, je pense, sous n'importe quel système. Mais je crois que c'est dans une société socialiste que les germes qu'elles contiennent auraient une meilleure chance de s'épanouir. « En faveur du système », on peut dire qu'il fonctionne. D'une façon ou d'une autre, partout où l'on regarde, les gens se débrouillent pour se loger, se nourrir, se reproduire et éduquer leurs enfants. D'un autre côté, on constate un sentiment croissant d'aliénation chez les jeunes. Les tâches pour lesquelles ils sont formés ou l'ont été par la génération précédente ne semblent pas très excitantes. Le système fonctionne, mais pas très bien. Leurs aînés semblent s'accommoder de cet état de fait, quand ils n'en profitent pas. Mais pas les jeunes.

28 octobre 1968

Avez-vous remarqué à quel point les dirigeants politiques du monde s'entendent bien ? Voyez les fantastiques dîners et réceptions qu'ils s'offrent quand ils se rencontrent. Lisez, dans leurs nombreuses Mémoires, les plaisanteries qu'ils échangent, cyniques pour la plupart (comme le font d'ailleurs aussi les artistes et les critiques établis. Comme le font tous les gens établis). À mon avis, c'est parce qu'ils sont tous conservateurs, quel que soit le système auquel ils président. Sans parler des prédispositions qui poussent un homme à vouloir être au sommet – manque de scrupules, esprit lèche-cul, duplicité, fourberie, etc. À l'évidence, Johnson comprend mieux Brejnev ou de Gaulle, et vice-versa, qu'eux ne me comprennent. Mais ils comprennent surtout que leur boulot est de veiller à ce que le système dont ils ont hérité continue à fonctionner. Avec peut-être quelques changements ici et là. Mais remettre sur ses pieds ce monde à l'envers, jamais de la vie !

18 novembre 1968

L'an passé, vers le mois de juillet, je parlais avec Shadrach Woods et Joachim Pfeufer (deux urbanistes) de leur contribution à la Triennale de Milan, où Shad allait présenter l'urbanisme. Le thème en était « les grands nombres ». Je me souviens qu'à un certain point de notre conversation décousue, je leur fis, dans les mêmes termes, la remarque que vous venez de lire. Joe Pfeufer n'apprécia pas du tout : « Tu m'as déjà dit tout ça il y a des années ; mais je ne suis pas vraiment d'accord. » Je pense que Joe trouvait mes remarques trop sceptiques et pessimistes. Aussi, une fois rentré chez moi, je notais quelques réflexions pour notre prochaine rencontre. Je viens de tomber dessus. Voilà ce que j'écrivis :

Les gouvernements, tout comme l'urbanisme, s'occupent des grands nombres. Dès qu'un individu parle de gestion des grands nombres, il perd pied. On tombe tous dans une telle confusion dès qu'on se penche sur les grands nombres ! Les grands nombres doivent penser en termes de grands nombres. Est-ce que les besoins d'une société pensant « société » seront les mêmes que les besoins d'un groupe d'individus pensant « individu » ? Reprenons. Shad m'a dit un jour : « Il n'y a qu'une seule règle en architecture : le bâtiment doit tenir debout. » (Comme un médecin dirait : « il ne faut pas tuer le patient. ») Une maison construite par des ivrognes pourrait s'écrouler. De même qu'une opération chirurgicale pourrait tourner à la catastrophe. Mais, dès que nous parlons de grands nombres, un discours d'ivrognes va aussi loin qu'un discours de sobres. (Parfois même plus loin, il peut faire surgir plus d'intuitions.)

L'intuition est débridée. Les gouvernements sont conservateurs. Les bâtiments doivent rester debout. Les patients ne doivent pas mourir. Mao essaie peut-être de surmonter tout cela. Il accueille l'anarchie. Mais seulement temporairement, je pense, jusqu'à ce que les grands nombres pensent « grands nombres ». L'anarchie comme urbanisme ? Tout d'abord, se débarrasser du style de présentation académique. Nous aurions pris un meilleur départ si Louis-Ferdinand Céline ou Henry Miller avaient écrit tous les rapports officiels. Les grands nombres sont d'un abord si douloureusement difficile pour l'individu. Soit il se met à déconner (nationalisme, racisme, etc...), soit il tente d'imposer ses propres idées (des « écoles de

pensée » jusqu'aux dictatures). Ou bien il désespère (il abandonne, il se félicite de ne pas être intéressé, etc.). Ou les trois à la fois, et des milliers d'autres choses encore. Et pourtant, comme je le disais en 1958, « seuls les morts échappent à la loi des grands nombres. » Notre réflexion devrait se pencher sur un urbanisme anarchique. D'ailleurs, j'ajouterai aujourd'hui (nov. 68) que chacun d'entre nous devient conservateur dès qu'il veut que les choses fonctionnent bien, qu'il s'agisse de trains ou de mariages, d'amitiés, d'eau, de gaz, d'électricité, etc. Non ? Pensez-y. Quand vous attendez le métro, un serveur ou le facteur qui tarde à venir, observez ces paracommandos dans votre cerveau qui s'abattent sur vos meilleures pensées, les encerclent et les anéantissent. Il ne peut y avoir de démocratie véritable sans « pagaille ». Si nous voulons être libres – tous libres, tous autant que nous sommes, pas seulement certains d'entre nous – nous devons non seulement tolérer mais accueillir le manque de discipline, la « paresse », la spontanéité, la fantaisie et l'improvisation.

Janvier 1967, suite

L'aliénation des jeunes reflète l'aliénation des adultes. Voici quelques causes de l'aliénation des adultes : HYPER-SPÉCIALISATION, AUTO-ANALYSE, PERTE DE CRÉATIVITÉ, ABSENCE D'ART DE VIVRE, notre santé est folie, et notre folie est folie. Voici quelques causes de l'aliénation des jeunes :

**MANQUE D'ENTRAÎNEMENT DANS L'EXPRESSION DE SOI** (puisque l'imagination naturelle des enfants décroît avec les années, il faudrait sans doute les « nourrir » avec de l'imagination compensatoire lorsqu'ils grandissent. Aujourd'hui, c'est le contraire qui se fait.) – **ABSENCE DE MOYENS POUR TENIR LE SYSTÈME À DISTANCE – MAUVAISE ORIENTATION DES PULSIONS SEXUELLES**. Dans les deux cas, nous assistons alors à une perte de l'innocence et de l'imagination juvéniles, ce que les adultes acceptent avec plus ou moins d'amertume résignée, alors que les jeunes réagissent par une révolte plus ou moins violente.

## LA SCULPTURE GOUVERNEMENTALE

Nous nous intéressons au point de vue des élèves. Des questions d'importance vitale dans le monde entier pourraient être posées à des enfants de différents groupes d'âge :

5 ans

10 ans

15 ans

**peut-être même des jeunes gens et des jeunes femmes de 20 ans**

Leurs réponses pourraient être enregistrées et placées dans une sculpture ressemblant à un juke-box. On pourrait alors les écouter en poussant sur un bouton concernant une question spécifique (par exemple : « Que faire à propos du problème du racisme ? ») et à un groupe d'âge déterminé (par exemple, cinq ans). Chaque école pourrait exécuter ce programme dans ses classes. L'innocence et l'imagination enfantines pourraient ainsi être évaluées (de même que leur disparition ou dégradation relative s'opérant au fil des années). Malgré d'éprouvants horaires scolaires, les enfants ont des loisirs pendant lesquels ils exercent leur imagination naturelle, notamment parce qu'ils ne doivent pas se procurer nourriture et logement. Les seuls adultes qui s'efforcent d'obtenir autant de loisirs que possible et de les exploiter avec autant d'imagination que possible, ce sont les artistes.

## LA PROPOSITION ARTISTIQUE

John Cage, Allan Kaprow, George Brecht, Emmett Williams, Philip Corner, Jackson McLow, Red Grooms, Claes Oldenburg, The Fugs, Andy Warhol, Marshall McLuhan, Michael Kirby, Alan Ginsberg, Timothy Leary,

voici quelques uns des nombreux artistes modernes et théoriciens de l'art qui ont élaboré de nouvelles techniques de participation et de prise de conscience du public. Il faudrait leur demander leur opinion sur des sujets tels que :

l'art en tant que liberté

l'art en tant que proposition d'un système de valeurs potentiellement révolutionnaires

l'art en tant que loisir

A partir de quel âge pensent-ils qu'il faille apprendre aux enfants à remettre en question le système de valeurs traditionnel qui finit par aliéner les jeunes et les adultes.

Croient-ils que l'enseignement et l'apprentissage pourraient se concevoir comme des arts vivants ?

Si oui, comment chacun d'entre eux appliquerait-il ses innovations et ses techniques particulières à l'enseignement et à l'apprentissage ?

Exemples de tentatives concrètes faites dans ce sens.

## ESSAYEZ VOUS-MÊMES

Éducateurs et parents sont invités à expérimenter quelques techniques et programmes particuliers, à inventer les leurs en suivant les lignes suggérées et à en communiquer les résultats à l'éditeur, qui essaiera de les rendre accessibles à tous. On pourrait réaliser pour les enfants une version abrégée de ce livre, peut-être sous la forme d'une histoire qu'ils puissent comprendre, par exemple : Mister Blue, protagoniste de l'enseignement et de l'apprentissage.

Je parle beaucoup d'art et je vous entends déjà demander : mais au fait, qu'est-ce que l'art ? Eh bien, il y a quelques années, je répondais : ce que font les artistes. Et que font les artistes ? Ils organisent leurs loisirs de manière créative. Vous pouvez trouver beaucoup d'autres définitions – moi aussi –, mais dans le cadre de cette étude, je m'en tiendrai à celle-ci : l'art est une forme de loisir organisé. Le fait que cela puisse aussi représenter un dur labeur, comme le fit remarquer mon ami Emmett Williams, n'invalide pas, selon moi, cette proposition. La même chose s'applique au ski, au football ou encore à l'amour.

Emmett fit cette remarque devant Larry Freifeld, un poète de 25 ans, alors que nous étions dans l'appartement de Larry, quelque part dans East Village, en train de fumer et de boire tranquillement. A mon observation que faire l'amour aussi pouvait être un dur labeur, Larry répliqua : « Surtout pour vous deux, à votre âge. » (À l'époque, Emmett et moi avions tous deux 41 ans.) Je veux dire que l'art et la vie devraient devenir essentiellement poétiques. Plus précisément, je définirais le « sens de la poésie » comme le fait d'apprécier les loisirs, la « poésie » comme organisation créative de ces loisirs et les « poèmes » comme élargissements de l'espace de liberté. En ce siècle, tout semble avoir été dit à propos de l'art, et le contraire aussi. Une chose est certaine : la grande leçon de l'art moderne est celle de la liberté, car l'art est ce que nous faisons et nous faisons ce que nous voulons. À présent, il devient nécessaire d'incorporer la leçon de l'art en tant que liberté de l'esprit dans la vie quotidienne de chacun, afin que celle-ci devienne un art de vivre. Aujourd'hui, des milliers

de jeunes descendent dans la rue parce qu'on leur refuse les moyens de s'exprimer. Cette révolte des jeunes, qui est le pendant de la décolonisation et de la pression provenant des pays sous-développés, indique que les techniques inventées par les artistes doivent être appliquées à un stade antérieur. Mon frère prétend qu'à l'âge de dix ans, les enfants sont déjà tellement conditionnés qu'il est trop tard. Je crois que c'est certainement vrai pour ceux qui ont vingt ans. La majorité d'entre eux ne réussiront pas. Le « star-system » est l'ennemi auquel les plus actifs d'entre eux ont déjà succombé. Même l'underground possède sa hiérarchie parallèle. Les jeunes doivent être impliqués dans un art de vivre enseigné aussi tôt que possible dans les écoles (ou dans ce qui les remplacera) – ou, plutôt qu'enseigné, vécu par toutes les personnes concernées, de sorte que disparaisse la distinction entre enseigner et apprendre. Être, agir et faire sont des concepts bien plus utiles. L'art est un processus. A la limite, tout est art, toute personne est artiste. En attendant, les artistes professionnels doivent participer aux rêves collectifs :

## RÉVOLUTION SOCIALE

## RÉVOLUTION SEXUELLE

## RÉVOLUTION POÉTIQUE

J'imagine que l'art du futur sera : toujours en mouvement, jamais arrivé, l'art d'être perdu sans se perdre.

ÊTES-VOUS À COURT D'ESPACE D'ÉCRITURE ?

EN VOICI DAVANTAGE

### TROIS EXEMPLES DE POÉSIE D'ACTION

#### KABOU'INEMA 5 (1959-1963)

Trois hommes – A, B, C – sont assis en tailleur sur la scène, formant un triangle. A et B constituent la base du triangle, C, à un ou deux mètres devant eux, le sommet.

L'action est simple.

Des objets vont circuler entre A, B et C. Chacun réagira de manière différente à l'objet, c'est-à-dire à la réalité.

A commence l'action. Il retire un par un les objets d'une valise ou d'un sac qu'il a apporté sur la scène, regarde chaque objet avec une surprise qui se mue bientôt en indifférence, avant de le passer à B avec un air ennuyé.

B saisit l'objet qu'A lui a lancé. En regardant l'objet, son visage exprime l'angoisse, le dégoût, le désespoir. Lentement, de ses deux mains, il élève l'objet au-dessus de sa tête, puis, rageusement, baisse les bras, comme s'il voulait le casser. Ensuite il lance l'objet à C.

C est l'innocence, l'imagination. Il prend l'objet. Il le regarde en souriant. Il joue avec, avant de l'envoyer rouler vers le public.

Cette cinquième version du Kabou'inema – car le Kabou'inema n'est pas un poème, mais un nom générique pour un genre poétique particulier, comme la ballade ou le sonnet – fut représentée à Paris en mai 1963, avec Emmett Williams dans le rôle de B, Jean-Loup Philippe dans celui de C et l'auteur dans celui de A. Il comportait trois parties :

KABOU'INEMA MUET

KABOU'INEMA SEMI-PARLANT

KABOU'INEMA PARLANT

### KABOU'INEMA MUET

A annonce : « Kabou'inema muet ». Il commence à retirer les objets un par un. Chaque nouvel objet peut apparaître dès que le précédent a été passé à B, ou seulement quand il a fait le tour complet. On peut utiliser un nombre quelconque d'objets. Dans la version de mai 1963, 5 objets courants ont circulé :

UN PAIN  
UNE BOUTEILLE DE VIN  
UN MARTEAU  
UN SLIP DE FEMME  
UN MIROIR

### KABOU'INEMA SEMI-PARLANT

A annonce : « Kabou'inema semi-parlant ».  
De sa valise, il retire une bougie.  
Cette fois, B grogne en baissant les bras.  
C dit : « Prends une bougie ».  
Le deuxième objet est une bougie.  
B la casse en grognant.  
C dit : « D'abord c'est une bougie ».  
Le troisième objet est un éléphant en plastique.  
B le casse en grognant.  
C dit : « Puis ce n'est pas une bougie ».  
Le quatrième et dernier objet est une bougie.  
B la casse en grognant.  
C dit : « Puis c'est encore une bougie ».  
Pause.  
C annonce : « Ceci était "Le bouddhisme zen expliqué à ceux qui sont dans le noir". »...

### KABOU'INEMA PARLANT

A annonce : « Kabou'inema parlant ».  
Cinq (ou plus) noms célèbres vont circuler entre A, B et C. Dans la version de mai 1963, les noms étaient :

PICASSO  
DE GAULLE  
LAMBERT  
IONESCO  
LE CORBUSIER

A prononce chaque nom avec surprise.  
B prononce chaque nom avec colère, le déformant comme s'il le cassait.  
C ajoute à chaque nom la particule « san », soit :

PICASSO-SAN  
DE GAULLE-SAN  
LAMBERT-SAN  
IONESCO-SAN  
LE CORBUSIER-SAN

Quand les cinq noms ont fait le tour, pause.  
C annonce : « Ceci était "Le nom de quelques célébrités traduit en japonais". »  
Longue pause.  
A annonce : « Fin du Kabou'inema muet, semi-parlant et parlant ».  
Obscurité sur la scène.  
A, B, C s'en vont.

Les deux premières versions du Kabou'inema – la première comportant des projections de films et des improvisations, la seconde l'utilisation d'objets et un texte partiellement rédigé, partiellement improvisé, furent écrites en 1959. Elles semblent cependant beaucoup plus difficiles à jouer et n'ont jamais été représentées jusqu'à ce jour.

« Le jour de la rencontre est le premier jour du départ. »

Proverbe coréen

n° 1 pour Benjamin Patterson

Benjamin, te souviens-tu du petit café-tabac rue Mouffetard, non loin de la place de la Contrescarpe ? C'est là que nous nous sommes rencontrés.

n° 2 pour Dick Higgins et Alison Knowles

Dick et Alison, vous souvenez-vous de ce pub sur North Audley Street, à Londres ? C'est sur le trottoir devant l'entrée, que nous nous sommes rencontrés.

n° 3 pour George Maciunas

George, te souviens-tu du jour et de l'endroit précis où nous nous sommes rencontrés ? Moi pas. Mais je me souviens d'avoir roulé dans ta Buick peu de temps après. Tu portais un chapeau melon. Et tu vivais dans un hôtel près de l'Opéra.

n° 4 pour Earl Brown

Earl, te souviens-tu du restaurant de Daniel Spoerri, Galerie J, où je faisais la plonge ? C'est là que nous nous sommes rencontrés. Nous sommes ensuite allés au Halles avec Emmett Williams et Mary Kerney et avons bu plus que de raison.

n° 5 pour Letty Eisenhower

Letty, te souviens-tu de cette soirée aux Cinq Billards quand nous nous sommes rencontrés ? Il était environ 10 heures du soir... Tu portais une jupe d'équitation rouge.

n° 6 pour Allan Kaprow

Allan, te souviens-tu de l'appartement à Paris, rue de l'Université ? C'est là que nous nous sommes rencontrés. Nous avons dîné ensemble. Le jour suivant j'allai à Mulhouse.

n° 7 pour Emmett Williams

Emmett, je ne me souviens pas où et quand je t'ai rencontré pour la première fois. J'ai l'impression de t'avoir connu toute ma vie. Et toi ?

n° 8 pour Bob Rauschenberg

Bob, tu ne te souviens probablement pas que Mike Sonnabend nous a présentés l'un à l'autre pendant ta dernière exposition à Paris. Nous n'avons échangé que quelques mots, mais je me rappelle avoir été très intimidé (sans doute étais-je hébété à force de sobriété).

n° 9 pour Jed Curtis

Jed, te souviens-tu de m'avoir donné (prêté ?) 20 dollars un jour que j'étais fauché ? C'était plus ou moins notre deuxième rencontre. Et la première, c'était pas à Copenhague ?

n° 10 pour Julian Beck

Julian, te souviens-tu du Café de Flore, Boulevard Saint-Germain ? C'est là que nous nous sommes rencontrés. Ou était-ce aux Deux Magots ? Judith était là, et Marianne.

n° 11 pour La Monte Young, George Brecht, Jackson MacLow, Al Hansen, Robert Watts, Simone Morris

Nous ne nous sommes jamais rencontrés, mais je connais votre travail. J'en ai traduit une partie pour la Biennale de Paris. J'espère vous rencontrer un jour. Mais quand ? Où ?

## NOTES POUR LA PERFORMANCE

Je crois me souvenir qu'il existe en Amérique une marque célèbre de spaghettis franco-américains. Similairement, ces Jinji Japsu Sosumnika n° 1 à 11 sont autant de poèmes d'amitié épisodiques franco-américains. Et meilleurs orgasmes à vous tous.

En ce qui concerne la performance :

- Individuelle et privée : chaque personne fait appel à sa propre mémoire pour se souvenir ou ne pas se souvenir de l'événement, des circonstances, des conséquences...
- Individuelle et publique : chacun se souvient de l'événement devant une ou plusieurs personnes, en paroles, en silence ou par gestes, etc.
- Dans le cadre d'une performance de longue durée : tous les protagonistes, ou seulement quelques uns, se réunissent, soit simplement entre eux, soit devant un public. Chacun rappelle l'événement, brièvement ou longuement, en utilisant des mots, des gestes, le silence, l'action..., en évoquant les circonstances de son voyage en Europe, de la rencontre, ou en les anticipant, en disant ce qu'il pense du poète, de son pays, de l'Europe, etc. La durée de la performance peut varier, puisque chaque personne peut faire intervenir tout élément de sa vie, de ses activités, de son travail, etc... passés, présents ou futurs qui lui viennent à l'esprit. Les protagonistes peuvent prendre un repas, fumer, boire du café, se défoncer, être allongés sur un lit, assis devant les spectateurs ou parmi eux, etc., etc. Dans tous les cas, l'important, c'est qu'ils s'amuse.

## POÈME COLLECTIF (1963)

Pour Rafael Jesus Soto

Pour clôturer l'exposition « L'Aujourd'hui de Demain » au Musée d'Arras, Emmett Williams et moi avons donné une représentation commune de son « poème ultime » et de mon « poème collectif ».

Emmett a distribué des cartes au public. Chacun fut invité à y inscrire le nom de quelque chose ou quelqu'un dont il aimerait bien se débarrasser. En vous inspirant des cartes qui ont été rendues à Emmett et dont je fis la lecture, vous pourriez interpréter ce poème avec votre famille et vos amis :

un vieux navet  
le poète  
une brosse  
un stylo à encre  
ma conscience  
la poésie moderne  
Guy Mollet \*  
des vieilles bouteilles  
ma bicyclette  
de Gaulle  
des fleurs bleues  
la dernière vierge d'Arras  
des choses lourdes à porter  
des chaussures  
un manteau en fourrure  
des vieilles chaussettes  
des boutons  
le couvercle d'une boîte de camembert  
un cahier  
de la poussière  
des coups de pied au cul  
le tombeau de grand-père  
le général (de Gaulle)  
un sac de vieilles guenilles

le soleil  
les mathématiques  
une Citroën DS  
mon premier slip  
la brouette  
les snobs  
ma belle-mère  
le poète  
les mines de charbon  
vous deux (emmett et moi)  
les testicules du général (de Gaulle)  
les oiseaux  
les doigts de pied  
la sœur de Zim  
le crâne  
l'hiver  
Guy Mollet \*  
la Poésie  
une trousse pharmaceutique usagée  
un bouton de pantalon  
une paire de bottes  
un vase en porcelaine  
mes chaussures  
un électroencéphalogramme  
des vieilles propriétaires  
un faux-col  
mes béquilles  
un radiateur  
(em)met Williams  
le parfum d'une rose  
la pluie  
ma belle-mère  
une table avec un trou dedans  
le poète  
la statue de Guy Mollet \*  
un chapeau

mon œil de verre  
1 plus 1 = 2  
2 poètes anglais  
un meuble Henri II  
une image qu'on m'a donnée  
des clochettes  
rien  
un chat  
2 poètes  
tout sauf les poils de mon nez  
3 plats  
la poésie  
un épiphénomène d'enfer  
vous deux  
un vieux pneu  
une vis  
mes hémorroïdes  
une vieille paire de chaussures  
la poubelle  
vous deux  
la pluie  
les apparences

\* M. Mollet, secrétaire général du Parti socialiste français, était et est le maire d'Arras

EXEMPLE DE POÉSIE VISUELLE

Mon Exposition Intuitive (1966) avait pour but de dépasser l'héritage de Marcel Duchamp, qui nous a enseigné que tout objet peut être considéré 1. simplement comme ce qu'il est de par sa fonction (une roue de bicyclette par exemple), et 2. comme une œuvre d'art « ready-made ». Mais ceci n'est vrai que pour la société d'abondance des Blancs. En Afrique, un chapeau haut de forme peut devenir une couronne très fonctionnelle. Dans les bidonvilles, une vieille auto peut servir de maison. Et plus important encore, nous pouvons concevoir intuitivement que, sur d'autres planètes que la nôtre, le bruit d'un ruisseau qui court, par exemple, ne serait ni 1. « le bruit d'un ruisseau qui court », ni 2. « de la musique », mais le langage parlé par les habitants locaux (qui pourraient avoir la forme de roues de bicyclette).

XIX<sup>e</sup> siècle : composition

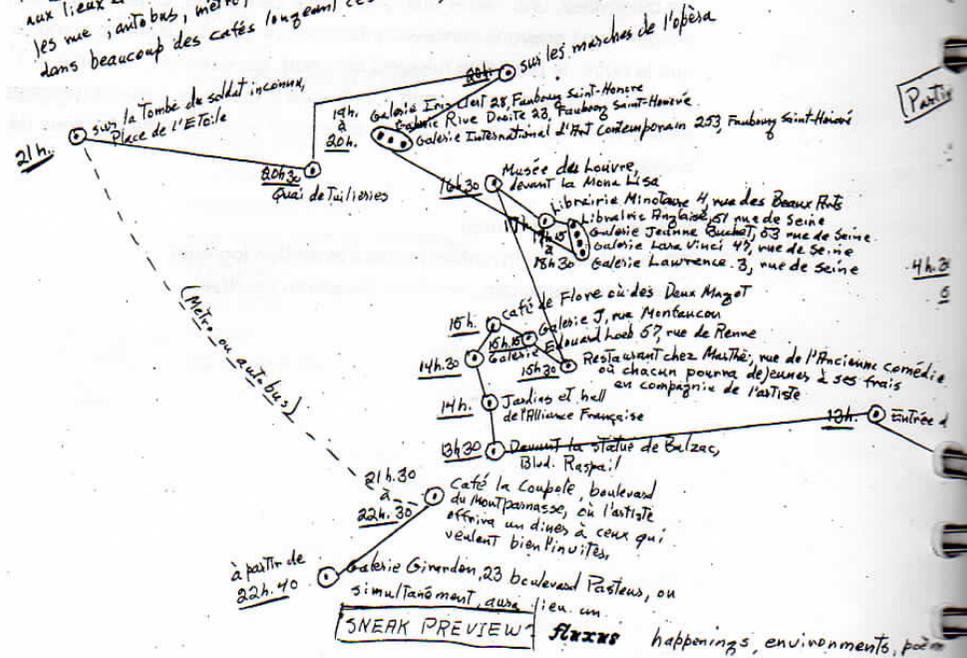
2/3 du XX<sup>e</sup> siècle : invention (surtout invention logique)

à partir de maintenant : intuition (invention intuitive)

voilà ce que j'essaie de dire.

EXEMPLES DE PERFORMANCES DE RUE

Robert Filliou nous prie d'assister au vernissage le 3-7-1962, Paris, France, de l'exposition Benjamin Péret aux lieux et heures (approximatives) suivantes : cet aussi, dans les rue, auto bus, métro, menant d'un endroit à l'autre, et dans beaucoup des cafés longeant ces rues.)

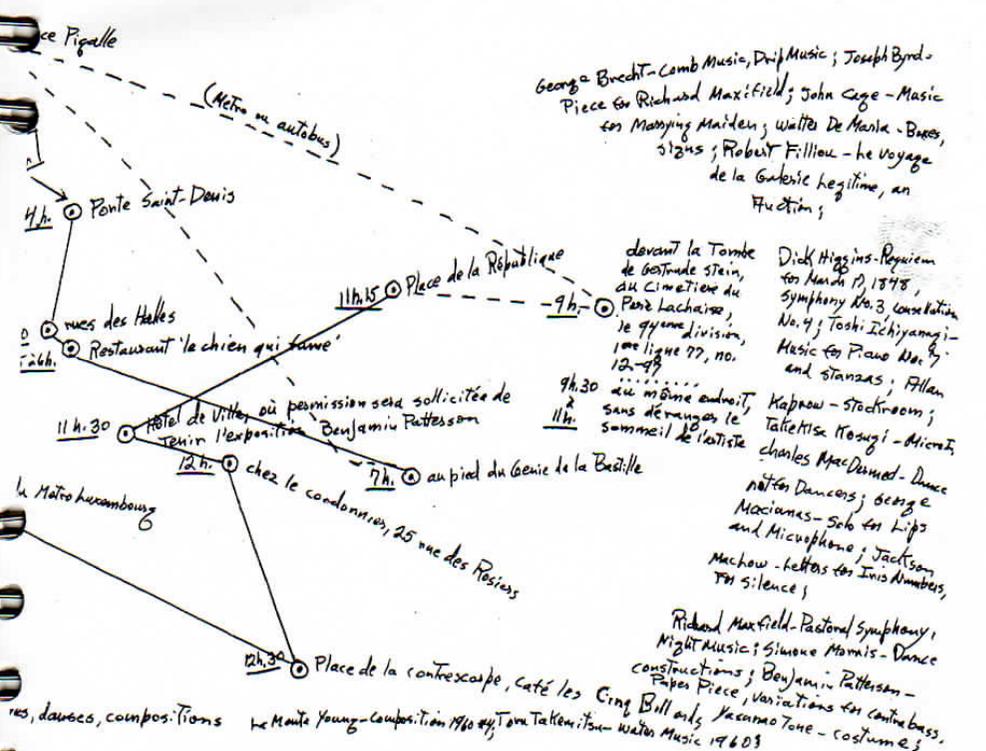


En 1962, je parcourais les rues de Paris en compagnie de Benjamin Patterson, proposant aux passants des petites œuvres d'art faites par lui que je portais dans mon chapeau, baptisé Galerie Légitime.

CHAPITRE I

RÉFLEXIONS SUR LE FONCTIONNEMENT DU SYSTÈME

exs de l'Eglise du Sacre Coeur



George Brecht - Comb Music, Drift Music; Joseph Byrd - Piece for Richard Maxfield; John Cage - Music for Marying Maiten; Walter De Maria - Brees, signs; Robert Filliou - le voyage de la Galerie Legitime, an Fiction;

devant la Tombe de Gertrude Stein, au Cimetière du Père Lachaise, 1<sup>ère</sup> ligne 77, no. 12-78

Dick Higgins - Requiem for Harold P, 1878, Symphony No. 3, Concertation No. 4; Tochi Zichiyangji - Music for Piano No. 7 and stanzas; Allan Kaprow - Stochastic; Taketisa Hosugi - Microt Charles MacDesmed - Dance

9h.30 au même endroit sans déranger le sommeil de l'artiste  
11h. chez le condamné, 25 rue des Rosiers  
7h. au pied du Génie de la Bastille  
12h.30 Place de la contrescarpe, côté les Cinq Billards, Jacarano Tone - costumes; danses, compositions

Richard Maxfield - Pastoral Symphony; Night Music; Simone Morris - Dance constructions; Benjamin Patterson - Paper Piece, Variations for Contra Bass, Cing Billards, Jacarano Tone - costumes;

Maquette de l'invitation : George Maciunas, Fluxus

Novembre 1968

Au début de 1967, l'université de l'Etat de New York envisageait d'ouvrir une université expérimentale. Le futur responsable du nouveau campus commença par organiser des réunions avec des éducateurs, des étudiants et des personnes extérieures intéressées par le projet afin de réfléchir au programme d'études de cette université expérimentale, ainsi qu'à la méthode pédagogique. Mon ami Allan Kaprow, artiste américain et professeur d'art, participait à ces discussions. Il m'invita à assister à deux d'entre elles. Les deux lettres que je lui envoyai par la suite me semblent présenter des « réflexions sur le fonctionnement du système » plus pertinentes que celles que j'avais initialement prévues d'écrire. Elles sont centrées sur le thème de l'enseignement et de l'apprentissage, qui est précisément celui de ce livre. Les voici donc, avec quelques petites modifications destinées à en faciliter la lecture.

ROBERT FILLIOU  
HÔTEL CHELSEA, 222 W. 23d  
28.2.1966 ou 1967

Cher Allan,

En repensant aux discussions d'hier soir à l'Université de New York, à Nassau, je crois que les principaux points évoqués ont été les suivants : en ce qui concerne les enseignants, ils devraient faire figurer la résolution des problèmes, à laquelle chaque étudiant pourrait participer, dans le cursus de l'université ; en ce qui concerne les étudiants, puisqu'ils payent pour leur instruction et que leurs éducateurs sont payés pour les instruire, ils devraient obtenir ce qu'ils veulent ; et ce n'est pas seulement un diplôme qu'ils désirent obtenir, mais la possibilité de se développer et de mûrir comme ils l'entendent. Cette réunion a été positive. Une proposition a été faite par les enseignants et les étudiants sont tout à fait intéressés, même si ça leur semble un peu trop beau pour être vrai. Voici maintenant quelques-unes de mes idées quant aux directions que devraient prendre les futures investigations. Mes idées sont celles d'un profane, d'un invité vivement intéressé par le projet. A vous de voir si elles présentent un quelconque intérêt.

Je pense que l'université a besoin d'un Institut de Création permanente. C'est là qu'on chercherait la solution des problèmes et que les étudiants se développeraient et mûriraient comme bon leur semble. En outre, je pense que sa gestion devrait incomber à des artistes invités (qui agiraient comme des catalyseurs et n'auraient pas d'autre contact avec l'institution universitaire) et aux étudiants. Aucune note ou diplôme n'y seraient attribués ; on peut cependant concevoir qu'un étudiant ayant échoué dans les matières traditionnelles, mais ayant pris part à l'activité de l'institut, pourrait toujours recevoir une lettre de recommandation en cas de besoin.

Pourquoi un Institut de Création permanente (qui pourrait aussi porter un autre nom, à condition d'être bien un institut de la création permanente) ?

À la question d'un étudiant « mais au fond, quel est le problème ? », j'ai répondu que l'éducation telle qu'elle existe aujourd'hui, ou telle que je m'en souviens, transforme généralement les jeunes en spécialistes et en imbéciles ; que pour développer un don pour la vie, ils feraient mieux de prendre la route au lieu de suivre une formation universitaire. Mais alors, bien sûr, ils risqueraient d'être confrontés au chômage. Est-il possible de combiner l'acquisition de capacités spécifiques avec l'épanouissement de ce don pour la vie ? Et comment ? Voilà le problème. Ma réponse est la suivante : j'ai remarqué qu'une fois sortis de l'université, les jeunes ne sont pas disposés à passer des années à se déséduquer, comme ont dû le faire tous les membres des générations précédentes qui refusaient de devenir (de demeurer) aliénés. Car après tout, ce qui est réellement en jeu, c'est la jeunesse. Il faut beaucoup de temps pour devenir jeune (dixit Picasso). On pourrait donc demander aux étudiants : « Voulez-vous faire des performances avec nous, de manière à devenir jeunes plus vite et, je l'espère, pour le restant de vos jours ? » Et si, mettons, être jeune signifie ne pas être impuissant et que ne pas être impuissant signifie, idéalement, être créatif, ça vaut peut-être la peine d'acquérir le truc de la création permanente.

Pourquoi des artistes ? Parce que les motivations et les valeurs de l'artiste ont un potentiel révolutionnaire, peut-être. L'innocence, l'imagination, l'intuition, la fierté, la passion, le courage, l'endurance, l'indépendance, la liberté, l'insouciance, l'aventure (et la vanité, et l'« arrivisme », je sais bien...) ; en tous cas, n'importe qui, quelle que soit sa spécialité, demeure-

rait créatif tout au long de sa vie s'il pouvait rester fidèle à ces valeurs, n'est-ce pas ? (Ha ha ! et l'ironie et l'humour.) Les réformateurs travaillant au sein de l'institution (programmes d'études, systèmes de notation, etc.) ne suffisent pas à la tâche. Les artistes peuvent transmettre une compréhension dynamique des grandes tendances naissantes et contribuer à la création d'environnements pour tous les types d'associations humaines. (Quelqu'un a dit cela. Je ne sais plus qui. Peut-être était-ce McLuhan.)

À la sortie de la réunion, un étudiant m'a dit qu'il était un membre actif du Conseil des étudiants et que c'était un peu triste, car il avait été mis en contact avec le monde du pouvoir. C'est pourquoi le type d'artiste auquel je pense pour remplir la fonction d'intervenant à l'Institut devrait être le genre d'invité qui ne s'impliquera pas dans les jeux de pouvoir et appréciera le fait que l'Institut se compose non pas de professeurs et d'élèves, mais d'égaux essayant de résoudre quelques problèmes de façon créative. Je crois que cette recherche créative devrait être amusante plutôt que morose (s'attaquer à certains problèmes colossaux du monde peut s'avérer affligeant, pour les artistes aussi bien que pour les étudiants). La créativité est la force motrice, l'outil et le but, pas la solution du problème. Et si des problèmes réels sont résolus dans la foulée (ils le seront), alors tant mieux. Par exemple, j'étais sérieux en parlant de développer un langage international de signes. Ce serait marrant de travailler là-dessus et, qui sait, cela pourrait marcher.

Il me vient à l'esprit quelques noms de personnes qui seraient aptes et disposées à réaliser le type de programme que j'ai esquissé : toi-même, en premier lieu, dont le projet de participation artistique à tous les niveaux de l'éducation soulèverait quantité de problèmes à étudier ; parmi les compositeurs, peut-être John Cage, Philip Corner, La Monte Young, Benjamin Patterson ; parmi les poètes, Emmett Williams, George Brecht, Dick Higgins ; parmi les artistes du happening, Wolf Vostell, J.J. Lebel, Martha Menujin ; parmi les cinéastes, Red Grooms, Jonas Mekas ; parmi les architectes, Shadrach Woods ; parmi les peintres, Bob Watts, Ayo, Oyvind Fahlstrøm ; et parmi d'autres, je l'espère,

ton ami

Mars 1967

Cher Allan,

Tu m'as demandé de développer mes idées sur la relation existant entre jeunesse et créativité et de te donner de plus amples détails sur le genre de programmes créatifs qui pourrait être mis en œuvre dans les universités sous la direction des artistes. Allons-y :

#### DE LA JEUNESSE ET DE LA CRÉATIVITÉ (Quelques définitions personnelles provisoires)

**LE FOSSÉ DES GÉNÉRATIONS** : ce n'est pas seulement une question d'âge. Il y a un fossé entre les personnes créatives et les personnes non créatives, indépendamment de leur âge. En d'autres mots, un fossé sépare ceux qui ont un don pour la vie et ceux qui n'en ont pas.

**LE FOSSÉ DU TEMPS** : l'homme sait depuis toujours qu'il faut beaucoup de temps pour apprendre l'art de vivre. De plus, on a toujours estimé que « le temps d'apprendre à vivre, il est déjà trop tard, » pour citer Aragon. Picasso est plus positif : « il faut beaucoup de temps pour devenir jeune. » Les artistes connaissent le secret de la jeunesse permanente. Mieux encore, ils le mettent en pratique. Ils sont créatifs tout au long de leur vie (tout comme de nombreux scientifiques et quelques aventuriers dont la vie présuppose le même degré d'imagination).

**LE FOSSÉ DES PERSONNALITÉS** : il y a une différence énorme entre ce que nous sommes et ce que nous voudrions être ; ce qui est probablement positif. L'esprit des masses a été défini comme l'esprit d'une personne toujours satisfaite de sa condition. Il y a aussi un grand fossé entre ce que nous sommes et ce que les autres voudraient que nous soyons : une épouse pourrait souhaiter que son mari soit simplement un bon père nourricier. Le directeur d'une société pourrait souhaiter que ses employés ne soient rien de plus que des spécialistes bien intégrés, compétents, etc.

**LE FOSSÉ DE L'INITIATION** : la plupart des sociétés estiment que seules l'adversité et la souffrance, infligée par soi-même ou par les autres, peu-

Mars 1967

Cher Allan,

Tu m'as demandé de développer mes idées sur la relation existant entre jeunesse et créativité et de te donner de plus amples détails sur le genre de programmes créatifs qui pourrait être mis en œuvre dans les universités sous la direction des artistes. Allons-y :

#### DE LA JEUNESSE ET DE LA CRÉATIVITÉ (Quelques définitions personnelles provisoires)

**LE FOSSÉ DES GÉNÉRATIONS** : ce n'est pas seulement une question d'âge. Il y a un fossé entre les personnes créatives et les personnes non créatives, indépendamment de leur âge. En d'autres mots, un fossé sépare ceux qui ont un don pour la vie et ceux qui n'en ont pas.

**LE FOSSÉ DU TEMPS** : l'homme sait depuis toujours qu'il faut beaucoup de temps pour apprendre l'art de vivre. De plus, on a toujours estimé que « le temps d'apprendre à vivre, il est déjà trop tard, » pour citer Aragon. Picasso est plus positif : « il faut beaucoup de temps pour devenir jeune. » Les artistes connaissent le secret de la jeunesse permanente. Mieux encore, ils le mettent en pratique. Ils sont créatifs tout au long de leur vie (tout comme de nombreux scientifiques et quelques aventuriers dont la vie présuppose le même degré d'imagination).

**LE FOSSÉ DES PERSONNALITÉS** : il y a une différence énorme entre ce que nous sommes et ce que nous voudrions être ; ce qui est probablement positif. L'esprit des masses a été défini comme l'esprit d'une personne toujours satisfaite de sa condition. Il y a aussi un grand fossé entre ce que nous sommes et ce que les autres voudraient que nous soyons : une épouse pourrait souhaiter que son mari soit simplement un bon père nourricier. Le directeur d'une société pourrait souhaiter que ses employés ne soient rien de plus que des spécialistes bien intégrés, compétents, etc.

**LE FOSSÉ DE L'INITIATION** : la plupart des sociétés estiment que seules l'adversité et la souffrance, infligée par soi-même ou par les autres, peu-

vent préparer les jeunes à un rôle positif. Mais parce que j'en suis passé par là, je préfère la joie à l'adversité. « Tu apprendras » disent les parents à leurs enfants. Moi, je dirais plutôt : « TU SAIS. ESSAIE DE NE PAS DÉSAAPPRENDRE ».

**LE FOSSÉ DU POUVOIR** : les jeunes ont une idée assez claire de ce que pourrait être un monde meilleur. Mais ils sont impuissants. La société ne leur propose pas des rôles à tenir, mais seulement des tâches à remplir (apprends – fais – ceci et cela si ça t'intéresse – si tu veux devenir – ceci et cela). Lorsque les jeunes deviennent enfin adultes, ils se sont vendus à la génération plus âgée, qui ne leur fait place qu'à cette condition. Ceux qui ne l'ont pas fait sont condamnés à vivre dans un monde marginal ; ils sont les révoltés, le sel de la terre, souvent sauvés du suicide ou de la Bowery\* par la seule force de leur créativité. Ceux qui réussissent, qui parviennent à la maîtrise de leur environnement, ne savent plus ce qu'ils veulent. Ils ont perdu leur créativité. « C'est la vie » disent-ils. Mais je leur réponds, et avec moi tous les révoltés ainsi que la génération montante : « Non, ce n'est pas la vie, c'est votre vie. » Et le décor est planté pour un nouveau tour de piste. Plus ça change, plus c'est la même chose. À mon avis, le fossé entre la première impuissance (due à la jeunesse) et la seconde impuissance (due à la perte du don pour la vie) est comblé par la « prostitution ».

**L'ÉCONOMIE DE LA PROSTITUTION** : j'en arrive depuis peu à penser que la prostitution est la force motrice de notre système économique. Avant, je croyais que c'était la recherche du pouvoir. Pour dire cela autrement : le pouvoir, dont la conquête a fort bien été analysée par les sociologues, les romanciers, les dramaturges, les psychiatres, etc., s'acquiert au prix de notre propre jeunesse. Nous vendons moins des marchandises que nous ne nous vendons nous-mêmes. Tout le monde connaît le cas d'artistes célèbres qui ont perdu leur créativité à partir du moment où ils ont eu du succès. C'est, bien sûr, parce qu'ils se sont vendus à l'establishment artistique. Il va de soi que cette catégorie n'englobe pas tous les artistes ou autres personnes ayant réussi. Ce serait trop simple. La prostitution nous vieillit, voilà ce que je veux dire. Nous sommes une nation de vieux. Je

\* Note de trad. : rue de Manhattan fréquentée par les clochards.

propose de nous débarrasser de ce qui nous vieillit. Pour y parvenir, j'opposerai à l'Économie de prostitution l'Économie poétique.

**L'ÉCONOMIE POÉTIQUE** : Je crois qu'il est possible d'élaborer un système révolutionnaire à partir des motivations et des valeurs authentiques de l'artiste. J'en mentionnerai quatre : l'innocence et l'imagination d'une part, la liberté et l'intégrité d'autre part. (Toute personne qui présente ces qualités est à mes yeux un artiste, qu'elle produise des œuvres d'art ou des pastèques.) Après tout, dans cette jungle mortelle dans laquelle nous vivons, le seul génie consiste à être « bon », dans le sens que j'ai évoqué. Par ailleurs, quiconque m'aide au moins à repousser le pire est mon ami, s'il le souhaite. Et franchement, pour ce qui est de repousser le pire, la plupart des gens sont prêts à le faire. Il y a donc de l'espoir et beaucoup d'espace pour travailler ensemble. Nous y voici donc, tout est ouvert. Que pouvons-nous faire ? Eh bien, tout ce que j'ai évoqué peut faire l'objet d'un travail créatif commun entre étudiants et artistes. Dans un Institut de Création permanente, nous pourrions mettre au point des jeux pour « combler les fossés », ainsi que des nouveaux modes de communication au niveau de l'individu, du groupe et à l'échelle internationale.

Nous pourrions développer des méthodes anti-lavage de cerveau, ou des programmes anti-érosion. Dans ce but, nous pourrions réaliser une étude sur des gens de tout horizon possédant ce don pour la vie. Nous pourrions explorer de nouveaux modes de communication (comme ce langage international de signes dont j'ai parlé ; ou le langage pictographique international de Stan Van der Beck.) Nous pourrions étudier d'autres fossés :

**LE FOSSÉ SEXUEL** : inutile de développer. La révolution sexuelle doit continuer.

**LE FOSSÉ MENTAL** : il semble que le cerveau humain soit trop lent pour comprendre l'univers où tout arrive au même moment ; à moins qu'il ne soit trop rapide pour se concentrer sur un problème concret précis : il commence alors à déborder et les mauvaises pensées refoulent les bonnes. (Soit dit en passant, Allan, c'est la raison pour laquelle j'ai écrit « Ample Food for Stupid Thought ». Avec un esprit qui fonctionne trop vite ou trop lentement, eh bien... on peut faire avec et passer à autre chose.) Nous pourrions élaborer des outils pour prendre conscience de soi, des moyens

et des méthodes pour résister à la pression. Ainsi que des moyens et des méthodes pour mettre tous ces outils en pratique (performances, jouets, jeux, événements, happenings, etc.) Inutile de m'étendre là-dessus, à mon avis ce sont les étudiants et les artistes qui doivent réfléchir à toutes ces choses. C'est capital. Si je savais déjà ce que je vais découvrir, je pourrais tout aussi bien écrire un livre ou rejoindre un département universitaire. À l'Institut, il ne s'agira pas d'enseigner. Il s'agira de raviver le talent pour la vie, de changer complètement la structure de notre esprit afin que la joie et la créativité remplacent la souffrance et le désespoir, qu'elles deviennent source de sagesse (laquelle, dans notre société, n'est souvent rien d'autre qu'une certaine forme de résignation). Ce ne sont là que mes suggestions (quelques unes seulement)... Pense à ce que d'autres artistes comme Cage, Brecht, etc. pourraient proposer, imagine tout ce que les étudiants pourraient tirer de contacts directs et concrets avec des gens pareils, et vice-versa.

**UNE REMARQUE SUR LA MÉTHODE** : pour établir cette relation parfaite entre artistes et étudiants : **NOUS DEVONS NOUS DÉFAIRE DE LA NOTION D'ADMIRATION**. L'artiste est aussi un étudiant, et l'étudiant un artiste, à partir du moment où il choisit de ne pas oublier, mais plutôt de se souvenir. (C'est pour cette raison, dirais-je, que beaucoup de jeunes et d'artistes sont attirés par la drogue : elle permet de ne pas oublier, mais plutôt de se souvenir.) L'artiste ne devrait pas essayer d'influencer qui que ce soit. Nous devons parler de « poder a poder » [d'égal à égal]. Oui, Allan, souviens-toi, les taureaux meurent et les toreros aussi, finalement, mais la corrida est éternelle. Le rêve des hommes fait événement.

## AMPLE FOOD FOR STUPID THOUGHT

Ce livre se compose d'une centaine de cartes postales comportant chacune une seule question. Il fut publié en 1965 par Something Else Press, N.Y\*. Comme j'envisage de mettre mon courrier à jour et d'informer mes amis de mon changement d'adresse, j'ai devant moi quelques unes de ces cartes postales ; je m'en sers quand je fais une pause dans la rédaction de ce livre. On peut y lire :

N'ÊTES-VOUS PAS EN TRAIN D'IMPOSER VOS GOÛTS PERSONNELS ?  
COMBIEN DE FOIS VOUS VOYEZ-VOUS ?  
BIENTÔT DE RETOUR A L'ÉCOLE ?  
QUELQU'UN EN VILLE QUE VOUS AIMERIEZ CONNAÎTRE PERSONNELLEMENT ?

COMMENT ALLEZ-VOUS ET POURQUOI ?  
LE COUCOU N'EST-IL PAS UN OISEAU CURIEUX ?  
QU'EST-CE QUI FAIT UNE FÊTE ?  
QUE PROPOSEZ-VOUS ?

POUR QUAND UN NOUVEAU BALLON ?  
AIMERIEZ-VOUS MOURIR DE VIEILLESSE ?  
L'ART N'EST-IL PAS REMARQUABLE ?  
QUELLE SERAIT L'IMPORTANCE DE VOTRE HAREM ?

À QUI ESSAYEZ-VOUS D'IMPUTER LA FAUTE ?  
POURQUOI MEURT-IL ?  
C'EST QUOI LE PROBLÈME ?  
À QUEL SIÈCLE AURIEZ-VOUS DÛ VIVRE ?

\* Note de l'édit. : une édition française a paru en 1977 sous le titre d'Idiot-ci, Idiot-là (AA Editions - Yellow Now, Liège).

QUI EST DERRIÈRE LE RIDEAU ?  
N'APPARTENEZ-VOUS PAS AU SEXE FORT ?  
SI VOTRE TANTE ÉTAIT UN HOMME, SERAIT-ELLE VOTRE ONCLE ?  
AIMEZ-VOUS VOTRE MARI ?

QUAND LE SEXE EST-IL NÉCESSAIRE ?  
OÙ ALLONS-NOUS À PARTIR D'ICI ?  
POURQUOI MÊME PRÉTENDRE ?  
POURQUOI MANGER TANT DE VIANDE ?

QUE DEVRIEZ-VOUS FAIRE EN MATIÈRE D'AMOUR ?  
N'EST-CE PAS MIEUX AVEC UN DE MOINS ?  
QUI EST LE PLUS GRAND ?  
POUVEZ-VOUS COUCHER AVEC DEUX HOMMES À LA FOIS ?

POURQUOI NE PAS PARTIR ?  
POURQUOI AVEZ-VOUS FAIT CELA ?  
AVEZ-VOUS RÉCEMMENT ENVISAGÉ UN MONDE SANS  
AUTOMOBILES ?

QUE S'EST-IL PASSÉ A BOSTON ?  
QUE SE PASSE-T-IL ?  
OU METTEZ-VOUS VOS IDÉAUX ?  
PRÊT POUR UNE PETITE LEÇON DE FLIRT ?

EN QUELLE SAISON LA SAGESSE HURLE-T-ELLE DANS LES RUES ?  
VOUS PLAISANTEZ ! ?  
PENSEZ-VOUS SOUVENT CE QUE VOUS DITES ?  
TOI ?

## À PROPOS DE L'ÉCONOMIE DE PROSTITUTION ET VERS QUELQUES PRINCIPES D'ÉCONOMIE POÉTIQUE

Des années se sont écoulées depuis que j'ai commencé à prendre des notes pour un livre sur « L'Économie poétique ». Tout a commencé ainsi : à chaque fois qu'une discussion sur l'art devenait insensée (elles le deviennent toujours), je répétais : « Il n'y a pas de problème dans l'art, hormis l'argent, » ou (mieux encore) : « Il n'y a pas de problème dans la création, hormis l'argent, que la création ne crée pas nécessairement. »

J'ai reçu une formation d'économiste (diplômé de l'U.C.L.A, 1950), mais après avoir laissé tomber mon travail aux Nations Unies en 1954 (mon ami Emmett Williams me dit un jour : « N'oublions pas que tu es le premier parmi nous à avoir décroché »), j'entrai bientôt dans une période de dénuement qui fut la plus grande aventure de ma vie – elle l'est toujours – et qui s'avéra d'ailleurs être la meilleure expérience en matière de mécanismes économiques de base que l'on puisse souhaiter. Je réserve pour une autre occasion les anecdotes les plus pittoresques de cette vie.

Les artistes sont disposés à renoncer à bien des choses pour jouir de leur indépendance. Les loisirs sont la denrée qu'ils apprécient par-dessus tout. Et ils ne se limitent pas à refuser la consommation et l'accumulation sans fin des biens et marchandises. Le dénuement est fréquent chez les artistes. En fait, très fréquent ; plus un artiste est libre, plus il est dénué. Ce qui témoigne d'un système de valeurs différent, avec des applications pour la société dans son ensemble.

Les artistes trouvent leurs revenus de manière bizarre, quand ils en trouvent. Bien que la production et la consommation d'œuvres d'art ait engendré une industrie gigantesque, la relation entre travail et revenu n'est pas évidente. Tenez, moi par exemple, à l'instant même (nov. 1968). Depuis deux ans, je travaille sur ce livre, avec quelques interruptions. Ces jours-ci, j'y travaille régulièrement. Pourtant, j'ignore s'il sera jamais publié et, plus encore, s'il me rapportera un quelconque revenu après sa parution. Je ne peux pas payer mon loyer, mais je continue, tout en me sentant plutôt joyeux. A l'inverse, voyez Picasso. Ou le cas des rédacteurs

## À PROPOS DE L'ÉCONOMIE DE PROSTITUTION ET VERS QUELQUES PRINCIPES D'ÉCONOMIE POÉTIQUE

Des années se sont écoulées depuis que j'ai commencé à prendre des notes pour un livre sur « L'Économie poétique ». Tout a commencé ainsi : à chaque fois qu'une discussion sur l'art devenait insensée (elles le deviennent toujours), je répétais : « Il n'y a pas de problème dans l'art, hormis l'argent, » ou (mieux encore) : « Il n'y a pas de problème dans la création, hormis l'argent, que la création ne crée pas nécessairement. »

J'ai reçu une formation d'économiste (diplômé de l'U.C.L.A, 1950), mais après avoir laissé tomber mon travail aux Nations Unies en 1954 (mon ami Emmett Williams me dit un jour : « N'oublions pas que tu es le premier parmi nous à avoir décroché »), j'entrai bientôt dans une période de dénuement qui fut la plus grande aventure de ma vie – elle l'est toujours – et qui s'avéra d'ailleurs être la meilleure expérience en matière de mécanismes économiques de base que l'on puisse souhaiter. Je réserve pour une autre occasion les anecdotes les plus pittoresques de cette vie.

Les artistes sont disposés à renoncer à bien des choses pour jouir de leur indépendance. Les loisirs sont la denrée qu'ils apprécient par-dessus tout. Et ils ne se limitent pas à refuser la consommation et l'accumulation sans fin des biens et marchandises. Le dénuement est fréquent chez les artistes. En fait, très fréquent ; plus un artiste est libre, plus il est dénué. Ce qui témoigne d'un système de valeurs différent, avec des applications pour la société dans son ensemble.

Les artistes trouvent leurs revenus de manière bizarre, quand ils en trouvent. Bien que la production et la consommation d'œuvres d'art ait engendré une industrie gigantesque, la relation entre travail et revenu n'est pas évidente. Tenez, moi par exemple, à l'instant même (nov. 1968). Depuis deux ans, je travaille sur ce livre, avec quelques interruptions. Ces jours-ci, j'y travaille régulièrement. Pourtant, j'ignore s'il sera jamais publié et, plus encore, s'il me rapportera un quelconque revenu après sa parution. Je ne peux pas payer mon loyer, mais je continue, tout en me sentant plutôt joyeux. A l'inverse, voyez Picasso. Ou le cas des rédacteurs

célèbres dans le monde de la publicité qui, d'après mon ami Karl Gerstner, gagnent jusqu'à 200 000 dollars par an.

J'exclus bien sûr de mes remarques les artistes commerciaux puisqu'ils sont soumis à la loi du marché. Mais qu'est-ce qu'un artiste commercial ? Picasso en est-il un ?

De même que les artistes ne gagnent pas leur vie comme les autres, ils ne dépensent pas leur argent de la même manière. Il y a quelques années à Paris, il m'arrivait d'accompagner des amis qui chantaient et jouaient de la guitare devant les cinémas où les gens qui faisaient la queue étaient obligés de les écouter. Mon rôle était de passer avec un chapeau ou de m'introduire dans la file pour faire l'éloge de la prestation de mes amis et mettre cérémonieusement de l'argent dans le chapeau. En moins d'une heure, il nous arrivait de ramasser une centaine de francs – qui suffisaient pour manger, boire et fumer abondamment. Le jour suivant, tout le monde se réveillait fauché et heureux. Des artistes plus arrivés passent sans transition du sandwich au jambon au caviar, et vice-versa. Mais il y a beaucoup de générosité entre artistes. Nourriture, boissons, logement et argent sont fournis aux plus pauvres par ceux qui se sont tirés d'affaire plus ou moins provisoirement. Prenez mon cas.

Lorsque j'ai commencé cette étude, en janvier 1967, je vivais dans la chambre d'Arman au Chelsea Hotel. Arman est un artiste français, mais il passe la moitié de son temps à New York. Comme il partait en France pour trois mois, il m'invita à emménager gratuitement. Pour le reste, je vivais sur les 500 dollars que James Pfeufer m'avait avancés. Je retournai à Villefranche en mai. En envoyant mes enregistrements à James Pfeufer afin qu'il les fasse transcrire, je lui demandai une avance supplémentaire de 200 dollars par mois – le minimum pour assurer la subsistance de ma femme, de mon enfant et de moi-même – pour une durée de six mois, pendant laquelle je voulais terminer mon manuscrit. Quand James me télégraphia « projet-livre retardé d'au moins un an », je me retrouvai sans le sou. Le sculpteur grec Takis était alors en train de s'installer à Villefranche. Lorsqu'il prit connaissance de ma situation, il me proposa de travailler pour lui et la Galerie Claude Givaudan à Paris, afin d'organiser la production des multiples de son œuvre. Cela me permit de souffler, mais m'empêcha de travailler à mon livre pendant que j'étais inspiré. En fait, je

du attendre février 1968 pour recevoir la transcription de mes enregistrements. En juin 1968, la production des multiples de Takis fut achevée et je me retrouvai de nouveau fauché. Ce fut le tour de Hansjörg Mayer, l'éditeur, typographe et professeur d'art allemand, de venir à mon secours. Il publia un de mes livres, organisa une exposition de mes travaux visuels et m'avança suffisamment d'argent pour passer l'été. Entre-temps, à Düsseldorf, en Allemagne de l'Ouest, mes vieux amis, les artistes Dorothy Iannone, Diter Rot, Daniel Spoerri, Karl Gerstner et André Thomkins, se concertèrent pour me faire une proposition inhabituelle : si je venais vivre à Düsseldorf, ils s'arrangeraient pour m'assurer un revenu de 800 marks par mois, jusqu'à ce que je puisse me fixer et devenir autonome.

C'est vrai qu'il n'y avait aucun moyen de devenir autonome à Villefranche. À l'automne 1968, ma fille Marcelle fut hospitalisée suite à une hémorragie cérébrale et comme je ne bénéficiais pas de la Sécurité Sociale française, je dus me faire enregistrer comme pauvre (indigent ?) auprès de l'administration de Villefranche, afin qu'elle règle la facture que j'étais incapable de payer. Et tandis que j'écris ces lignes, Marianne et moi sommes à Düsseldorf. (Je m'aperçois que c'est le premier jour du printemps 1969.) Nous habitons chez des amis. Marcelle habite chez le peintre danois Dan Fischer, à Copenhague. Nos amis de Düsseldorf ont tenu parole. J'ai pensé qu'il serait intéressant de raconter comment les artistes gagnent de l'argent et comment ils le dépensent. C'est à partir de ces débuts modestes que j'ai développé certaines idées exposées dans mes lettres à Allan Kaprow. J'ai l'impression que ces réflexions pourraient aboutir à une nouvelle théorie de valeurs sur laquelle on pourrait baser le nouveau modèle économique dont nous avons tant besoin. Mais cela implique des années de recherche. Je suis disposé à y investir mon temps et ma créativité. Mais franchement, je ne peux pas faire de travail sérieux sans quelques subsides. Et jusqu'à présent, les perspectives sont nulles. Peut-être quand j'aurai terminé cette étude ? À condition qu'elle soit publiée, ce qui est loin d'être acquis. Le gaspillage est également – peut-être essentiellement – un concept économique. En attendant, je note quelques remarques sur ce thème afin de susciter vos commentaires et vos suggestions. Nous pourrions peut-être réussir collectivement ce que je ne suis pas parvenu à réaliser tout seul.

J'ai toujours voulu comprendre ce qui empêche l'ancien monde de se renouveler. Ce n'est pas de nouvelles techniques dont nous avons besoin, mais d'hommes nouveaux. D'où mes recherches. Les théories artistiques en tant que telles ne m'intéressent pas : par exemple, op contre pop, poésie concrète contre poésie acoustique, happenings contre événements, etc. Je n'ai jamais écrit de véritable manifeste. J'ai toujours refusé d'adhérer à un groupe. Bien sûr, j'ai mes préférences – et mes parti-pris –, mes aptitudes particulières – et mes lacunes –, mais je crois avoir un esprit résolument moderne. C'est tout. Ce qui m'intéresse le plus, c'est l'esprit dans lequel les choses sont faites et propagées. L'art consiste trop souvent à façonner et à porter des masques. Arrachons-les. Nous avons besoin d'un monde nouveau, d'un nouvel être humain. Le nouvel art suivra automatiquement. Peut-il précéder cette prise de conscience globale ?

La création, c'est amusant. C'est facile. Observation, expérimentation. Et loisirs :

#### L'HISTOIRE CHUCHOTÉE DE L'ART DE ROBERT FILLIOU \*

1  
chuchoté : tout a commencé un 17 janvier, il y a un million d'années.  
un homme s'empara d'une éponge et la plongea dans un seau d'eau.  
le nom de cet homme n'est pas important.  
il est mort, mais l'art est vivant.  
pas besoin de noms dans cette histoire.  
je disais donc qu'un 17 janvier, vers 10 heures du matin,  
il y a un million d'années un homme était assis, seul, près d'un ruisseau.  
où les ruisseaux courent-ils, se dit-il, et pourquoi ?  
C'est à dire, pourquoi les ruisseaux courent-ils, ou pourquoi  
courent-ils là où ils courent ?  
ce genre de choses.  
Moi, un jour, j'ai observé un boulanger au travail.  
puis un forgeron, puis un cordonnier.  
au travail.  
et j'ai remarqué que l'utilisation de l'eau était essentielle à leur travail.  
mais peut-être que ce que j'ai remarqué n'est pas important.

voix normale : de toute façon, du 17 on passe au 18,  
puis au 19, au 20,  
au 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30,  
au 31  
janvier.  
ainsi passe le temps.

\* D'après douze enregistrements anglais de 3 minutes pour juke-box, Knud Pedersen, Dansk Kunstbiblioteket Editeur, Copenhague, 1963.  
Note de l'édit. : Il existe une traduction française par l'auteur de la première strophe parue dans le catalogue Robert Filliou « Der 1 000 010. Geburtstag der Kunst – 17. Januar 1973 » – Neue Galerie, Aix-la-Chapelle, 1973.

2

chuchoté : au cœur de l'hiver, il y a cent mille ans.  
le 17 février, pour être plus précis.  
un homme se pencha vers le sol et ramassa une poignée de neige.  
le nom de cet homme n'est pas important.  
il est mort, mais l'art est vivant.  
pas besoin de noms dans cette histoire.  
se penchant vers le sol, donc, le 17 février, il y a cent mille ans.  
un homme ramassa une poignée de neige.  
il la porta à son oreille.  
il serra la neige très fort.  
il entendit...  
essayez donc un jour.  
prenez une bouteille de vinaigre dans la main droite  
dans la main gauche un morceau de craie  
faites tomber quelques gouttes de vinaigre sur le morceau de craie  
et voyez ce qui arrive.  
mais peut-être ce que vous voyez n'est pas important.

voix normale : de toute façon, du 17 on passe au 18,  
puis au 19, au 20,  
au 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27,  
au 28 et, tous les quatre ans, au 29  
février.  
ainsi passe le temps.

3

chuchoté : un 17 mars, il y a 10 000 ans.  
un homme s'acheta une bouteille de bière.  
le nom de cet homme n'est pas important.  
il est mort, mais l'art est vivant.  
pas besoin de noms dans cette histoire.  
un homme, donc, un 17 mars, il y a 10.000 ans.  
s'acheta une bouteille de bière.  
il l'ouvrit.  
il en but le contenu.  
maintenant, pensa-t-il, la bouteille est vide.  
ou l'est-elle vraiment ?  
c'est ce qu'il se demanda.  
n'y a-t-il vraiment rien dans la bouteille ?  
ma femme aussi, quand elle marche dans le brouillard,  
se demande souvent ce qu'est le brouillard.  
et quand elle regarde les nuages, elle se demande ce que sont les nuages.  
ou c'est ce qu'elle me dit.  
mais peut-être ce que ma femme me dit n'est pas important.

voix normale : de toute façon, du 17 on passe au 18,  
puis au 19, au 20,  
au 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30,  
au 31.  
mars.  
ainsi passe le temps.

4

chuchoté : il y a 1 000 ans.  
un 17 avril.  
un homme alla chez le boucher et acheta un os frais.  
le nom de cet homme n'est pas important.  
il est mort, mais l'art est vivant.  
pas besoin de noms dans cette histoire.  
donc cet homme acheta un os frais.  
le 17 avril, il y a 1.000 ans.  
il le fit bouillir.  
pendant environ une heure, il fit bouillir l'os.  
quand il le sortit, il pensa que son aspect n'était pas le même.  
vous pouvez le vérifier vous-même :  
étalez de la colle sur votre plancher  
étalez du goudron à côté  
étalez de la gelée de fruits à côté  
étalez de la pâte à biscuits à côté  
et regardez ce que vous avez fait  
mais peut-être que ce que vous avez fait n'est pas important.

voix normale : de toute façon, du 17 on passe au 18,  
puis au 19, au 20,  
au 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29,  
au 30  
avril.  
ainsi passe le temps.

5

chuchoté : au mois de mai, il y a 500 ans.  
le 17 mai, pour être précis.  
un homme alla dans un parc.  
le nom de cet homme n'est pas important.  
il est mort, mais l'art est vivant.  
pas besoin de noms dans cette histoire.  
un homme, donc, alla dans un parc, le 17 mai, il y a 500 ans.  
il tira une pièce de sa poche.  
il l'enfonça dans le sol.  
puis il retira la pièce.  
il regarda l'empreinte laissée dans la terre.  
il réfléchit longuement.  
puis il décida qu'il ne pourrait rien acheter avec.  
de même, ma fille essaya de couper une allumette  
avec une paire de ciseaux.  
d'abord elle plaça l'allumette entre les pointes des deux lames.  
puis elle plaça l'allumette au sommet de l'angle  
formé par les deux lames.  
bien qu'elle n'ait pas encore 3 ans, elle...  
mais peut-être que l'âge de ma fille n'est pas important.

voix normale : de toute façon, du 17 on passe au 18,  
puis au 19, au 20,  
au 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30,  
au 31  
mai.  
ainsi passe le temps.

chuchoté : 6  
c'était le 17 juin, il y a 400 ans.  
un homme prit une balle en caoutchouc et la lança dans les vagues.  
le nom de cet homme n'est pas important.  
il est mort, mais l'art est vivant.  
pas besoin de noms dans cette histoire.  
donc cet homme, le 17 juin, il y a 400 ans, prit une balle en caoutchouc  
et la lança dans les vagues.  
la balle flottait sur les vagues.  
il la repêcha.  
avec un couteau, il fit quelques trous dans la balle en caoutchouc.  
il la relança dans les vagues.  
la balle coula.  
vous aussi, quand vous êtes chez l'épicier,  
observez sa balance.  
elle indique le prix aussi bien que le poids de ce que vous avez acheté.  
comment ?  
qu'avez-vous acheté ?  
quel en était le poids ?  
quel en était le prix ?  
mais peut-être que le prix n'est pas important.

voix normale : de toute façon, du 17 on passe au 18,  
puis au 19, au 20,  
au 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29,  
au 30  
juin.  
ainsi passe le temps.

école supérieure des arts décoratifs  
→ **Bibliothèque**  
strasbourg

chuchoté : 7  
le 17 juillet, il y a 300 ans.  
un homme décida de prendre sa température  
tous les matins jusqu'à la fin du mois.  
le nom de cet homme n'est pas important.  
il est mort, mais l'art est vivant.  
pas besoin de noms dans cette histoire.  
c'était il y a 300 ans, le 17 juillet.  
un homme décida de prendre sa température  
tous les matins jusqu'à la fin du mois.  
il la nota sur un tableau.  
à la fin du mois il pensa.  
je vais relever la courbe de mes températures sur le tableau.  
et apprendre quelque chose sur ma santé.  
voici de quoi nourrir vos propres réflexions.  
mesurez la surface de votre corps.  
est-elle supérieure ou inférieure à 1 ou 1/2 mètre carré ?  
quelle pression atmosphérique supporte-t-il ?  
votre corps, je veux dire.  
mais peut-être que la pression atmosphérique que supporte votre corps  
n'est pas importante.

voix normale : de toute façon, du 17 on passe au 18,  
puis au 19, au 20,  
au 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30,  
au 31  
juillet.  
ainsi passe le temps.

8

chuchoté : il y a 200 ans, le 17 août.  
un homme plongea dans la mer à une profondeur de 3 à 5 mètres,  
le nom de cet homme n'est pas important.  
il est mort, mais l'art est vivant.  
pas besoin de noms dans cette histoire.  
donc, un jour d'été,  
le 17 août, il y a 200 ans  
un homme plongea dans la mer à une profondeur de 3 à 5 mètres.  
il essaya de respirer.  
cela lui parut difficile et il essaya de deviner pourquoi.  
si vous préférez le cinéma.  
allez voir un film.  
prenez un fauteuil d'orchestre.  
quand c'est fini, montez au balcon.  
regardez le film une seconde fois.  
où avez-vous trouvé qu'il faisait le plus chaud ?  
en bas ou en haut ?  
mais peut-être que ce que vous avez trouvé n'est pas important.

voix normale : de toute façon, du 17 on passe au 18,  
puis au 19, au 20,  
au 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30,  
au 31  
août.  
ainsi passe le temps.

9

chuchoté : il y a cent ans,  
un 17 septembre.  
un homme saisit un marteau et descendit au sous-sol de sa maison.  
le nom de cet homme n'est pas important.  
il est mort, mais l'art est vivant.  
pas besoin de noms dans cette histoire.  
un homme saisit un marteau et descendit au sous-sol de sa maison.  
un 17 septembre.  
il y a cent ans.  
il prit un morceau d'anthracite.  
puis un morceau de charbon.  
il les plaça côte à côte.  
avec le marteau  
il frappa l'anthracite  
puis il frappa le charbon.  
puis il compara les résultats.  
quant à vous, si vous le souhaitez,  
allumez une bougie  
mettez de la farine dans le creux de votre main  
soufflez la farine dans la flamme de la bougie.  
entendez-vous quelque chose ?  
mais peut-être que ce que vous entendez n'est pas important.

voix normale : de toute façon, du 17 on passe au 18,  
puis au 19, au 20,  
au 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29,  
au 30  
septembre.  
ainsi passe le temps.

10  
chuchoté : il y a dix ans,  
le 17 octobre précisément,  
un homme attrapa une grenouille.  
le nom de cet homme n'est pas important.  
il mourra bientôt, mais l'art est vivant.  
pas besoin de noms dans cette histoire.  
le 17 octobre, je l'ai déjà dit, il y a dix ans.  
un homme attrapa une grenouille.  
il la tint dans sa main.  
il la regarda de près et se demanda :  
la grenouille peut-elle entendre des sons.  
il chercha des oreilles sur sa tête.  
un ami à moi  
dont la vue est excellente  
aime lire le journal du matin en tenant devant lui  
les lunettes d'un myope  
et, le soir, il lit le journal en tenant devant lui  
les lunettes d'un presbyte.  
il dit que ça l'amuse.  
mais peut-être que ce qui amuse mon ami n'est pas important.

voix normale : de toute façon, du 17 on passe au 18,  
puis au 19, au 20,  
au 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30,  
au 31  
octobre.  
ainsi passe le temps.

11  
chuchoté : il y a cinq ans, le 17 novembre,  
un homme se tint au bas d'un escalier.  
le nom de cet homme n'est pas important.  
il mourra bientôt, mais l'art est vivant.  
pas besoin de noms dans cette histoire.  
ce 17 novembre, il y a cinq ans,  
un homme se tint au bas d'un escalier.  
il compta les battements de son cœur pendant une minute.  
puis il monta les marches en courant.  
quand il arriva en haut,  
il compta de nouveau les battements de son cœur.  
vous aussi, en automne,  
vous pouvez mesurer la hauteur d'un petit arbre.  
attendez le printemps suivant.  
mesurez l'arbre une nouvelle fois.  
a-t-il poussé pendant l'hiver ?  
savez-vous pourquoi ?  
mais peut-être que ce que vous savez n'est pas important.

voix normale : de toute façon, du 17 on passe au 18,  
puis au 19, au 20,  
au 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29,  
au 30  
novembre.  
ainsi passe le temps.

12

chuchoté :

le 17 décembre, il y a un an,  
un homme s'empara d'une éponge et la plongea dans un seau d'eau.  
le nom de cet homme n'est pas important.  
il mourra bientôt, mais l'art est vivant.  
pas besoin de noms dans cette histoire.  
ce 17 décembre, je l'ai déjà dit, il y a un an,  
un homme s'empara d'une éponge et la plongea dans un seau d'eau.  
il attendit cinq secondes.  
puis il retira l'éponge.  
il la pressa.  
il vit que...  
qu'importe ce qu'il vit.  
je n'essaie pas de tirer une conclusion.  
Ne pas essayer de conclure, cela seul est important.

voix normale :

veuillez vous rappeler que le 17 décembre est suivi par le 18,  
puis le 19, le 20,  
le 21, le 22, le 23, le 24, le 25.  
décembre.  
et que le 25 décembre, Jésus est né.  
c'est du moins ce que disent les chrétiens.  
les juifs le réfutent.  
les musulmans sont partagés à ce sujet.  
les bouddhistes ne s'en préoccupent pas.  
de même que les communistes et les athées.  
quant aux artistes -  
mais ce que croient les artistes, c'est une autre histoire.

Texte ajouté par Marcelline :

il y a 3 ans, le 2 décembre 1987,  
un homme est mort, assis dans son lit.  
le nom de cet homme n'est pas important.  
parce que l'art est vivant.  
pas besoin de noms dans cette histoire.  
comme je le disais,  
il cessa de respirer.  
avez-vous déjà essayé d'observer votre respiration  
en imaginant le jour où elle s'arrêtera ?  
où s'en va-t-elle ?  
papa, je t'aime.

Marcelline Filliou, 1990

Texte ajouté par Marcelline :

il y a 3 ans, le 2 décembre 1987,  
un homme est mort, assis dans son lit.  
le nom de cet homme n'est pas important.  
parce que l'art est vivant.  
pas besoin de noms dans cette histoire.  
comme je le disais,  
il cessa de respirer.  
avez-vous déjà essayé d'observer votre respiration  
en imaginant le jour où elle s'arrêtera ?  
où s'en va-t-elle ?  
papa, je t'aime.

Marcelline Filliou, 1990

D'autre part, le marché de l'art est pourri. Ces grands marchands, éditeurs, producteurs, agents et critiques. Merde ! (Les petits éditeurs, etc., le font par amour. Au fond, ce sont aussi des artistes.) Rien que de penser à tout ce que je dois entreprendre pour publier ce livre, cela me donne envie d'arrêter d'écrire. Mais je ne veux pas laisser le champ libre aux proxénètes. Ils transforment tout le monde en putes. Ils « récupèrent » tout. De chaque protestation authentique ils font une source de profit (voyez la commercialisation des événements de mai 68, en France et à l'étranger). Et puis, j'aime créer, j'aime les artistes, vous comprenez ? Ce sont des mecs sympas (nous sommes des mecs sympas). Ils ont de bonnes intentions (j'ai de bonnes intentions). Mais ce sont des victimes (je suis une victime). C'est ce système, qui fait de nous tous des prostitués, qui doit partir à la poubelle. Je crois que de plus en plus d'artistes en prennent conscience. Plus quelques marchands, éditeurs, producteurs, agents, critiques. Ce sont des bourreaux, mais aussi des victimes. De toute façon, à qui appartient l'œuvre d'art ? Au marchand ou à l'artiste ? Le marchand prend un risque et s'engage dans des dépenses. En échange, il empoche 50 pour cent des ventes effectuées dans sa galerie. Avant de payer l'artiste, il déduit les acomptes versés. S'il n'y a pas de ventes, il peut se rembourser en œuvres d'art, qu'il achète aux prix de galerie, soit à 50 pour cent de leur valeur. Mais l'œuvre appartient de toute évidence à l'artiste. Demandez-le à n'importe qui. Il est clair que nous sommes en face d'un cas typique d'exploitation capitaliste (tellement flagrant que notre système ne pourrait pas fonctionner s'il le tolérait dans les activités économiques normales. Mais voilà, nous n'avons pas de syndicat). O.K... Quantité d'artistes s'endurcissent ; ils n'ont pas le choix s'ils veulent éviter de se faire impitoyablement écraser par les marchands et leurs complices. Demandez à n'importe quel artiste intelligent, endurci et arrivé, comment il est devenu ainsi. S'il vous donne une autre explication que la simple nécessité de survivre dans un monde sans pitié, j'offre une tournée. « Kill, man. Burn, baby. » J'avoue que ces gens me font apprécier ce genre de slogans, bien que tout mon être aspire à la non-violence. Il y a une brutalité dans ce monde que les œuvres d'art (du moins les miennes) n'abordent pas efficacement. Mais elle s'insinue dès qu'on fait intervenir la diffusion et la préservation. D'aucuns parlent de destruction dans l'art. Peut-être. Il y a quelques années, j'ai pensé à de l'Audito-Destroyed Art (de l'art détruit par

le spectateur sans que celui-ci soit invité ou aidé à le faire). Le premier principe est d'ordre psychologique : le spectateur détruira (physiquement ou par la parole, écrite ou prononcée) toute œuvre d'art qui dérange trop son esthétique ou son éthique. Le second principe est d'ordre financier : le spectateur détruira une œuvre d'art si le matériau qui la compose ou l'espace qu'elle occupe lui semble plus précieux que le produit final (c'est la raison pour laquelle les objets en or volés dans les pyramides furent fondus ; de même, pour l'une de mes « mensurations » (measurement pieces) faites avec des pièces de monnaie : les pièces furent volées ; ainsi en est-il des beaux livres qui font bon usage en l'absence de papier-toilette.).

Ainsi vont les choses. C'est peu, comparé aux horreurs que subissent certaines personnes. C'est beaucoup, comparé aux honneurs que reçoivent certaines personnes.

Mai 1969

En relisant ces pages, je voudrais ajouter, dans un état d'esprit plus calme, que même si les concepts habituels d'art, d'anti-art et de non-art se sont vidés de sens (la créativité est un concept bien plus utile), on pourrait leur donner un nouveau souffle en les réinterprétant :

**art : créativité**

**anti-art : diffusion et distribution des œuvres issues de cette créativité**

**non-art : créer sans se préoccuper de savoir si les œuvres seront distribuées ou non**

L'économie se définit comme l'étude de l'humanité dans ses efforts quotidiens pour assurer sa subsistance. L'économie poétique pourrait être l'étude des artistes dans leurs efforts quotidiens pour assurer leur subsistance. L'argent parle, dit-on. Oui, et les artistes parlent d'argent.

La cause des soucis d'argent paradoxaux et paralysants de l'artiste est évidente. Soit il est pauvre et le manque de moyens entrave sa productivité. Soit il s'engage dans une activité rémunératrice et il rêve de ne pas devoir travailler pour vivre. (« Economie du rêve » dirait George Brecht.) En combinant les deux aspects, on constate que la plupart des artistes ont

des projets qui exigeraient des dépenses bien au-delà de leurs moyens. D'où la tentation de gagner la bienveillance d'un millionnaire, ou de compromettre ses idéaux afin d'obtenir des bourses de l'Etat ou de l'Université, de décrocher des commandes, de donner des cours, etc. « Les acteurs parlent de théâtre, les médecins parlent d'hôpitaux et les artistes parlent d'argent » (Emmett Williams).

#### CE LIVRE EST DÉDIÉ AU NON-ARRIVISTE

Il y a du nihilisme en moi. J'en suis conscient.

## CONTINUUM ESPACE-TEMPS À QUATRE DIMENSIONS\*

Un homme est incompréhensible  
un homme est incompréhensible  
mais un homme et  
un homme c'est  
une conversation  
ou ce que tu veux

Une femme est incompréhensible  
Une femme est incompréhensible  
mais une femme et  
une femme c'est  
du rire  
ou ce que tu veux

un homme est incompréhensible  
une femme est incompréhensible  
mais un homme et  
une femme c'est  
la baise  
ou ce que tu veux

un enfant est incompréhensible  
un enfant est incompréhensible  
mais un enfant et  
un enfant c'est  
une nation  
ou ce que tu veux

l'esprit d'une nation est incompréhensible  
l'esprit d'une nation est incompréhensible  
mais l'esprit d'une nation et  
l'esprit d'une nation c'est  
la guerre  
ou ce que tu veux

le fait qu'un homme vive est incompréhensible  
le fait qu'un arbre vive est incompréhensible  
mais un homme pendu à  
un arbre c'est  
un mort  
ou ce que tu veux

un bourgeois est incompréhensible  
un pigeon est incompréhensible  
mais un pigeon mangé par  
un bourgeois c'est  
un repas  
ou ce que tu veux

un bourgeois mangé par  
un pigeon c'est  
un miracle  
ou ce que tu veux

Voilà les limites de cette étude.

\* De A CLASSICAL PLAY, 1958

Qu'apporte l'artiste à la société ? Quoi de bon ? Il apporte un mode de vie, un art de vivre. Il le devrait, en tous cas. Que devrait-il recevoir en échange ? À mon avis, le salaire standard de tout travailleur qualifié. Je pense que beaucoup d'artistes seraient d'accord pour dire que tout ce dont nous avons besoin, c'est d'être assez riches pour vivre comme les pauvres. La riche poésie de la pauvreté – comme Camus observa un jour : « Quand on est pauvre, chaque chose retrouve sa juste valeur. » Et encore : pendant l'automne 1958, Marianne et moi avions une chambre à Londres, sur Edgware Road, un quartier pauvre et terrible. Une fois le loyer hebdomadaire payé, nous avions 2 shillings par jour pour vivre : assez pour des fish 'n chips, et un sandwich occasionnel que Marianne prenait dans le café de Soho où elle trimait dur. Par une nuit pluvieuse et lugubre, alors que je pissais dans les toilettes de la station de métro Edgware Road, entouré de clochards, d'ivrognes et autres oiseaux de nuit, j'éprouvai une soudaine bouffée de joie en réalisant à quel point je ressemblais à mes compagnons, j'étais un zéro, rien d'autre qu'un zéro, pissant avec l'application simpliste d'un chien. (Certains de mes amis plus réalistes ont parlé de moi en ces termes : « complexe du clochard », « masochisme », « psychologie de l'échec ».)

Paris 1960. Après avoir grimpé tristement les sept étages de l'immeuble Rue de la Clef où j'habitais, je pénétrai dans l'appartement minuscule. Les gens de Gaz et Electricité de France nous avaient coupé les compteurs quelques jours auparavant. J'étais incapable de payer ma facture. Il faisait sombre et froid. J'allumai une bougie et, soudain, je perçus une présence bienveillante dans la pièce, un esprit qui me consolait et m'emplissait de paix et de bonheur.

1961, année pendant laquelle naquit Marcelle. Nous vivions sur les maigres revenus que je gagnais en donnant de temps en temps des cours de français à l'école Berlitz et sur l'argent que Marianne recevait du gouvernement danois en tant que mère célibataire.

L'assassinat de Lumumba, rapporté ce jour-là dans les journaux, m'avait horrifié. Cette nuit-là, dans notre appartement sous-loué de Copenhague, je n'arrivais pas à dormir et me levai finalement au beau milieu de la nuit. Je suffoquais sous le poids de la cruauté insensée, de la souffrance du monde. Insensée ? J'ai toujours le couvercle de la boîte de camembert

danois sur lequel j'écrivis soudain, au crayon : « Une nuit le poète eut l'intuition qu'il était comme le Christ, que le Christ était un être misérable et méprisable, tout comme lui, et il fit ce poème, retourna au lit, fit l'amour avec Marianne et s'endormit. » (2 février 1961, 3 heures 30...)

(Et mes amis réalistes diront : « sentimental et romantique. »)

Ceci pourrait-il être le début de ma nouvelle théorie des valeurs ? La production, distribution et consommation optimales des biens et des services aura été atteinte lorsque chacun sera assez riche pour vivre comme les pauvres. Tout le reste sera du loisir. En contribuant à l'utilisation créative de ces loisirs, l'artiste deviendra un producteur de services, ce qui lui permettra d'avoir suffisamment de revenus pour vivre comme les pauvres et jouir de sa propre créativité, liberté et indépendance,

#### UN MONDE D'ARTISTES – LE TRAVAIL COMME JEU

Mémoires de l'underground européen. Depuis 1954 en ce qui me concerne. Un artiste underground est quelqu'un qui n'appartient pas à l'Establishment culturel. Certes, la plupart des artistes underground deviennent part de cet Establishment dès qu'ils émergent à la surface. Pourquoi ? Parce qu'ils se limitent à remplacer les éléments les plus sclérosés du système, au lieu d'entrer dans le monde pour le changer. Comment j'ai survécu. Il faut si peu de choses pour survivre. Comment les autres se débrouillent pour survivre. On pourrait appeler cela « l'économie de la survie ». Voici la contradiction sous laquelle j'ai travaillé (d'autres aussi) : d'une part, je refusais de considérer l'art comme une carrière (je me suis plutôt lancé dans l'art comme on entre en religion) ; d'autre part, je refusais de faire autre chose pour gagner ma vie. Bien sûr, cela signifie se condamner à la pauvreté et à un extrême dénuement. Maintenant je voudrais faire une non-carrière. Alternier des périodes de créativité et des périodes de travail, peut-être manuel, pour gagner de l'argent. Bien sûr, il y a les problèmes d'emploi. C'est très difficile pour moi de trouver un travail juste au moment où j'en ai besoin. Les gens regardent mes qualifications et constatent que je suis un marginal. Même s'ils éprouvent de la sympathie à mon égard – c'est souvent le cas -, ils craignent mon manque d'engagement. (Maintenant, en mars 1969, mon objectif est de développer les pro-

jets que j'ébauche, peut-être en collaboration avec des étudiants – de préférence des étudiants d'art – et des personnes intéressées de tous les horizons. En d'autres mots, je voudrais apprendre et enseigner la Création Permanente, et gagner ma vie du même coup.)

En 1963, j'ai répondu à une petite annonce dans un journal parisien. On cherchait un professeur d'anglais pour des barmen et garçons de café français. Ça aurait été le job idéal. Quelques heures par semaine, bien payées. Je me réjouissais de connaître par leur nom tous les barmen et garçons de café parisiens. Le directeur du syndicat des garçons de café admit que j'étais le plus qualifié de tous les candidats. « Cependant, » ajouta-t-il, « je sais, cher ami, que d'ici quelques mois vous risquez de laisser tomber le boulot. Or, pendant au moins quelques années, je n'ai aucune envie de devoir chercher quelqu'un d'autre. Je regrette, mais je vais engager une dame d'un certain âge qui restera avec nous tant qu'elle pourra enseigner, comme la précédente, qui a travaillé pour nous pendant une quinzaine d'années. Au revoir et bonne chance. »

Il faudrait une agence de l'emploi pour artistes, où nous pourrions trouver des travaux temporaires chez des employeurs qui comprennent et apprécient notre position. De telles agences existent pour les étudiants sur tous les campus. Je milite pour ce projet depuis des années. Pourquoi ne pas m'y être consacré moi-même ? Je sais que cela aurait pu me donner du travail tout en aidant les gens qui sont dans le même cas que moi. Soit, je ne suis pas doué pour l'organisation. (En plaisantant à moitié, à l'intention des artistes commerciaux : vous devriez suivre des cours de gestion commerciale et de publicité, car vous allez vite constater que le plus difficile, c'est de vendre votre produit. Vous devriez également réclamer la création d'une agence publicitaire consacrée exclusivement aux œuvres d'art. La publicité réalisée par les marchands et les éditeurs est généralement du travail d'amateur. Pourquoi ne pas lancer un artiste peintre comme on lancerait un détergent, dans les magazines à grand tirage ? Puisque vous appartenez à l'Establishment, pourquoi ne pas adhérer au système pour de bon.)

La création d'une œuvre d'art est une fonction du temps

$$\text{œ} - f(t)$$

La vitesse à laquelle est conçue une œuvre d'art tend vers l'infini

$$\text{œ} - f(t) v$$

L'œuvre même peut être créée, disons, en une heure, mais il faudra 100 heures pour qu'elle soit vue par quelqu'un qui contrôle la diffusion sur le marché de l'art. 500 (5 000 – 50 000 – 500 000) heures peuvent s'écouler avant qu'elle soit diffusée (montrée, publiée, etc.) Combien d'heures supplémentaires avant qu'elle soit vendue, jouée, commentée... L'assimilation d'une œuvre d'art est fonction du temps de création augmenté du temps de diffusion

$$\text{œ} - f(t \text{ et } d)$$

d

Voilà pourquoi Allan Kaprow a affirmé que nous tendons de plus en plus vers un art qui se limite à des idées. Déjà en 1961, Addi Köpcke et moi avions envisagé de cesser de faire des objets, pour aller donner des conférences sur ce que nous pourrions éventuellement faire si.....

## ÉCONOMIE POÉTIQUE

Vers une nouvelle échelle des valeurs. Trois propositions :

### 1. Réhabilitation des Génies de Café

Les gens avaient coutume de se moquer des artistes sauvages, pittoresques et torturés traînant dans les bars sans se soucier de leur travail. Certains le font encore. Ils ne savent pas qu'aujourd'hui nous sommes tous des espèces de génies de café. Non seulement, nous avons plus d'idées que de possibilités de les réaliser (même dans le domaine art et technologie, car les artistes qui s'y intéressent dépendent de l'approbation et de la bonne volonté des ingénieurs), mais aussi nous sommes nombreux à cesser d'essayer. Nous pensons qu'il vaut mieux vivre sa vie en accord avec ses idéaux que de les troquer contre de l'argent et une gloire illusoire. Et quand nous ne nous permettons pas un tel bonheur, nous en rêvons souvent. « Peut-être irai-je à l'Ouest et porterai-je des fleurs dans les cheveux. » (Emmett Williams, dans une lettre qu'il m'a adressé.) Il est donc grand temps de réhabiliter les Génies de Café, précurseurs des mouvements beat, hippy et autres.



Marcel Broodthaers, Tomas Schmit, Addi Köpcke et l'auteur

## 2. Hommage aux Ratés

Les ratés, personne ne les admire. Leur influence est nulle. C'est formidable. C'est le succès, car nous devons nous défaire de la notion d'admiration et du fardeau de l'hégémonie.

## 3. Célébration de l'Esprit d'Escalier

En France, « l'esprit d'escalier » désigne un phénomène tout à fait banal : dès que vous avez quitté une maison où vous étiez en train de parler à des amis, à une fille, etc., vous voyez clairement ce que vous auriez dû dire ou faire, mais que vous n'avez pas fait. (Entre parenthèses, je propose de moderniser cette expression familière et de dire « esprit d'ascenseur ».) Selon moi, nous comprenons mieux l'absence que la présence et ceci se rattache à mon analyse des fossés évoquée plus haut. Je suis pratiquement certain qu'une fois cette étude publiée, tout ce que je n'ai pas dit ou que j'aurais pu mieux exprimer m'apparaîtra clairement. C'est pourquoi je pense qu'il est important de célébrer notre esprit d'escalier général. Il devrait nous faire sourire, ou rire. Trop penser que ce que nous aurions dû dire est plus important que ce que nous avons réellement dit mène à la culpabilité, à l'impuissance, ou aux deux à la fois.

**FAITES-LE VOUS-MÊMES.** Faites-vous photographe à plusieurs reprises au cours d'une journée tout à fait normale (en vous réveillant, en travaillant, mangeant, jouant, faisant l'amour, etc.) Reliez les photos. Appelez ce livre : **JE MEURS TROP.** Ceci est votre autobiographie, et la mienne.

Il y a de par le monde un très grand nombre de gens qui travaillent dur et restent pauvres. Leur pauvreté résulte-t-elle d'une production nationale insuffisante ou d'une distribution déficiente, ou des deux ? Des milliers de livres ont été écrits sur ce sujet. Il y a aussi une catégorie de gens (les artistes) qui travaillent dur et restent indigents. Mais on écrit très peu à leur sujet. Certes, il est vrai qu'ils ont eux-mêmes choisi le ghetto dans lequel ils vivent. A New York, je suis tombé sur une annonce :

### **COMBATTEZ LA PAUVRETÉ À LA MANIÈRE AMÉRICAINE : TRAVAILLEZ**

Il faut tout d'abord se demander si les artistes devraient travailler ou non, c'est-à-dire s'ils devraient avoir un travail d'appoint leur assurant des revenus, leur création artistique étant limitée aux heures de loisirs et devenant une sorte d'alternative aux sorties dans les bars ou aux flirts, ou bien une sorte de hobby respectable. Je finirai peut-être par prôner l'intégration de l'artiste dans la société. Problèmes de la recherche et des subventions dans le domaine des arts. Une forme de socialisme où le but avoué serait de transformer chacun en artiste. Se développerait alors un groupe croissant d'artistes dont les revenus seraient fonction de leurs besoins et dont les contributions dépendraient de leurs capacités. La technologie serait utilisée pour créer des loisirs et l'art montrerait comment les employer (les consommer). Le jour où toutes les œuvres d'art n'auraient aucune valeur, elles seraient toutes belles.

Coïncidence ? En ouvrant au hasard « La Philosophie dans le Boudoir » de Sade, je tombe sur ces phrases : « Je viens offrir de grandes idées : on les écouterait, elles seraient réfléchies ; si toutes ne plaisent pas, au moins en restera-t-il quelques-unes ; j'aurai contribué en quelque chose au progrès des lumières, et j'en serai content. » (Marquis de Sade : « Français, encore un effort si vous voulez être Républicains ».) Spécialisation et compétition dans l'art. Pourquoi les artistes se spécialisent-ils ? Un problème de temps, bien sûr. Un problème de limitation personnelle, d'intérêt et d'appétit. Mais aussi, chez l'artiste, le désir de préserver l'image qu'il s'est créée, de l'imposer totalement et finalement d'en faire son gagne-pain. En d'autres mots, faire suffisamment de tapage autour de ses œuvres pour qu'il y ait une demande à satisfaire. La spécialisation dans l'art aboutirait

ainsi à mener une vie conforme aux lois du marché. Ici, pas de jugement de valeur. L'artiste, qui travaille seul et se mesure au monde entier, est tellement vulnérable. C'est pourquoi les artistes ont souvent de l'antipathie les uns pour les autres. Chacun sent que toute autre attitude que la sienne peut menacer son statut – finalement ses revenus – et finit par faire de la publicité pour lui-même et du porte-à-porte. Pourtant, puisque nous avons pris à la nature le travail de création, on peut attendre de nous que nous produisions autant de formes qu'elle, qui finalement vivraient côte à côte. Entre autres choses : un chien est ce qu'un chat n'est pas.

Personnellement, je n'éprouve pas ce sentiment de compétition dans l'art. Non seulement j'aime pratiquement tout, quand je suis bien disposé, c'est-à-dire disposé à tout apprécier (si je suis mal disposé, je pense que tout est nul), mais encore je ne ressens même pas de conflit entre art ancien et art moderne. Nous faisons de la création depuis si peu de temps. Pour moi, tout art est contemporain. Concept du temps artistique : tout arrive et arrive en même temps. Concept du temps émotionnel : le temps qu'il faut pour assimiler chaque « leçon de la vie » (comme apprendre à ne pas trop parler, ou à comprendre les femmes ou les hommes). Concept du temps intuitif : le temps passe à rebours. Ce que nous considérons comme notre futur est du passé. Nous avons quitté pour toujours ce que nous appelons notre but. Toute vie n'est peut-être que le simple vacillement de la lumière provenant d'une planète morte. Nous ne mourons jamais. Nous sommes déjà morts. Voilà la réalité de la mort. On pourrait trouver une fantastique source d'énergie en étudiant le point de rencontre entre temps réel (qui passe à rebours) et temps apparent (qui va de l'avant). Quel rapport avec l'économie poétique ? Un rapport avec certaines intuitions que les artistes pourraient communiquer, quand ils concentrent toute leur énergie sur les vrais problèmes de l'humanité : la vie, vivre ; la mort, mourir ; la vie après la mort, etc. Indépendamment de tout ceci, je suis convaincu que dans notre quête apparemment insensée à travers les galaxies, nous allons trouver des mondes que seul l'esprit artistique intuitif, non-spécialisé et libre sera capable d'explorer. Oui, il y a une bonne dose de poésie dans l'économie. Mais il y a aussi une bonne dose d'économie dans la poésie. Aucun doute là-dessus.

Rendre les œuvres d'art accessibles au plus grand nombre. Qu'une peinture ou une sculpture décore la maison d'un homme riche est sans intérêt. Il faudrait exposer les œuvres d'art au niveau de la rue, dans les vitrines des grands magasins par exemple, afin que tout le monde puisse les voir en passant. Les poètes, même quand ils sont publiés, ont un public restreint ou inexistant. Il faudrait publier leurs poèmes dans les journaux et magazines à grand tirage (à l'exception des chansons, qui touchent un large public), les faire aussi passer au cinéma et à la télévision. Mais les industries de l'enregistrement, du film et de la télévision sont de gigantesques complexes commerciaux régis par les lois du marché. Je veux dire que les activités dans ce domaine ne réussissent pas à créer un nouveau mode de vie, un art de vivre. Pourtant, grâce à la télévision, les peintures entreposées dans les musées pourraient pénétrer dans les maisons de tout un chacun, ou du moins dans les principaux lieux publics. Il suffirait de braquer une caméra sur une peinture et de la diffuser en couleurs. La peinture pourrait être changée tous les jours. Bien sûr, l'artiste apporte déjà sa contribution à la société, par le biais de son influence directe ou indirecte sur l'architecture et l'urbanisme, le design industriel, la mode, la mise en page des magazines, la publicité, etc. Mais ces activités obéissent également aux lois du marché capitaliste. Il ne suffit pas de reproduire les valeurs de notre temps. C'est pourquoi j'insiste sur l'Économie poétique, plutôt que l'Économie artistique. Au travers de l'Économie poétique, je vise à un changement des valeurs. L'Économie artistique, aussi intéressante soit-elle, se résumerait finalement à une simple étude de l'Establishment artistique. En fait, il faudrait l'inclure dans l'Économie de la prostitution. Ou non ?

J'ai défini l'art comme une forme d'organisation des loisirs. Ce pourrait être une activité à temps plein ou à temps partiel qui entrerait ou non dans le circuit économique normal. Par exemple, le fait de prendre soudainement conscience de ce que chaque moment de la vie est de l'art n'implique pas que l'on s'engage dans d'autres activités que celles en cours. Mais même ainsi, les priorités changeront et auront des répercussions sur le processus économique normal. En règle générale, c'est dans l'étude de l'Économie de la prostitution que j'analyserai les activités artistiques (y compris les miennes) qui participent au circuit économique normal. Ce qui échappe au circuit économique normal, je l'analyserai dans l'Économie poétique.

Prenez le sommeil par exemple. Pendant que les gens dorment, ils sont égaux. Pendant environ un tiers de la journée, l'égalité existe. L'art devrait avoir le même effet que le sommeil. Il devrait nous rendre tous égaux. Non pas en nous faisant dormir, quoique ce serait une perspective amusante à envisager, mais par une sorte de processus chimique. Il semblerait que l'esprit humain soit trop lent pour comprendre l'universel, trop rapide pour comprendre le particulier et ses propres mécanismes profonds. Par définition, l'homme est stupide. Certès, cette définition est de moi : avoir un cerveau à la fois trop rapide et trop lent, c'est être stupide. Mais la réalité de cette stupidité est flagrante dans notre entourage et en nous-mêmes: George Brecht, chimiste de formation, me fit un jour remarquer : « Chacun d'entre nous, consciemment ou inconsciemment, est son propre chimiste et s'efforce d'augmenter ou de réduire la vitesse de son cerveau. » L'alcool, l'amour, la religion, les drogues, la propriété sont des formes bien connues de cette chimie personnelle. L'art est une forme de chimie personnelle élaborée au moyen de l'organisation des loisirs.

Problèmes des fins et des moyens. Quelles sont les fins de l'Économie poétique ? « Rendre les gens heureux, » dit Al Hansen, « les faire sauter par-dessus un fossé de dix mètres. » Quels sont les moyens ? L'innocence, l'imagination, la qualité, l'intégrité. Je parle des valeurs artistiques et non du succès dans l'art. Il se peut que les qualités qui déterminent le succès en art soient à l'opposé des qualités créatives : égoïsme, dureté, vénalité, etc. Je le répète, je ne dis pas que les artistes riches ont une personnalité entièrement négative. Je sais bien que non. Et je ne m'érige pas non plus en exemple simplement parce que je suis pauvre. Je ne suis pas imbu de moi-même. Je dis simplement : « Essayons de voir si l'innocence et l'imagination – que tous les artistes possèdent à plus ou moins forte dose, selon qu'ils se sont vendus à l'Establishment artistique ou non – peuvent constituer la base sur laquelle échafauder une nouvelle théorie des valeurs et un nouveau modèle économique. En cas d'échec, jetons le système aux orties. » Pendant mon dernier voyage aux Etats-Unis (nov. 1966 - mai 1967), j'ai remarqué deux tendances majeures dans les milieux artistiques locaux. D'une part, une tendance vers l'intégration : art et technologie (où scientifiques et artistes collaborent afin de créer de nouvelles formes d'art ; Rauschenberg et Billy Klüver de Bell Lab. en sont des exem-

ples, de même que les multiples de Mass Art, Unlimited). D'autre part, une tendance vers l'aliénation : se marginaliser, vivre dans la rue, ne rien faire, afin de ne pas se laisser corrompre par le processus d'intégration (même si l'on est d'accord pour reconnaître certains aspects positifs de cette évolution). On trouve là un rejet total non seulement de la religion (depuis assez longtemps déjà), mais aussi de l'art qui serait trop lié à l'Establishment. Ces gens-là ne seront jamais des « gens qui ont connu leur heure de gloire ». Ils se réjouissent d'être des « gens qui n'ont jamais eu d'heure de gloire ». Je pense qu'il est possible d'expliquer ces attitudes contradictoires. Il est temps pour moi de partager mes deux secrets. Le secret de la création permanente relative et le secret de la création permanente absolue (voir l'annexe de ce chapitre).

La consommation d'art est une affaire de goût, un goût que l'on acquiert. Et la production d'art ? Il est certain que beaucoup de gens ne s'intéresseraient pas à l'art s'ils n'en avaient pas entendu parler. Demain, si tout le monde entend parler de la possibilité d'utiliser ses loisirs de manière créative, tout le monde pourra devenir un artiste : un bon-à-rien (en ce sens qu'être assis sous un arbre et regarder le ciel n'est bon à rien) bon-à-tout (la spécialisation et le fait d'être bon à quelque chose étant laissés aux machines). Alors l'art sera vraiment ce que font les artistes, sociologiquement parlant.

#### BON-À-RIEN – BON-À-TOUT

Je crée parce que je sais comment créer.

Je veux dire : je sais combien je suis bon-à-rien.

L'art en tant que communication est le contact entre le bon-à-rien en soi et le bon-à-rien chez les autres.

L'art en tant que création est facile, dans le même sens qu'être dieu est facile. Dieu est votre parfait bon-à-rien.

Nous sommes tous des Nègres (Dick Higgins)

Le monde de la création étant le monde bon-à-rien, il appartient à tout ceux qui ont de la créativité, c'est-à-dire à quiconque revendiquant son talent inné et naturel : celui d'être bon-à-rien. Le monde de la création doit donc être non-spécialisé. La spécialisation appartient au monde bon-à-quelque-chose. Comment le bon-à-rien peut-il être spécialisé ? Et pourtant, il reste encore des barrières entre les arts. Furent-elles dressées à une époque où les artistes pensaient qu'ils faisaient quelque chose d'utile ? Quoiqu'il en soit, ces barrières doivent tomber.

Pour que les barrières tombent, pour que nous puissions être aussi parfaitement bons-à-rien que possible, nous devons constamment remélanger les cartes et faire de tout, être tous des bons-à-tout. Nous savons qu'un poème peut être une sculpture, une composition musicale, une peinture, etc. Cette tendance peut être renforcée délibérément et sans égards pour ceux qui, aussi « modernes » soient-ils par ailleurs, continuent à s'enorgueillir d'être Sculpteurs, Peintres, Musiciens, Poètes, Doués d'un Sens plastique, Gratifiés d'une Nature poétique...

Chacun peut être un artiste. Chacun devrait l'être. Un jour, chacun le sera, quand le travail spécialisé bon-à-quelque-chose sera confié aux machines. Chacun l'est déjà, de toute façon. **À partir de maintenant et pour toujours, ici sur terre ou dans l'espace, l'art est le domaine des bons-à-rien bons-à-tout (ou alors, il n'y aura pas d'art, ce qui ne me dérange pas, à condition qu'on s'amuse).**

Le monde bon-à-rien est sans limites, ou devrait l'être. Ce monde est à vous, à prendre, à faire, à caresser, à battre, à boire, à manger, à éclater, à jongler, à chier, etc., et à ... bientôt, mes frères. (Extrait d'un cahier de 1962)

**FAITES-LE VOUS-MÊMES.** Collectionnez des photos de critiques célèbres. Faites-les développer grandeur nature. Dans le coin inférieur droit de chaque photo, collez le petit point rouge qu'on utilise dans les galeries pour indiquer « vendu ».

Nous ne devons influencer personne. Rechercher le dialogue, pas l'influence. Dans les non-écoles, nous devons développer l'idée du principe d'Équivalence. L'équivalence au niveau de la compétence, de l'esprit, des difficultés, de la créativité, voilà ce que l'étudiant devrait exiger de ses enseignants. Pourquoi j'insiste sur l'art en tant que fondement des valeurs ? Parce qu'il incarne les idées et les idéaux de l'enfance. Nous sommes tous des enfants. Nous sommes tous des artistes potentiels. L'art est violence. L'art au lieu du meurtre.

## L'AMÉRICAIN-TYPE

Il sait : **COMMENT SE VENDRE AU GRAND CAPITAL**

Il sait : ce qu'il doit exclure de son résumé.  
quels clients potentiels valent la peine d'être contactés.  
quand refuser un travail.  
si 55 dollars sont insuffisants pour acheter un costume.  
où s'asseoir lors d'une interview.  
comment mentionner discrètement son salaire.  
quelle est la cause la plus courante de l'échec.  
quel travail lui convient.  
... et bien plus encore.

Il sait : quel est le meilleur moment pour demander une augmentation et l'obtenir.  
quel degré de familiarité il peut se permettre avec un supérieur.  
si des avances et des pots-de-vin rapportent des commandes.  
où inviter à déjeuner un client potentiel ou un collègue.  
ce qu'il faut commander.  
combien de fois par semaine porter le même costume.  
comment évincer un concurrent qui écrase les prix.  
comment se forger une personnalité séduisante au téléphone.  
... et bien plus encore.

Il sait : comment se fixer un but dans la vie – et l'atteindre.  
comment faire bouger les gens.  
comment s'exprimer efficacement.  
comment se souvenir de noms, de visages, de faits et de chiffres.  
comment avoir de la prestance, de la présence et de l'assurance.  
comment se détendre.  
comment se faire respecter par les autres.  
... et bien plus encore.

Il sait : comment sa femme peut l'aider à réussir.  
comment rentabiliser les appels privés.  
comment employer la psychologie appliquée pour le profit.  
comment décrocher des promotions et des augmentations.  
... et bien plus encore.

Il connaît : 10 règles du système de mémorisation « Dauer ».  
52 moyens pour accroître les ventes, organiser son temps, améliorer sa présentation, etc.  
les 6 « musts » d'une lettre.  
les 11 règles pour tirer le meilleur profit de son temps.  
la procédure en 6 étapes pour préparer un dossier, vendre un produit, un service ou une idée.

Il n'avait pas de formation spéciale, ni d'oncle fortuné - rien sauf

la volonté d'atteindre le sommet.

il grimpa du poste de vendeur jusqu'au sommet de l'échelle en moins de cinq ans.

il est convaincu :

« je crois sincèrement que quiconque ayant la volonté de travailler (c'est-à-dire vous) peut suivre mon exemple. » \*

\* Poème trouvé, 1960. Annonce dans un journal pour un livre du genre « La clef du succès ».

Par exemple, quand elle avait cinq ans, ma fille Marcelle refusait de dessiner à l'école parce que le maître lui disait que ses dessins étaient mauvais. Comme si les dessins d'un enfant pouvaient être mauvais (ou bons). La combinaison entre spontanéité de l'enfant et autorité du maître crée un problème là où il n'y en a pas (à la maison, Marcelle dessine et peint tout le temps).

Après tout, enseigner et apprendre consiste à présenter des problèmes au cerveau de telle manière qu'il trouve les solutions, comme pour les ordinateurs. Alors ne pourrait-on pas, dans certaines matières, programmer l'enseignement et l'apprentissage ? En travaillant ensemble, le maître et l'élève élaboreraient le bon programme et le cerveau donnerait automatiquement la(les) bonne(s) réponse(s).

30 mars 1969. George Brecht est de retour à Düsseldorf. Devant quelques verres de bière et de whisky, nous en sommes arrivés à parler, mais oui, des femmes ; du fait que notre attitude envers elles est différente, George ayant été élevé aux Etats-Unis et moi en France. Nous sommes tombés d'accord pour dire que nos expériences étaient sans doute trop limitées pour pouvoir aboutir à des critères significatifs. Or, au cours de sa vie, chaque individu connaît personnellement un nombre très restreint d'individus, pourtant il doit supposer que ceux-ci sont un échantillon représentatif de la population mondiale et base ses opinions sur cette hypothèse. Mais est-ce correct ? Le hasard suffit-il à fournir un bon échantillonnage ? Se pourrait-il que ce que nous considérons comme des différences d'opinion ne constitue que des différences d'échantillonnage ? Dans ce cas, l'éducation ne devrait-elle pas moins viser à l'apprentissage qu'à fournir un bon échantillonnage sur lequel nous pourrions baser nos croyances et nos activités ? En d'autres termes : de quoi faut-il être conscient pour savoir quelque chose ?

Une fois poète, toujours idiot. En janvier dernier (69), George Brecht et moi nous sommes rencontrés ici, à Düsseldorf. Nous avons parlé de cette étude. George évoqua la visite de Walter de Maria (le sculpteur américain) qui croit qu'il y a tellement d'argent en circulation que les artistes devraient être capables de faire leur travail et d'en vivre, comme les gens du pop art. Et George me demanda : « C'est vrai que nous vivons dans une société capitaliste. Pouvons-nous y échapper ? »

Je répondis : « Non, pas pour l'instant. Je ne peux pas. Je ne le fais pas. Mais cela ne me plaît pas. Jusqu'à présent, notre société capitaliste m'a plutôt maltraité. Mais certains indices me font penser qu'à l'avenir, elle me traitera mieux. Il est concevable qu'elle commence à me payer exagérément. Très bien. Je saurais comment employer cet argent et l'absence de soucis pourrait favoriser une poussée d'énergie formidable. Je l'accepterais, mais cela ne me plairait toujours pas. Plutôt que de crever de faim pendant dix ans, puis d'être suralimenté pendant 10 ans, je préférerais recevoir le salaire d'un ouvrier spécialisé pendant vingt ans. » George hochait la tête en signe d'assentiment.

## ANALYSE DES FOSSÉS (SUITE)

**FOSSÉ DES RÉSULTATS** : il faut du temps avant que la créativité d'un homme devienne utile socialement (pour les autres et pour lui). Je veux dire, qu'allez-vous faire de votre créativité ? Peut-être qu'elle va d'abord vous poser de gros problèmes. Non, pas peut-être, mais certainement. « Si tu as du génie, tiens-toi vachement à carreau. » Louis-Ferdinand Céline.

**FOSSÉ ÉMOTIONNEL** : le nombre de fois qu'il faut faire les mêmes erreurs, commettre les mêmes gaffes avant d'apprendre à les éviter (voir plus haut, « temps émotionnel »). Par exemple, je n'ai pas réussi à maîtriser de manière satisfaisante cette manie de m'apitoyer agressivement sur moi-même quand je suis saoul (certes, je pourrais cesser de boire ou me limiter au haschisch) ou quand je suis accablé par les détails. Je vous informerai lorsque j'y serai parvenu. (Je n'y parviendrai peut-être pas. Après tout, j'ai été marié 3 fois.)

**FOSSÉ DES PERFORMANCES** : les choses sont si irrationnellement compliquées, les détails si envahissants (les détails sont-ils importants ? les détails ne sont-ils pas des détails ?), que le temps passe avant que nous puissions mettre nos intuitions en pratique. Et pourquoi les gens font-ils des choses différentes ? Et pourquoi les oiseaux mangent-ils autant ? Je n'ai rien contre cette confusion. Elle est la source de mon imagination. Vous ne pouvez pas vous battre pour la vraie liberté individuelle sans accepter l'irrationnel. Mais il faut limiter les dégâts, vite.

Rien n'est bon ou mauvais en soi, mais la combinaison des deux les rend ainsi :

**UN EMPLOYÉ DE BANQUE**

**C'EST RIEN**

**UN CHAPEAU MELON**

**C'EST RIEN**

**MAIS UN EMPLOYÉ DE BANQUE PORTANT**

**UN CHAPEAU MELON**

**C'EST LE DIABLE**

Mon frère Marcel a passé 25 ans dans l'armée comme officier de santé. Il a pris sa retraite à 45 ans, terminant sa carrière comme lieutenant-colonel, médecin en chef de l'École Militaire à Paris (école de l'état-major). Il résume l'impression qu'il a de nos dirigeants dans l'expression « syndrome de Filliou » : « Nous sommes gouvernés par des mal-baisés. » Marcel affirme que le syndrome de Filliou va rester célèbre des siècles durant. Si l'enseignement et l'apprentissage deviennent des arts vivants – et si les artistes participent à cette mutation – l'art deviendra participatif et anticipatif. À quoi participera-t-il ? À l'organisation des loisirs. Au changement de notre environnement. À la transformation de la structure de notre esprit. Qu'anticipera-t-il ? La nouvelle organisation du monde, une fois que la structure de notre esprit aura changée. L'art ne doit pas se développer dans le vide, en se référant exclusivement à l'art. De toute façon, nous ignorons ce qu'est l'art. La seule référence doit être la vie et vivre. (Billy Klüver me fit un jour remarquer que les scientifiques progressent beaucoup mieux dans leur domaine que les artistes dans le leur, parce que « nous ignorons ce qu'est la science. » Il est vrai que les artistes perdent énormément de temps et d'énergie à se convaincre les uns les autres de ce qu'est l'art et de ce qu'il n'est pas. Ils ne savent pas qu'ils l'ignorent.)

Chaque génération de jeunes doit combattre le fascisme. Pour la mienne, il s'agissait du fascisme non dissimulé des nazis et de leurs alliés. Pour cette génération, dans une période de paix relative, il s'agit du fascisme voilé de ce monde carré. Généralement, c'est une bataille perdue, parce que les jeunes ne parviennent pas à extirper les racines du fascisme du fond d'eux-mêmes.

Je propose que des enquêtes et des jeux destinés à combler les fossés soient menés suivant le schéma suivant :

	Réponse éducative traditionnelle	Conséquences sociales habituelles	Réponse éducative suggérée	Conséquences sociales visées
FOSSÉ DES GÉNÉRATIONS				
FOSSÉ DU TEMPS				
FOSSÉ DES PERSONNALITÉS				
FOSSÉ DE L'INITIATION				
FOSSÉ DU POUVOIR				
FOSSÉ SEXUEL				
FOSSÉ MENTAL				
FOSSÉ DES RESULTATS				
FOSSÉ DES PERFORMANCES				



**L'AUTRISME**  
(manifeste-action)

5 acteurs ou 5 billions, A, B, C, D, E... N... N plus 1.

A est en scène, seul.

Il pense. Non ?

Il ne fait rien d'autre. Il fait « rien ».

Entre B.

Il serre la main de A.

B : à quoi penses-tu ?

A : (par exemple) à maman.

B : pense autre chose.

B s'assied par terre.

Il se croise les bras.

A : que fais-tu ?

B : rien.

A : fais autre chose.

B sort une lime et se nettoie les ongles.

B : à quoi penses-tu maintenant ?

A : à manger.

B : pense autre chose.

.....

à quoi penses-tu ?

A : à ce que tu fais. Que fais-tu ?

B : je me lime les ongles.

A : fais autre chose

B : (en même temps) pense autre chose.

B se cure les dents du bout de sa lime.

B : à quoi penses-tu ?

A : à une belle blonde. Que fais-tu ?

B : je me cure les dents.

A : fais autre chose.

B : en même temps) pense autre chose.

B, de la main, brosse sa veste.

B : maintenant, à quoi penses-tu ?

A : à une belle brune. Que fais-tu ?

B : je brosse ma veste.

A : fais autre chose.

B : (en même temps) pense autre chose.

B : que fais-tu ?

A : je te regarde. A quoi penses-tu ?

B : à une belle blonde, une belle brune et une belle rousse.

A : pense autre chose.

B : (en même temps) fais autre chose.

Entre C.

C : que faites-vous ?

A, B : nous parlons.

C : faites autre chose.

A, B : à quoi penses-tu ?

C : (à D et à E) ils devraient être ici. Que font-ils ?

A : autre chose.

B : pense autre chose.

C s'assied à côté de B.

C : que faisons-nous ?

A : rien.

B : nous regardons l'audience.

C : faisons autre chose.

Tous trois regardent le plafond.

- C : à quoi pensons-nous ?  
A : à D.  
B : à E. Ils auraient dû venir. A quoi pensent-ils ?  
C : à autre chose.  
A : pensons à autre chose.

A se dirige vers un téléphone mural et compose un numéro.

- C (à B) : que fait-il ?  
B (à A) : que fais-tu ?  
A : je téléphone à D et à E pour leur demander où ils sont et avec qui.  
B : dis-leur que, où qu'ils soient et avec qui qu'ils soient, quoiqu'ils pensent, mieux vaut penser à autre chose, quoiqu'ils fassent, mieux vaut être autre part et avec quelqu'un d'autre.  
C (à B) : que fait-il ?  
B : il téléphone.  
C : dis-lui de faire autre chose.  
B (à A) : fais autre chose.

A vient s'asseoir à côté de B et C.

- C : à quoi pensez-vous ?  
B (à D et E) : il faudrait leur téléphoner.  
A : pensez à autre chose.

Le téléphone sonne. C va le prendre. On entend la voix de D.

- Voix de D : ici D.  
C : à quoi penses-tu ?  
Voix de D : je pense que, quoique vous pensiez, mieux vaut penser à autre chose.  
C : pense à autre chose.

Voix de D : je pense que, quoique vous pensiez, mieux vaudrait, en général, penser à autre chose, si possible.

- A, B (à C) : que fais-tu ?  
C : j'écoute D.  
A, B : fais autre chose.

C raccroche et s'apprête à partir quand le téléphone sonne à nouveau. Il décroche. On entend la voix de E.

- Voix de E : ici E.  
C : que fais-tu ?  
Voix de E : je vous fais cette communication pour vous dire que, quoique vous fassiez, mieux vaut faire autre chose.  
C : fais autre chose.  
Voix de E : je vous fais cette communication pour vous dire que, quoique vous fassiez, mieux vaudrait, en général, faire autre chose, si possible.  
A, B (à C) : que fais-tu ?  
C : j'écoute E.  
A, B : fais autre chose.

E raccroche. C aussi et il s'assied à côté de A et B.  
Longue pause.

- A, B, C : à quoi pensons-nous ?  
A, B, C : à ce que nous faisons.  
A, B, C : pensons à autre chose.  
A, B, C : que faisons-nous ?  
A, B, C : nous jouons la comédie devant une audience.  
A, B, C : faisons autre chose.

A, B, C se lèvent et se mélangent à l'audience. Tout en se dirigeant vers la sortie, ils demandent à des gens choisis au hasard :

à quoi pensez-vous ?  
que faites-vous ?  
où êtes-vous ?  
avec qui êtes-vous ?  
comment allez-vous ?  
qui es-tu ?  
qu'est-ce que vous êtes ?

Quelle que soit la réponse qu'on leur donne, ils ajoutent :

pensez autre chose  
faites autre chose  
soyez autre part  
soyez avec quelqu'un d'autre  
soyez quelqu'un d'autre  
soyez autre chose

et au milieu de la confusion générale qui devrait résulter alors, des spectateurs s'en vont, d'autres crient, d'autres s'embrassent, se battent, se serrent la main, se lèvent, rient, protestent, etc. A, B et C quittent la salle de spectacle.

et pour que l'auteur puisse penser, faire, etc...  
autre chose, FIN DE L'AUTRISME

## LE SECRET DE LA CRÉATION PERMANENTE ABSOLUE

(tel qu'il fut présenté au public du Café au Go-Go, N.Y., 8 février 1965) :  
Moi, m'adressant au public : « mon nom est Filliou, donc le titre de mon poème est :

### LE FILLIOU IDÉAL

C'est un poème-action et je vais le présenter :

ne rien décider  
ne rien choisir  
ne rien vouloir  
ne rien posséder  
conscient de soi  
pleinement éveillé  
TRANQUILLEMENT ASSIS  
SANS RIEN FAIRE ».

(Puis je me suis assis en tailleur sur la scène, immobile et silencieux.)

ENCORE PLUS D'ESPACE  
POUR ÉCRIRE

## CHAPITRE II

### LA SCULPTURE GOUVERNEMENTALE

Si ce projet vous paraît stupide, passez au chapitre suivant. Parmi ceux que le projet intéresse ou leurs amis, y a-t-il un expert en programmation électronique et peut-être aussi un sociologue qui seraient tentés de travailler avec moi sur la Sculpture gouvernementale ? Je l'imagine comme un truc énorme ressemblant à un ordinateur. On pourrait y programmer et introduire les questions relatives aux problèmes sociaux les plus brûlants de notre époque et du futur. Les réponses de la Sculpture gouvernementale seraient basées sur celles des enfants que nous aurions interviewés. Cela signifie que le système nerveux, la sensibilité de l'ordinateur serait celle d'un enfant. Est-ce possible ? Si oui, faisons-le. Si non, laissons tomber l'aspect informatique et concentrons-nous sur l'aspect sculptural.

Un énorme juke-box, peut-être. Chaque disque traite d'un problème actuel ou prévisible ; par exemple : E 7 : la paix, enfants de 5 ans ; P 2 : les races, enfants de 7 ans, etc. Les dirigeants du monde pourraient même danser au son de ces disques. Ce serait bien plus réjouissant que certaines de leurs singeries habituelles. En français, le sous-titre de ce chapitre est « Hommage aux Mages que sont les Enfants ». En anglais, ce sous-titre pourrait être : « So you wanted a computer, didn't you ? » [Alors, vous vouliez un ordinateur, n'est-ce pas ?] Pour l'heure, nous pouvons poser des questions et faire des interviews avec les enfants que nous connaissons afin de réaliser notre propre Sculpture gouvernementale en modèle réduit.

#### QUESTIONS ET RÉPONSES

(enregistrées par Tom Wasmuth)

Question : De quoi as-tu peur ?

Réponse : J'ai peur des hommes qui boivent du whisky. J'ai peur quand ma mère me frappe. J'ai peur quand quelqu'un se fait tuer. Et beaucoup d'autres gens ont peur de plein de choses.

Question : Pourquoi ne pas travailler ?

Réponse : Je ne peux pas travailler parce que je suis trop jeune pour travailler. Et parce que si les gens prenaient des gosses, vous ne resteriez pas longtemps.

Question : Est-ce que la vie est merveilleuse ?

Réponse : Je pense que la vie est merveilleuse parfois parce que les gens meurent beaucoup.

Question : Pourquoi ce pays est-il la terre des hommes libres et la patrie des braves ?

Réponse : Je pense que nous sommes libres et puis les gens faisaient du travail manuel et cela les rendait forts et courageux et quand ils sont allés à l'armée pour se battre pour leur pays, ils ont commencé à devenir plus forts de jour en jour et quand ils étaient des esclaves ils devaient faire tout le travail et porter des bûches. C'est pour ça qu'ils sont forts.

Exemple : Pourquoi tu t'es levé ce matin ? \*

1. Pourquoi pas ?
2. Je ne voulais pas me lever (mais) ma maman m'a obligé. Si je devais me lever de moi-même, ce serait pour lire.
3. Parce que je devais aller à l'école mais je me lève même les week-ends parce que j'ai des choses à faire mais en fait je ne sais pas vraiment (ce qu'il y a à faire, pourquoi aller à l'école).
4. Parce que si je ne l'avais pas fait, j'aurais été en retard à l'école (mais je ne voulais pas me lever ce matin).
5. Parce que je devais aller à l'école.
6. Parce que je devais aller à l'école.

\* Avez-vous remarqué que la révolte des jeunes commence par un refus d'aller au lit et de se lever à l'heure (des adultes) ? Cette question, tirée de « Ample Food for Stupid Thought », fut posée à ma demande par Tom Wasmuth, puis par un instituteur à ses élèves pendant l'hiver 1967.

28 janvier 1970

J'avais l'intention de reproduire ici une interview de ma fille Marcelle (que je fis en novembre 1968) et 3 interviews réalisées en octobre 1969 à Reykjavik par Emil Schult auprès de Vera, Bjössí et Karl Rot.

Puis, le 27 janvier, arrive une lettre exprès de Kasper König, l'éditeur de ce livre.

...« Voici ma suggestion : laissons tomber l'interview avec Marcelle évoquée précédemment, ainsi que les interviews d'Emil avec les enfants de Diter. On garderait toute la première partie du chapitre « La Sculpture gouvernementale » jusqu'à : « C'est pour ça qu'ils sont forts. » Juste après, nous pourrions laisser 2-3 pages blanches, tout en indiquant que les interviews faites spécialement pour ce projet (et mentionnées) sont omises ; en effet, il me semble plus intéressant de laisser le coauteur interviewer lui-même les tout jeunes. Comme il a été dit précédemment, on ne peut pas éviter de diriger un peu l'interview quand on le fait avec des enfants. J'ai le sentiment que tu ne devrais pas écarter cette splendide proposition – le coauteur en retirera plus s'il peut le faire lui-même avec quelqu'un d'autre. Je te prie de réfléchir à cette suggestion – et tiens-moi au courant... »

Voici ma réponse :

Oui, le problème dans les interviews d'enfants, ce sont les questions ciblées (et à propos de la paix ? à propos du Vietnam ? à propos des pauvres et des riches ?). A cause du facteur temps – on ne peut pas se mettre à parler pendant 5 heures –, je n'ai pas pu les éviter avec Marcelle, Emil non plus avec Vera, Bjössí et Karl. La spontanéité est essentielle. Par exemple, Marcelle, qui voit beaucoup de grands buveurs autour d'elle, a affirmé récemment : « Lorsque Dieu créa le monde, il était soûl. » Et pas plus tard qu'hier, elle a dit qu'elle aimerait rencontrer le Bouddha « pour lui donner une tape dans le dos et lui demander comment il va. » Donc, quelle technique appliquer : écouter en cachette les enfants qui parlent ensemble ? Collectionner leurs bons mots ? Jouer une forme de psychodrame ? Provoquer une prise de conscience ? Ce problème me préoccupe depuis longtemps et, comme vous le savez, j'ai même envisagé de supprimer

entièrement le chapitre II. O.k. Laissons des pages blanches afin que les coauteurs puissent mener leur propre enquête. J'approuve ta suggestion. Néanmoins, mets d'abord nos lettres, avec le tableau ci-après que je viens d'établir. J'ai tenté de synthétiser en 18 points les idées, suggestions ou observations de Vera, Marcelle, Bjösssi et Karl. Les questions ciblées ont donc été supprimées. Seul l'essentiel des interviews est conservé. Car l'idée sous-jacente à la Sculpture gouvernementale est la suivante : trouver facilement - en appuyant sur un bouton, ici en lisant horizontalement ou verticalement - quelques réactions pertinentes aux PROBLÈMES SOCIAUX LES PLUS BRÛLANTS DE NOTRE ÉPOQUE ET DU FUTUR.

	VERA ROT 6 ans
LA PAIX	
LE BONHEUR	les anniversaires et les fêtes
LES NOIRS ET LES BLANCS	certains sont bons d'autres mauvais
LA GUERRE	
LA MORT	
LA LIBERTÉ	
L'ÉCOLE	
POSSESSIONS NÉCESSAIRES	de la nourriture ; une maison ; un lit ; des vêtements
LA VIE	extra
LES CHOSES IMPORTANTES	être magnifique et malin
LES AMÉRICAINS AU VIËTNAM	
LES GENS PAUVRES	
CONNAISSANCES ESSENTIELLES	j'existe ; une fille
CHOSES A CRAINDRE	les lions ; les gens laids
LE GOUVERNEMENT	
LES ÉTUDIANTS	en principe intelligents et malins
LES ARTISTES	magnifiques
POURQUOI SE LEVER LE MATIN ?	tu vois, je me suis levée

MARCELLE FILLIOU 7 ans	BJOESSI ROT 8 ans	KARL ROT 11 ans
pour avoir la paix, ça sert à rien de faire la guerre		
ça sert à rien de faire la guerre, ça fait couler le sang, ça fait souffrir	plutôt ennuyeux	sans importance
	ennuyeux	
	pouvoir voyager à l'étranger	
apprendre en jouant comme à la maternelle		tu ne peux pas apprendre et jouer en même temps, à moins que tu apprennes à jouer
des objets à utiliser ; des objets pour travailler avec, par exemple une machine à écrire	un appareil photo ; une bicyclette ; un sac de couchage	juste ce dont tu as besoin (éducation, liberté)
		vraiment merveilleux
		avoir assez et se débrouiller
	terne et ennuyeux	
les riches partagent (la moitié) avec les pauvres		
		les endroits très en hauteur
		les gens devraient gouverner, pas le gouvernement
		tout à fait comme les autres gens
libres	intéressants	

## CHAPITRE III

## LA PROPOSITION ARTISTIQUE

Les conversations que j'ai eues avec John Cage, Allan Kaprow et Benjamin Patterson ont été enregistrées en mars 1967, puis envoyées chez James Pfeufer à Boston pour la transcription. Je n'ai pas pu comparer ces transcriptions avec l'enregistrement original, que Jim a toujours en sa possession. Je voudrais m'excuser auprès de mes amis, en particulier de John Cage, qui avait insisté pour que le texte rende compte de tout ce qui se passait pendant que nous parlions dans le studio d'Alison Knowles (pauses, silences, rires, toussotements, bruits, etc.).

La contribution de George Brecht consiste en une lettre qu'il m'envoya de Villefranche à New York\*.

John Cage est, évidemment, John Cage.

Allan et George furent ses élèves lors des cours qu'il donna à New School en 1958.

On trouve un compte rendu de ce qui se passait dans cette salle de classe désormais célèbre dans le livre « A Primer of Happenings » (Something Else Press, New York, 1966), écrit par un autre de ses élèves, Al Hansen.

Allan Kaprow est « l'inventeur » des happenings.

George Brecht est « l'inventeur » des événements.

Benjamin Patterson est le meilleur compositeur et artiste d'avant-garde afro-américain.

\* Note de l'édit. : A la demande de George Brecht, cette contribution ne lui paraissant plus satisfaisante aujourd'hui a été retirée de l'édition française.

Düsseldorf, novembre 1969

Ce mois-ci, j'ai élargi ce chapitre. J'ai fait une interview avec Diter Rot puis Joseph Beuys. Diter Rot, qui est suisse, est un de mes proches amis. A travers ses livres et ses poésies, il est « l'inventeur » de lui-même. Rares sont les domaines de l'art moderne qu'il n'ait pas marqué de son empreinte.

Joseph Beuys, enseignant, auteur de performances, artiste, est « l'inventeur » de la Deutsche Studentenpartei (Parti des Étudiants allemands) et de beaucoup d'autres choses encore. Quoique nous nous connaissions depuis longtemps, nous avons dû communiquer par l'intermédiaire d'un interprète, Kasper König.

La dernière, mais non la moindre, est Dorothy Iannone, peintre américain.

Elle m'a envoyé sa contribution sous la forme d'une lettre. Elle est seule parmi six hommes. Mais Dorothy est féminine à cent pour cent et il me semble que ses paroles ont autant de poids que celles de cinq femmes.

## JOHN CAGE

Filliou : John, je voudrais te poser la question suivante. Tu as fait remarquer que dans le domaine de la musique, il semblait impossible de se débarrasser de l'harmonie et du contrepoint. Pourtant, une fois cet objectif atteint, tout le domaine de la musique changea... Quel en serait l'équivalent dans le domaine de l'éducation ?

Cage : Il faudrait examiner le système éducatif et essayer d'en saisir la nature, l'essence pour ainsi dire, sans toutes ces structures imposées par le consensus social ou les conventions. Une des premières choses dont on se débarrasserait dans l'éducation, et qui n'a manifestement rien à voir avec l'éducation, serait le fatras bureaucratique : tous les formulaires à remplir, les diplômes, les prix, tout ce qui prouve qu'une chose a été accomplie et même tout ce qui règle la manière dont cette chose devrait être accomplie. L'éducation devrait devenir un domaine dans lequel il n'est pas certain soit que l'on va devenir éduqué, soit que l'on n'a pas déjà été éduqué avant de se soumettre à l'expérience de se faire éduquer. Buckminster Fuller, à qui j'ai récemment rendu visite, disait que lorsqu'un enfant vient au monde, il est pour ainsi dire entièrement éduqué. Il porte dans son corps tout ce que l'on désigne, finalement, par le terme d'éducation. Il n'a besoin de rien d'autre que de naître. Pourtant, je pense qu'on pourrait dire qu'une condition sine qua non de l'éducation est d'avoir pour base non pas une personne, mais deux. Or, nous savons par George Herbert Mead, un philosophe américain qui vivait à Chicago, qu'une personne peut à l'occasion être considérée comme deux ; ainsi, on pourrait avoir la notion de deux personnes même s'il n'y en a qu'une. Il emploie l'expression « je et moi » et affirme qu'en chaque personne se déroule une sorte de dialogue.

Filliou : Tu sais, j'ai écrit une pièce où j'entre en scène et me donne des ordres. J'arrive sur la scène, je dis : « Incline-toi » et je m'incline. « Dis bonjour au public » et je dis bonjour. « Souris » et je souris, et ainsi de suite pendant toute la performance.

Cage : Oui, nous connaissons ce phénomène dans l'éducation : qu'une personne peut y arriver seule ; on parle alors d'un autodidacte. Pourtant, de nos jours, nous appréhendons de plus en plus la société comme étant elle-même un individu, surtout si l'on peut concevoir, par exemple, l'extension du système nerveux au moyen de l'électronique et penser, selon l'optique de McLuhan, que nous partageons un esprit unique. Ainsi, quand tu prends deux personnes comme toi et moi, nous n'avons pas vraiment cessé d'être ensemble et quand nous bavardons, c'est comme si un seul esprit le faisait. Dans un sens, ce à quoi nous aspirons dans ce monde, d'après moi, c'est une éducation de la société considérée comme une seule personne.

Filliou : Plutôt qu'imposée par le haut.

Cage : Dans l'ancien système éducatif, la grande erreur était non seulement ce que j'évoquais plus haut, la bureaucratie, l'attribution de diplômes et tout le reste, mais aussi le principe en fonction duquel ces diplômes étaient attribués et cette bureaucratie organisée : la transmission de haut en bas non pas d'un dialogue se déroulant au sein d'une personne ou d'un groupe de personnes, mais plutôt d'un troisième corpus de matières qui, théoriquement, devait être transmis. Ce qui permettait aux gens de se corriger les uns les autres. Par exemple, si je prends cette information imprimée avec l'intention de t'éduquer en la faisant entrer dans ta tête et que tu me la répètes de façon incorrecte, je ne te donnerai pas de diplôme. Je ne te donnerai de diplôme que si tu me la répètes telle quelle. Bon, nous savons maintenant que c'est une perte de

temps pour tout le monde, parce que c'est de toute façon inutile de se bourrer le crâne ainsi. Et il n'est pas nécessaire que je te donne cette information. Si, pour une raison ou une autre, tu la veux, tu peux l'obtenir ailleurs.

Filliou : Nous savons que l'éducation actuelle reflète un ordre social qui remonte à une époque très, très lointaine. En France par exemple, la totalité du système éducatif est l'œuvre de deux dictateurs politiques et militaires, Louis XIV et Napoléon. Il ne correspond plus à rien aujourd'hui.

Cage : Je pense que nous avons surtout besoin d'une situation dans laquelle rien n'est transmis : personne n'apprend quelque chose qu'il connaît déjà. Il faut apprendre des choses qui, avant l'avènement de cette situation, étaient inconnues ou inconnaissables. C'est la rencontre d'une personne avec d'autres personnes ou, en fait, la rencontre avec soi-même qui permettrait à cette nouvelle connaissance, auparavant inconnue, de devenir connue.

Filliou : Bien souvent, chez les très jeunes, qui sont fort indépendants et savent tout, il ne s'agit pas d'un processus d'apprentissage, mais plutôt de se remémorer ce qu'ils savent dès le départ. Donc, avec ce savoir inconnu, de quelle manière les gens pourraient-ils participer ou jouer, comme je dis, afin qu'il y ait un échange, une prise de conscience de ce savoir ?

Cage : Je ne sais pas trop quoi dire, sauf que, quand une personne fait une telle expérience, celle-ci semble souvent émerger sans aucune explication rationnelle. En fait, cela doit se passer par le biais de connexions nouvelles s'établissant entre des choses qui se trouvaient, d'une certaine manière, déjà dans la tête – des choses qui y sont venues par l'expérience. Et ce processus est certainement renforcé quand l'autre personne ne se trouve pas dans l'individu mais est réellement une autre personne. Plus il y a de gens réunis, plus il y a, automatiquement, d'échange d'informations et d'expériences ; c'est exacte-

ment la situation que nous vivons actuellement – une abondance d'idées et d'expériences.

Filliou : Il faut donc non seulement un dialogue, mais aussi un échange permanent.

Cage : En fait, je pense qu'il suffira de tendre une toile vierge sur laquelle cette éducation pourra être peinte. Nous n'avons besoin de rien d'autre que d'un laps de temps vide pendant lequel cette musique pourrait être jouée, si l'éducation était de la musique. Et quand nous avons une toile vierge et un laps de temps vide, nous savons que, dans le domaine des arts, il n'est pas nécessaire d'en faire quoi que ce soit pour aboutir à l'expérience esthétique : ils sont déjà cette expérience. À propos de l'expérience éducative, de l'expérience d'apprentissage, on pourrait donc dire qu'il n'est pas nécessaire d'apprendre consciemment pour apprendre quelque chose.

Filliou : Si nous n'avons pas à apprendre consciemment, nous n'aurons pas non plus à désapprendre.

Cage : À chaque instant, où que nous soyons, nous sommes inévitablement éduqués, sans même lever le petit doigt, sans que rien ne soit transmis. C'est inéluctable.

A. Knowles : Alors que fais-tu de tout le corpus d'informations techniques qui nous est nécessaire ?

Cage : Il peut être laissé de plus en plus aux mains des machines et des ordinateurs, comme une sorte de réservoir. Nous savons que c'est possible. Nous savons que nous approchons d'une situation où il ne sera plus nécessaire de se souvenir de quoi que ce soit, parce que les machines se souviennent parfaitement. Nous n'aurons même plus besoin d'avoir des livres autour de nous parce que nous serons bientôt capables de trouver tous les livres dans les bibliothèques mondiales, qui dépasseront de loin toutes les bibliothèques que nous pourrions nous-mêmes constituer. Mais quand nous nous intéressons aux livres

du passé, à tout ce corpus d'informations, et même au domaine de la recherche ou de l'érudition que nous avons tendance à dissocier de la créativité, nous savons que nous ne pouvons pas réellement les dissocier de la créativité. L'histoire elle-même devient histoire seulement quand nous la créons et il est possible d'inventer autant d'histoires utiles qu'il y a d'esprits et de manifestations de l'esprit. D'un point de vue rationnel ou objectif, il peut même y avoir une histoire incorrecte qui, parce que tu l'as vécue, deviendrait vraie et correcte. Ce fut le point essentiel que souleva Suzuki à propos de l'histoire du bouddhisme zen. Il y avait beaucoup de lettrés chinois et japonais qui passaient leur temps à discuter de l'époque précise à laquelle vécut tel ou tel patriarche. Suzuki déclara que tout ce que nous disons est vrai. Si nous disons que tel patriarche vécut au IX<sup>e</sup> siècle, c'est vrai. Si plus tard nous disons qu'il vécut au XI<sup>e</sup> siècle, c'est vrai.

Filliou : Je suis d'accord. Mais, vois-tu, nous sommes arrivés au type de savoir ou de conscience suivant : la plupart d'entre nous ont été formés pour s'intégrer dans la société actuelle, où l'on commence à l'échelon inférieur du système et, quand aux yeux des autres on mérite une récompense, on les remplace peu à peu et on fait un tour de piste supplémentaire. Mais peu d'individus s'engagent volontairement dans le processus de désapprendre ce qu'ils ont formellement appris et défient le système proprement dit. Ma question très précise, John, est celle-ci : ce que tu dis me semble impliquer un changement total de la société elle-même et pas seulement de l'éducation. C'est exact ?

Cage : Oui. L'intégralité de la structure sociale doit changer, tout comme les structures artistiques ont changé. Et puisque c'est en ce siècle que cette transformation s'est produite pour les arts, nous croyons y voir le signe, du moins pour nous artistes, qu'elle est également nécessaire dans les

autres secteurs de la société, notamment au niveau des structures politiques et économiques et dans tous les domaines annexes, tels que le système éducatif. D'autres secteurs exigent moins un changement structurel et révolutionnaire qu'une série de renouvellements matériels. Ce sont les services publics – la distribution des eaux et de la nourriture, les moyens de transport, les communications – qui peuvent être modifiés afin d'assurer une augmentation des services tout en diminuant la consommation d'énergie. Un programme qui semble absolument nécessaire dans le contexte de la croissance démographique.

Filliou : Davantage de services avec une moindre consommation de travail humain ?

Cage : Une moindre consommation des ressources, y compris des ressources naturelles et humaines. On constate d'ailleurs une certaine tendance à faire plus avec moins ; et il devient urgent d'agir ainsi.

Filliou : En tant qu'artiste, j'aime McLuhan pour avoir souligné cela. Les artistes ont conscience des grandes tendances qui sont en train de se développer. Mais encore une fois, il y a un problème au niveau de la transmission de cette conscience, surtout tant que la société sera régie par des gens qui insistent pour que tous acquièrent les capacités mêmes qui leur ont permis de prendre en charge le système.

Cage : Je vais t'expliquer. Ça se produira de diverses façons. L'une d'entre elles sera la suivante : en ce qui concerne l'éducation, les changements dans l'éducation et la manière dont ils se produiront, les gens vont de plus en plus remarquer – et ils le font déjà – que cinq ans après l'obtention d'un doctorat décerné par une université américaine dans un domaine donné, tout ce qu'ils ont appris au cours de ces études ne sert plus à rien. Ceci résulte du fait que les changements surviennent beaucoup plus

rapidement qu'autrefois, que les techniques impliquées, les informations nécessaires, etc., ne sont déjà plus celles qui leur ont été enseignées. C'est ainsi qu'ils vont devenir sceptiques sur la fonction de l'éducation. Finalement, il faudra fournir à chaque individu, dès l'enfance, une variété d'expériences lui permettant d'utiliser son esprit, non pas pour mémoriser un corpus d'informations transmis, mais plutôt pour dialoguer, en tant qu'individu, a) avec lui-même et b) avec les autres comme s'ils étaient lui-même. À l'heure actuelle, il existe déjà, non loin de Chicago, une école où l'on ne fait plus de séparation entre les disciplines. On y trouve un grand nombre de classes où, quand on étudie un sujet quelconque (je ne sais pas comment ils enseignent parce que je n'ai pas vu l'endroit – admettons qu'ils enseignent encore à l'ancienne manière, en transmettant des informations), on reçoit non seulement l'information concernant son sujet, mais aussi l'information concernant le sujet adjacent, puisqu'il n'y a pas de séparations. On peut concevoir qu'à ce moment-là, même sans changer de place, il se produit ce que McLuhan appelle le frôlement des informations. Donc, quand tu considères ce qui t'est transmis comme n'étant rien d'autre que de l'information et que tu vois une catégorie d'informations différente de l'autre côté de la table, au moment où ces deux informations se rencontrent, il y a souvent une troisième chose ou même des quantités de choses qui te viennent à l'esprit. Ton esprit invente ou crée, pour ainsi dire, à partir de ce frôlement et c'est à ce niveau qu'il faut nous situer si nous voulons apprendre quelque chose que nous ne savions pas encore. Alors que le processus d'apprentissage se déroule pour l'instant à l'extérieur de nous, nous obligeant à l'imiter, le nouveau savoir ne peut naître que dans notre esprit.

Filliou : Ce que j'imaginai, c'était un monde de pionniers qui serait aux mains des artistes, où nous pourrions créer et, par cette création, faire valoir des droits sur cette partie

du monde. J'appelle ça le principe de la création permanente. Il n'y aurait aucune différence entre les étudiants et les professeurs, mais plutôt une sorte de disponibilité ou de responsabilité que l'artiste accepterait d'assumer. Tout le monde pourrait faire des suggestions à propos des thèmes à examiner ou à étudier, et je pense que ça pourrait même se passer dans un esprit d'allégresse, tout en permettant de résoudre de nombreux problèmes. J'ai élaboré un principe qui consiste à se défaire de la notion d'admiration, omniprésente dans notre société, de toutes ces idées relatives à l'autorité, à l'admiration, aux distinctions reçues. Tu pourrais ou je pourrais me retrouver avec une cinquantaine de jeunes : si nous nous engageons dans le type de dialogue auquel tu penses, le groupe entier pourrait aboutir, en faisant se frôler les informations, à toutes sortes de réponses.

Cage : C'est juste.

Filliou : J'essaie plus particulièrement de faire des suggestions en vue d'instaurer dans chaque école un institut de ce type, qui ne dépendrait pas de l'établissement ; les étudiants pourraient avoir envie d'y venir pour rencontrer des artistes, ils pourraient eux-mêmes soulever des problèmes et tout le monde chercherait à les résoudre.

Cage : Je pense qu'il faut commencer, très sérieusement, avec l'idée que l'éducation s'opère sans effort, sans rien faire – ce serait déjà un premier pas dans la bonne direction. Je vais te donner deux exemples. Au XII<sup>e</sup> siècle, à l'époque de Dante et de Meister Eckhart, il y avait un grand homme qui vivait au Tibet et s'appelait Milarépa. Il étudia tout d'abord la magie noire parce qu'il voulait se venger des membres de la famille de sa mère qui avaient été cruels avec elle. Il était capable de provoquer à distance des averses de grêle qui s'abattaient sur leur propriété, tout en épargnant celle de sa mère, et de faire s'écrouler les maisons où ils se réunissaient pour danser. Il tua ainsi

des groupes entiers de mauvais parents. Après avoir accompli cette vengeance à l'aide des pratiques de magie noire, tu sais que dans un esprit de repentir, il se rendit chez un maître de magie blanche pour étudier la magie blanche. Or, pendant des années, ce maître ne lui enseigna absolument rien ; il le laissa simplement vivre dans sa maison et finalement Milarépa devint très impatient, parce qu'il estimait qu'il n'apprenait rien – rien n'eût lui était enseigné. À un certain point, il devint tellement anxieux qu'il quitta son maître en cachette pour aller trouver un autre maître. Mais le premier maître était clairvoyant et savait où il allait, ce qu'il faisait, etc. Il envoya mentalement un message au second maître, lui disant de refuser son aide à Milarépa. Ainsi, Milarépa fut contraint de retourner chez son maître qui avait l'air de ne rien lui enseigner, mais qui, par cette méthode de non-enseignement, finit par l'éduquer, et Milarépa devint l'un des plus grands chefs spirituels du Tibet. Cette histoire revient encore et encore dans les annales du bouddhisme zen. L'élève se rend chez un maître et le prie de l'instruire. Le maître ne dit rien et il se contente de balayer les feuilles. L'élève s'en va dans une autre partie de la forêt et se construit sa propre maison. Quand il est finalement éduqué, que fait-il ? Il ne se remercie pas lui-même, mais retourne chez son maître qui ne disait rien, pour le remercier. Cet esprit de non-enseignement s'est complètement perdu dans notre système éducatif. Nous avons eu un grand homme aux Etats-Unis, Thorstein Veblen, qui a écrit un livre intitulé « Higher Learning in America » (l'enseignement supérieur en Amérique). Le sous-titre original était « A Study in Total Depravity » (une étude de la dépravation totale). Pourquoi ? Parce qu'aux Etats-Unis, le système éducatif est déterminé par tout ce qui touche à la politique et à l'économie. Toutes ces choses qui sont transmises comme si c'était ce qu'il nous fallait apprendre sont en vérité des moyens pour nous contraindre à entrer dans le système

social établi. C'est pourquoi le système éducatif tel qu'il existe à l'heure actuelle déforme et asservit l'esprit. Tu veux savoir quelle est la chose fondamentale qui m'intéresse ? Selon moi, la chose fondamentale est de ne rien faire. La deuxième chose serait, en quelque sorte, de faire ce qui nous vient à l'esprit. Sans déterminer à l'avance ce que ce sera.

Filliou : Je crois qu'il faut faire abstraction de toute une génération. En fait, je pense aux tout jeunes enfants qui naissent en ce moment. Pouvons-nous faire quelque chose tout en ne faisant rien ? Si nous pouvions toucher les enfants... (Note du transcripteur : « Ici finit la face 1 de la bande. La remarque de Filliou est perdue. »)

Filliou : Tu me parlais des idées de Fuller, du fait de s'intéresser à tout – l'éducation n'étant qu'une partie de l'ensemble.

Cage : J'ai évoqué l'école en tant que lieu sans séparations et l'idée de Fuller selon laquelle l'enfant est éduqué en venant au monde... Mais – je disais autre chose de plus intéressant... Quelque chose que nous n'avons pas saisi... Donne-moi un repère... (Note du transcripteur : « Confusion sur ce segment de la bande. Les deux perdent le fil de leur pensée. »)

Filliou : Tu as mentionné Veblen. Ce qui m'intéresse surtout chez Veblen, c'est son affirmation que toute institution est obsolète, par le fait même qu'elle existe.

Cage : Exact.

Filliou : Le temps de construire quelque chose, et c'est déjà obsolète. Il est donc inutile de dépenser de l'énergie à construire une chose qui sera obsolète dès que la construction en sera achevée. Parle-moi de ta propre expérience en matière de communication avec des gens plus jeunes ou des gens que l'on pourrait considérer comme des étudiants, par exemple quand tu enseignais à New School...

Cage :

Regarde ce qui se passe actuellement dans le domaine de la musique. Les structures qui s'y développent aujourd'hui diffèrent considérablement des structures antérieures à cette dernière décennie. Avant cette époque... et dans un sens, j'appartiens encore à ce temps-là puisqu'entre autres ma musique est éditée par Peters... Les jeunes compositeurs d'aujourd'hui ont moins tendance à vouloir s'intégrer dans l'ancien système, c'est-à-dire à chercher un éditeur pour éditer leur musique – ils préfèrent la diffuser eux-mêmes. Ils évoluent plutôt dans le monde comme des artistes de performances. Ce truc de la diffusion des informations sous forme d'échange s'est imposé dans le monde entier. Qu'est-ce que ça implique ? Ça implique une communauté d'individus à qui personne ne dit ce qu'ils ne doivent pas faire. Dans leurs activités musicales, ils sont libres par rapport à tout ce qui ressemblerait aux structures économiques ou politiques. Ils se trouvent dans une situation anarchique, pour ainsi dire, à quelques rares exceptions près ; ces exceptions se présentent quand, comme dans le cas de Nam June Paik et Charlotte Moorman, ils piétinent les préjugés que la société maintient par le biais de ses croyances. Où se situe leur échec, dans l'optique de l'ancien système ? Ils échouent quand ils ne parviennent pas à gagner leur vie grâce à l'activité à laquelle ils se sont consacrés, quand ils sont dans la misère et doivent changer de cap pour subvenir à leur besoin de nourriture etc. Je crois que tous ces aspects sont si étroitement liés qu'il ne s'agit pas de trouver des solutions limitées à l'éducation ou à l'art, mais de changer la société toute entière. Nous constatons par exemple dans le domaine de l'économie que, même chez des gens assez conventionnels, la notion de sécurité économique élémentaire et de satisfaction des besoins fondamentaux de la vie pour tous les habitants de la planète devient une opinion très répandue et tout à fait courante. Or, lorsque cet objectif sera

atteint, le domaine de l'éducation s'en trouvera énormément affecté. Par exemple, la raison d'être actuelle de l'éducation est d'obtenir un diplôme servant à trouver un emploi afin de payer ses factures. Mais ces emplois qui représentaient le but à atteindre n'existeront plus. Il n'y aura plus de travail parce que les machines s'en chargeront de plus en plus. En même temps, la population ne cessera d'augmenter, de sorte que la société ne sera plus axée sur l'emploi mais sur le chômage. Obtenir un diplôme n'aura plus de sens. Que ferez-vous avec un diplôme dans une société qui n'offre aucune possibilité d'emploi ? Il ne vous servira plus à rien. Ainsi, nous en revenons à Buckminster Fuller. Que fera la société quand les gens n'auront pas de travail et seront au chômage ? Il dit que les gens passeront toute leur vie à « l'université ». « L'université » ne se limite pas à l'enseignement supérieur – c'est tout le corpus de l'éducation. D'après lui, nous passerons notre vie dans le monde de l'éducation, puisque nous n'en sortirons plus pour entrer dans le monde du travail. Rien que ça – la simple idée de passer toute sa vie à se faire éduquer – nous semble aujourd'hui rebutant, pas à cause de ce que ça pourrait être, mais à cause des souvenirs que nous en avons. Nous ne voudrions pas vivre dans des universités telles que nous les connaissons. Nous devons donc changer les universités afin qu'elles deviennent des lieux que nous aimerions, comme nous aimons aujourd'hui notre vie artistique, anarchique et sans règles.

Filliou :

En ce qui me concerne, l'idée de cette étude m'est venue en réfléchissant à l'utilisation créative des loisirs. J'ai constaté que les artistes sont des gens qui organisent les loisirs. En d'autres mots, l'art est pour moi une certaine forme d'organisation des loisirs.

Cage :

En vérité les artistes sont aussi affairés que des fourmis. Ils n'ont jamais assez de temps. Ils travaillent jour et nuit

et sont complètement absorbés par leur travail. Ils ne font pas la différence entre travail et jeu. Ils n'ont pas besoin de vacances parce qu'ils sont totalement engagés dans ce qu'ils font. Je pense que par essence, c'est-à-dire par le simple fait d'être nés, les gens sont comme ça – ils sauraient très bien quoi faire de leur temps, si on les laissait dans l'anarchie. C'est dans cette direction qu'il faut aller, mais je ne crois pas que nous y parviendrons en poursuivant des objectifs spécifiques ; il faut plutôt élargir ces objectifs et viser à transformer la société toute entière.

Filliou : Oui. Je suis d'accord. Quand tu as parlé du genre de travail et de choses dont nous avons besoin, je me suis souvenu, curieusement, d'un cireur de chaussures que j'ai vu en Espagne. Ce jour là, j'ai soudain réalisé que si nous ne portions pas de chaussures, il n'y aurait pas de cireur de chaussures. Et toute ma vie a changé suite à cela, sauf qu'aujourd'hui j'ajouterai un détail : le cireur de chaussures sifflotait – il avait quelques sous en poche. Je voudrais faire en sorte que nous n'ayons plus de chaussures ni de cireur de chaussures, mais que l'homme continue à siffloter. Je pense que cela a un rapport avec ce que tu disais au début : il faut produire plus avec moins de ressources. La société prise comme un tout peut y arriver, je pense. À l'heure actuelle, nous sommes presque équipés pour le faire. C'est vraiment comme si on prenait le monde pour le mettre la tête en bas ou, plutôt, le monde est la tête en bas et nous le remettons sur ses pieds. Nous travaillons aussi dur que possible pour une récompense minimale : la plupart d'entre nous sont très contents de travailler en créant, à condition de recevoir la récompense minimale leur permettant de se nourrir...

Cage : Ou même aucune.

Filliou : Oui, même aucune, mais cela va vraiment trop loin, parce que...

Cage : Bon, il y a de très, très rares exemples... moi, je n'ai qu'un exemple où je suis tombé à zéro, malgré tous mes efforts. Sauf cette fois-là, j'ai toujours eu quelques sous en poche. Mais une fois, je n'avais vraiment plus rien.

Filliou : Ceci dit, même dans l'art, le point de vue que tu représentes reste toujours pour beaucoup d'artistes une direction parallèle à prendre dans le monde. Je lisais une critique dans le New York Times ou le Herald Tribune, quelque chose à propos de la musique ; le critique disait de quelqu'un qu'il avait « le talent de prendre John Cage au sérieux ». J'ai trouvé ça formidable : qu'après toutes ces années et cet élan fantastique de l'art moderne, nous continuions à traîner cet énorme fardeau. Je crois que ça nous rend humbles : ça nous donne un aperçu de ce que nous devons affronter quand nous nous attaquerons à la société dans son ensemble, bien que je sente que cela devient urgent. Nous ferions mieux de nous dépêcher : nous n'avons pas beaucoup de temps.

Cage : Je reconnais, comme tout le monde sans doute, que les problèmes liés à une transformation de la société sont énormes, mais je pense qu'ils deviennent moins angoissants lorsqu'on se concentre sur la possibilité d'amener ce changement, même si cela semble absurde. Si tu te concentres de la sorte, tu commences à penser aux choses qui provoqueront ce changement : toute ta concentration va dans cette direction, tout comme elle irait dans la direction opposée du désespoir, etc., si tu te concentrais sur le fait qu'il n'y a aucun espoir.

Filliou : C'est exact.

Cage : Si, dans mes réflexions sur la musique, j'étais resté convaincu du caractère indéradicable de l'harmonie, du contrepoint et de tout ce qu'on m'avait enseigné, je serais resté coincé dans ces structures. Je n'aurais pas réalisé qu'on peut s'en passer. Il est évident maintenant qu'on peut s'en passer et même si ça ne fait pas encore l'una-

nimité, beaucoup de gens travaillent d'une façon tout à fait différente qu'autrefois. Je pense que la même chose s'applique à la société dans son ensemble.

Filliou : Je suis d'accord, et c'est aussi dans mon caractère de ne pas... Je suis réaliste de la même façon : je sais à quoi je suis confronté et je veux le changer. Même si nous devons ne rien faire du tout, je veux proclamer que nous ne faisons rien. Je veux donner des exemples de ce rien-faire. J'y pense beaucoup parce que je sais qu'il n'y a pas d'autre solution – en tous cas je n'en vois pas d'autre – ou alors, le temps est la meilleure solution, mais je ne sais même pas si nous avons beaucoup de temps devant nous.

Cage : En ce qui concerne notre vie et notre comportement, je pense que nous sommes à la recherche d'indices nous montrant comment procéder et comment se comporter en ce moment historique extrêmement complexe où les anciennes structures demeurent, alors que les nouvelles émergent ou deviennent souhaitables. On le constate partout. Dès que nous serons convaincus de l'utilité et de la validité de ces innovations, nous déterminerons nos actions en conséquence et essaierons de les appliquer. Le premier indice que je t'ai donné semble très petit et très difficile parce qu'il est élémentaire : c'est l'idée que nous sommes éduqués sans être éduqués. Bon, voyons si nous pourrions y ajouter quelque chose. Si nous y ajoutons quelque chose, nous devrions le faire dans l'esprit de ce petit rien élémentaire, et non en contradiction avec lui. Parce que si nous nous débarrassions de cette nouvelle base, nous tomberions dans ce que tu as évoqué : à savoir, une nouvelle structure qui, selon Veblen, pourrait s'avérer aussi mauvaise que l'ancienne. Nous devons donc nous garder de remplacer, de remplir ce vide par une nouvelle structure. Ainsi, nous nous approchons déjà d'un nouveau principe que nous commençons à distin-

guer et qui vient de nombreux horizons différents. Par exemple, un homme nommé Avner Hovna a rédigé un article pour une publication de l'UNESCO consacrée aux effets de l'automatisation sur la société. Autant que je m'en souviens, il disait, en résumé, qu'il faut substituer des valeurs de flexibilité aux valeurs de continuité. Or, quand nous pensons à l'éducation actuelle, nous savons d'emblée que notre système éducatif, tel que nous le connaissons, se fonde sur des valeurs de continuité : il a même toujours résisté à l'aspect le plus récent de la continuité, l'avant-garde. Mais nous ne voulons pas de ces valeurs de continuité, elles ne servent à rien. Nous avons besoin des valeurs de flexibilité. L'éducation devrait donc se fonder sur tout ce qui favorise un changement dans la flexibilité. Pour en revenir à l'architecture de l'école : un grand espace vide dans lequel les étudiants ne sont pas tenus de s'asseoir toujours sur la même chaise, mais sont libres de se déplacer d'une chaise à l'autre.

Filliou : Et aussi d'un horaire à un autre, je suppose.

Cage : D'un horaire à un autre.

Filliou : Un des gros problèmes actuels, ce sont les horaires, les programmes...

Cage : Il faut les refuser. Tout ce qui assure la continuité d'un jour à l'autre devrait être transformé en quelque chose qui favorise la flexibilité d'un jour à l'autre. Tout ce qui ressemble à une interruption, une distraction devrait être bien accueilli. Pourquoi ? Parce qu'ainsi nous comprendrions que ces interruptions, ces distractions et cette flexibilité favorisent prodigieusement le brassage des informations, etc.

Filliou : Tu sais, un de mes amis enseignants, Philip Corner, fait la même chose – il a posé aux enfants quelques-unes des questions figurant sur mes cartes postales. L'une d'elles est : « Pourquoi t'es-tu levé ce matin ? » Presque tous

les enfants ont répondu : « Parce que je devais aller à l'école, » et beaucoup ont ajouté : « Je ne voulais pas me lever, mais que faire ? ma mère m'a obligé parce que je devais aller à l'école. » L'idée même de l'école est désagréable à cause de cette rigidité, de cette continuité, de ces horaires qu'il faut respecter tout le temps.

Cage : Nous savons donc que nous voulons la flexibilité. Nous voulons également une situation anarchique où les gens font ce qu'ils ont envie de faire – et non parce qu'ils y sont obligés.

Ici, le transcripteur a interrompu sa transcription. Je me souviens toutefois qu'à la fin, j'étais en train de raconter à John comment, par le passé, « l'éveil » était censé se produire vers l'âge de 30 ans : le Bouddha, le Christ, Hamlet, Zarathoustra, Gandhi en fournissent des exemples, tant dans la vie réelle que dans la fiction. Aujourd'hui, les jeunes veulent atteindre cet état à l'âge de 20 ans. Je me souviens que John répétait « beautiful ». Puis la bande est arrivée à sa fin.

R.F. 69

## ALLAN KAPROW

Filliou : La dernière fois, je m'en souviens, nous avons parlé de ton projet visant à mettre les artistes à la disposition d'un système scolaire – de rendre leur expérience accessible quand ils travaillent effectivement dans les écoles. Et tu as évoqué un aspect particulier : le problème de l'intégration...

Kaprow : Oui, l'intégration fait problème à deux niveaux. C'en est un, tout le monde le sait, au niveau de la couleur. Mais, si on va plus loin, le problème de l'art et de la vie, dans la mesure où ça concerne tout le monde, est également un problème d'intégration. Et si on pousse encore plus loin, celui de l'enseignement en général et du reste de notre vie l'est aussi. Donc, ne serait-ce que dans le domaine de nos compétences – les arts –, je propose de commencer par introduire de façon permanente des artistes professionnels dans les écoles, ce qui pourrait aider à résoudre quelques uns des autres aspects évoqués... Nous commencerions à comprendre que, de par sa nature, l'art actuel ne se limite pas à l'exercice isolé d'un métier, mais se rattache bien à un milieu social. Il faut ajouter ici que si les arts ne sont pas isolés sur le plan professionnel, ils ne le sont pas non plus en tant que catégorie. Actuellement, les débordements d'un média sur l'autre sont tellement importants que c'est plutôt pathétique de voir les programmes éducatifs scolaires se raccrocher à des conceptions artistiques vieilles de quarante ans ; et il en va sans doute de même pour les autres matières. C'est pourquoi, le fait d'introduire des artistes dans les écoles nous permettrait de faire sortir l'art des écoles. J'ai l'impression que l'on peut mettre en parallèle le concept de la salle de classe et celui de l'intellectuel aliéné. De même que l'école est séparée de la communauté, l'intellectuel a été isolé de la communauté pendant les deux derniers siècles. Le con-

cept de la tour d'ivoire, qui était peut-être autrefois poignant et nécessaire, s'avère à présent totalement artificiel. En fin de compte, les conceptions pédagogiques risquent de se retrouver dans la situation du poisson rouge dans son bocal. Cela vaut d'ailleurs pour toutes les disciplines : chaque innovation, chaque idée de l'éducateur destinée à modifier telle ou telle technique, à changer le sujet de telle ou telle manière, peut s'avérer complètement inefficace si elle continue à se cantonner dans le sanctuaire de la salle de classe, au sein d'un système où les salles de classe sont organisées en fonction de la totalité de l'école, qui est à son tour un bastion ou une forteresse séparée de la communauté.

Filliou : Deux choses auxquelles tu t'es beaucoup consacré sont les happenings et les environnements. Comment ce travail se rattache-t-il à tes idées sur l'éducation ? Ces idées sont-elles issues des happenings et des environnements que tu as créés ?

Kaprow : Absolument. C'est merveilleux quand ta passion se répercute sur tout le reste de ta vie. Je ne fais que généraliser cet aspect pour en faire un principe. Ainsi, l'expérience de chacun devrait se rattacher à sa passion, quelle qu'elle soit.

Filliou : Dans ton dernier travail, j'ai remarqué que tu insistes de plus en plus sur le fait que tes happenings s'adressent aux seuls participants. Je pense que c'est très important – j'aime beaucoup cette idée. Le point que je voudrais souligner dans cette étude est le suivant : nous sommes tous des étudiants pendant toute notre vie, l'enseignement et l'apprentissage sont destinés aux participants – ce sont des arts vivants. Je sais aussi que tu as travaillé avec des enfants. Tu as monté des happenings pour que les enfants y participent. Peux-tu en retirer quelques conseils pratiques pour les enseignants qui voudraient s'engager dans des activités similaires ?

Kaprow :

J'ai réfléchi à ce problème. Revenons un instant à l'idée de l'art à l'extérieur des salles de classe. Cette idée dérive simplement de la pratique de certains artistes qui travaillent couramment dans le monde... Leur principal objectif semble être d'associer l'environnement réel dans lequel nous vivons tous au sujet, au contenu de leur œuvre, et ce d'une façon complètement intégrée. Cela signifie que si nous observons comment les artistes travaillent – musiciens, poètes, etc. – nous découvrons qu'ils travaillent dans la rue, dans leur cuisine, dans les magasins, dans le métro : dans leur monde ordinaire. Quand ils se rencontrent en voiture et vont faire un tour, ils en font un petit événement. Quand ils s'assoient et bavardent ensemble, ils en font un petit événement. Il me semble que c'est là un merveilleux modèle pour notre idée de l'école, parce que chaque communauté gravitant autour d'une école partage à l'évidence tout un monde d'intérêts communs qui ne concernent pas l'école. La première chose, bien sûr, ce sont les relations de voisinage qui se développent – les clubs, les vacances scolaires auxquelles tout le monde participe : Noël, Thanksgiving ou, de nos jours, l'anniversaire de Washington. Les gosses rentrent à la maison et ne font rien. Ces moments-là pourraient fournir des occasions formidables aux artistes pour créer une situation de fête exceptionnelle, à la place de toutes ces bêtises conventionnelles que nous connaissons. On pourrait, par exemple, organiser des parades réunissant les voisins, pour lesquelles les enfants feraient leurs costumes, leurs pétards, leurs projets de parade, de grandes constructions à promener dans les rues. Ils pourraient monter leurs propres groupes de rock'n roll et occuper un vieux terrain vague avec une bâtisse en ruine et des débris, où ils s'installeraient des petits parcs et des terrains de jeux. En fait, de cette façon-là, nous pourrions intégrer tous les arts au lieu d'en faire des disciplines spécialisées et, de surcroît, tous les habitants du

quartier – les noirs, les blancs et les métis. Finalement, nous pourrions aussi intégrer les arts dans la communauté. Les enfants eux-mêmes seraient les auteurs de ces activités : pièces de théâtre, concours musicaux, petites histoires qu'ils monteraient... Ils pourraient employer les nouvelles technologies, comme par exemple des magnétophones, et écouter leurs propres voix. Ils pourraient se servir de haut-parleurs installés aux différents étages de l'édifice. Les enfants adorent jouer avec des gadgets, tu sais. Ils pourraient faire des poèmes qui circulent d'une pièce à une autre – comme quand ils s'appellent au téléphone. Ils pourraient faire des poèmes téléphoniques sans même introduire de nouvelles technologies dans leur maison. Je dis un peu tout ce qui me passe par la tête, une chose en amenant une autre, mais derrière tout ça, il y a un principe important : il ne s'agit pas de ces situations abstraites et forcées que l'on trouve dans les salles de classe, même si le prof est très gentil.

Filliou : Allan, penses-tu que les enseignants normaux pourraient être formés pour appliquer ces programmes ou bien faudrait-il instituer dans chaque école un système équivalent à celui des artistes-résidents que l'on trouve dans les universités – quelqu'un qui enseignerait aux enseignants en les faisant participer au même titre que les enfants ? Par exemple, s'ils font un poème téléphonique, l'enseignant créerait lui aussi son poème avec les enfants...

Kaprow : Je pense que tu viens de toucher à un aspect très très problématique de l'idée que nous venons de discuter. C'est très simple : il n'y a pas assez d'artistes dans le monde ; il n'y en aura jamais assez. Rien que dans notre pays, nous avons probablement dix mille écoles, peut-être plus. Dans tous les cas, il faudrait des dizaines de milliers d'artistes de toutes sortes. Dans mon idée, il est concevable qu'un programme de formation, quelque chose d'équivalent au Peace Corps – on pourrait le nommer Arts Corps

– soit élaboré au niveau du troisième cycle universitaire qui, actuellement, produit des artistes, des poètes et des musiciens munis de diplômes sans débouchés. Certains d'entre eux pourraient être spécialement préparés, formés pour une fonction prestigieuse, celle d'artiste-résident dans une école. Mais même ceux-là, additionnés à ceux existants actuellement, ne seraient pas assez nombreux, peut-être un millier au grand maximum. C'est une donnée statistique, une réalité à laquelle il faut faire face. Voilà. Ma suggestion n'est que pure spéculation. Je ne sais pas comment cela fonctionnerait, parce qu'il faut commencer par des essais modestes – établir d'abord des centres régionaux par le biais d'une université, qui s'occuperait ensuite de rendre ses services accessibles aux écoles, comme une agence qui fournirait des poètes et des musiciens selon les besoins des écoles. A leur tour, ces écoles installeraient l'artiste concerné comme artiste-résident. Sa fonction serait, d'une part, de faire des expériences avec des groupes d'enfants, dans la rue ou ailleurs, et d'autre part, de servir de conseiller pour les enseignants des autres écoles de ce district scolaire. Ainsi, l'artiste servirait d'exemple à ceux qui ne sont pas des professionnels et pourrait certainement améliorer la situation par son exemple vivant. Un autre volet du projet consisterait à avoir un endroit où l'artiste-enseignant pourrait aussi apprendre de nouvelles choses ; c'est-à-dire faire intervenir l'université non seulement comme une agence pour les écoles du premier cycle, mais aussi comme un centre de recherches avancées dans le domaine de l'art proprement dit. J'ai donc proposé que notre université, et ultérieurement d'autres centres universitaires un peu partout aux Etats-Unis, ouvre des instituts expérimentaux dans lesquels des artistes ayant des idées intéressantes et avancées pourraient faire tout ce qu'ils veulent, sans contraintes. En dehors de leur travail artistique, leur seule obligation serait de se rendre disponibles auprès des

artistes-enseignants des écoles du premier cycle et aussi, occasionnellement, de montrer leur art aux enfants de ces écoles. Enfants et enseignants auraient ainsi la possibilité d'être en contact permanent avec de nouvelles idées stimulantes. Et si on maintenait cette triple relation entre le centre de recherches avancées, l'artiste-enseignant dans les écoles du premier cycle et les enfants de la communauté, on pourrait obtenir une situation très vivante qui, dans chacun des cas, offrirait de nouvelles possibilités à la communauté. Puis, espérons-le, une partie du programme – si nous le poursuivons pendant dix, douze ans – consisterait à observer ces enfants au début de leurs études supérieures, à observer leurs comportements et leurs aptitudes dans l'étude de l'histoire de l'art, dans la réflexion critique à un niveau intellectuel plus avancé... pour voir si toutes ces expériences les ont rendus plus compétents que les étudiants actuels qui arrivent bourrés de préjugés.

Filliou : J'ai exprimé un jour tout ça de la manière suivante : pour moi, la création devient facilement récréation. Le fait de chercher – je cherche le bonheur et la joie – devient de la recherche. Nous parlons de l'art de vivre – nous en parlons depuis des siècles. Nous devons confier le monde aux artistes, toujours.

Kaprow : Oui, mais sans leur donner le mauvais type de pouvoir et de responsabilité. Je pense que Platon s'inquiétait de ce que les artistes prennent en charge le monde, parce qu'il croyait qu'ils s'en occuperaient à la manière des politiciens traditionnels ; par contre, personne n'a jamais demandé aux artistes de s'occuper du monde à leur manière, c'est-à-dire en lui proposant des jeux et rien d'autre.

Filliou : Nous trouvons donc chez Platon, comme chez Engels, une idée du monde « la tête en bas »... (Note du transcrip- teur : « La bande est brouillée par du bruit, des rires et les deux hommes parlant à la fois. »)

Kaprow : Nous avons encore un peu de temps ?

Filliou : Oh oui ; nous pouvons encore parler d'un tas de choses.

Kaprow : Eh bien, j'étais en train de penser au « telephone event ». Nous pourrions faire sur le même modèle des événements télévisés. Par exemple, tous les membres d'une communauté, qu'ils soient noirs, blancs ou métis, regardent régulièrement certains programmes, toutes les statistiques le démontrent. Nous pourrions donc organiser un événement basé sur des signaux déclenchant certaines actions et fournis involontairement par le programme normal. Ainsi, quand un cow-boy dit : « o.k., mister, lève les mains », tout le monde commence à déplacer des meubles à toute vitesse. Je veux dire qu'on peut faire des jeux de cette sorte et imaginer que tous les enfants du voisinage regardent un film particulier, chaque groupe d'enfants devant faire une activité différente lorsqu'un certain signal est donné involontairement par le film. Ou bien, quand certaines publicités sont diffusées, recommandant par exemple de manger du yaourt, tout le monde va aussitôt manger de la glace. S'il est recommandé d'acheter de l'aspirine, tout le monde va immédiatement manger des bonbons. Ainsi, on commence à associer des activités apparemment contradictoires dans un contexte ludique. D'un point de vue scolaire ou psychologique, on peut considérer ces activités comme étant profondément symboliques. Mais qu'importe ? L'essentiel, c'est qu'elles peuvent devenir prodigieusement amusantes.

Filliou : Un de mes amis à Copenhague, Knud Petersen, avait songé à utiliser la télévision pour combattre l'illettrisme dans le monde. Il disait qu'il faudrait un téléviseur dans chaque village africain. Je ne sais pas si cela apporterait la bonne solution au problème. Les Africains aiment bien regarder les westerns et des trucs de ce genre. Petersen proposait de leur faire associer le western à une lettre de l'alphabet.

- Kaprow : Je pense que c'est une bonne idée.
- Filliou : Tout le monde serait là, à regarder tel ou tel film tout en apprenant la lettre A. Et ça continuerait...
- Kaprow : C'est merveilleux.
- Filliou : Apprendre l'alphabet deviendrait un plaisir. Et puis après, ils pourraient peut-être écrire le nom de la vedette ou celui du film, etc. Il voulait envoyer cette proposition à l'UNESCO. As-tu pensé à appliquer ta propre idée à l'échelle internationale ? As-tu contacté quelqu'un à l'UNESCO ?
- Kaprow : Non, je n'y ai jamais pensé, mais c'est une bonne idée.
- Filliou : J'y pense parce que ce projet sera probablement d'abord réalisé aux Etats-Unis – c'est un pays très actif et dynamique –, mais ce serait merveilleux si on pouvait le réaliser simultanément en beaucoup d'autres endroits.
- Kaprow : Oh, ce serait formidable. Cela s'inscrit tout à fait dans mon idée du centre de recherches avancées au niveau universitaire dont j'ai parlé plus tôt, parce que le groupe de personnes concernées serait nécessairement international.
- Filliou : Tu sais, ça pourrait aboutir à des subventions pour ton programme, ou du moins à un soutien moral. Les techniques pourraient être appliquées, comme tu l'as dit, aux problèmes de discrimination qui existent, d'une manière ridicule et absurde, à l'échelle mondiale. Je peux imaginer un festival de la jeunesse avec des gens venant de tous les pays qui apprendraient un tas de choses, notamment à travailler ensemble. Mais pas les boy-scouts – ça n'a pas marché, parce que l'idée est née dans le contexte de l'impérialisme.
- Kaprow : Oui, ils traînent derrière eux le « fardeau de l'homme blanc ».
- Filliou : Tu imagines ce qui arriverait si tous ceux qui ont des liens officiels avec un gouvernement contrôlaient une chose

- pareille : ce serait désastreux, ils essaieraient d'imposer leur propre système de valeurs. Mais si c'était les artistes qui avaient le contrôle, il serait plus probable que les valeurs et motivations artistiques se traduiraient en termes de liberté et de respect.
- Kaprow : Ce serait très beau. Pour que le mécanisme se mette en place, on pourrait avoir un programme d'échanges internationaux qui fonctionnerait aussi bien que les programmes d'échanges éducatifs. En outre, nous avons atteint dans notre technologie un tel degré de communicabilité que les gens peuvent communiquer entre eux dans le monde entier sans voyager. On pourrait donc imaginer un programme d'apprentissage international impliquant simultanément des gosses de Ganda, d'Islande, des Etats-Unis et de Rio de Janeiro dans un réseau d'événements télévisés, télégraphiques et téléphoniques. A certains moments, ils seraient tous en train de participer à des jeux – même s'ils ne se parlent pas. De plus, ils pourraient communiquer au moyen de lettres, de photos et de films qu'ils feraient d'eux-mêmes. Si on prend pour exemple le secteur du cinéma... J'aimerais mettre les enfants en contact avec un artiste sachant réaliser des films pour qu'il les aide à réaliser leurs propres films – au sujet d'eux-mêmes et de leur nouvelle situation extra-scolaire : leur situation communautaire. Ils pourraient se les échanger, ce qui donnerait lieu à une communication internationale, à une amitié et à une stimulation formidables. Je pense donc que l'idée de solliciter une aide constructive auprès d'une organisation internationale est excellente. Je ne sais pas comment faire... à qui pourrait-on s'adresser ?
- Filliou : Eh bien, le centre de l'UNESCO se trouve à Paris. Tu sais, j'ai travaillé pour l'ONU autrefois. Je pourrais me renseigner pour toi... En ce qui concerne les films, Red Grooms est l'artiste moderne ayant l'esprit le plus proche des enfants.

- Kaprow : Oui, il est très bien pour ça, extrêmement bien.
- Filliou : Il est merveilleux. J'ai pensé à lui parler de ce projet. Je pense qu'il serait intéressé.
- Kaprow : Oh, ce serait fantastique. Tu sais, Yvonne Falcone a travaillé avec Red. Elle s'occupe d'une classe spéciale près de Boston, ses enfants ont déjà fait des films, et puisqu'elle travaille avec Red, il serait normal de les inviter tous les deux.
- Filliou : Oui, bien sûr. Maintenant je me demande, Allan, comme nous arrivons à la fin de notre conversation, si tu pouvais me décrire un des happenings que tu as fait avec des enfants.
- Kaprow : Eh bien, j'en ai fait un à Central Park l'été dernier, qui m'a beaucoup amusé. C'était très simple et direct et davantage concentré sur un lieu que mon travail habituel, mais ça a très bien marché. Il s'agissait simplement d'un jeu qui ressemble à tant d'autres jeux d'enfants, où l'enfant a envie de détruire quelque chose et commence à transformer cette destruction en une sorte d'activité professionnelle et, ce faisant, en fait un jeu. L'histoire est la suivante : je m'étais procuré un millier de pneus automobiles usagés et j'avais choisi une grande colline dans le parc. Tout autour du périmètre de cette colline, j'avais fait des piles de pneus. En bas, c'était comme un amphithéâtre de la Grèce antique, parce que la colline descendait en pente vers une sorte de cul-de-sac. Là, j'avais planté des poteaux d'un mètre cinquante dans le sol, un peu au hasard, et au sommet de ces poteaux j'avais attaché des bouquets de papier goudronné, de feuilles d'aluminium et de feuilles de plastique, pour qu'ils ressemblent à des halberdes médiévales. Ils évoquaient des espèces de drapeaux flottant au vent, l'air désordonné et fou, tout en étant très élégants à cause du scintillement des couleurs noir et argent, et des rubans plastiques. Puis, à un moment donné, j'ai fait le tour du terrain, où nous célébrions

un festival des arts, en criant dans un porte-voix, ce qui impressionnait terriblement la foule. J'ai ainsi rameuté des enfants partout dans le parc. « Venez, venez ! Nous allons faire rouler des pneus ! » Ils sont alors arrivés par douzaines et douzaines, rien que des enfants, et ils sont allés vers les différentes piles de pneus pour en prendre un et se préparer. J'ai dit : « O.K., on va commencer le compte à rebours, mais avant ça, il faut bien se rappeler ce qu'il faudra faire ensuite. Chacun d'entre vous va essayer de faire rouler son pneu de manière à renverser un poteau. » Et c'était une longue distance. Ils ont trouvé ça très excitant. « Mais après, nous allons nettoyer toute cette pagaille et faire une grande montagne avec tout le bois cassé et tous les pneus. Quand vous aurez fini la montagne, nous prendrons une grande bâche de plastique pour la recouvrir ; puis je vous donnerai des douzaines et des douzaines de rouleaux de ficelle et vous allez ficeler tout ça et en faire un gros paquet. Ensuite, nous nous mettrons tous en rang et j'enfilerai un sac en papier sur ma tête de manière à ne rien voir. Puis je longerai la file d'enfants et je toucherai la tête de huit enfants. Tous les porte-voix que vous entendrez pendant que vous faites rouler vos pneus seront donnés aux enfants qui auront eu la chance d'être touché par ma main. »

## BENJAMIN PATTERSON

- Filliou : Benjamin, en partant de ton expérience, en tant qu'artiste, avec la participation du public tant au niveau de la musique que des performances (nous avons aussi fait des actions de rue ensemble), je voudrais que tu me dises si tu crois que cette idée d'enseignement et d'apprentissage comme arts vivants a de l'avenir ?
- Patterson : Oui ; sais-tu ce que Phil Corner a fait cette année ? Il a enseigné la musique dans un lycée appelé New Wicken School, à des élèves de septième année et plus. Une des classes n'a fait que des happenings et de la musique-action – toutes sortes de choses intéressantes. Tu vois, c'est merveilleux.
- Filliou : Je sais, et Phil est l'un des hommes avec qui j'ai l'intention de parler. Il m'a un jour invité là-bas. J'y suis allé pour une heure et je me suis bien amusé avec ces jeunes.
- Patterson : C'est vraiment quelque chose comme ça qu'il faudrait organiser. Il a donné des notes ; mais, deux semaines après avoir remis les résultats scolaires, il leur a fait passer un examen. Il s'est servi d'un examen que j'avais rédigé. Il n'y avait qu'une question : « Définissez et développez quel est l'objectif de cet examen. » Et on avait une heure pour répondre.
- Filliou : Je ne comprends pas très bien. Combien de fois a-t-on fait cette performance ?
- Patterson : Trois fois, je crois, ou plus. Comme elle a été publiée dans « Method and Processes », il y a peut-être des gens qui l'ont fait dans leur coin. Puis Phil Corner l'a fait au Bridge avec des adultes.
- Filliou : Donne-moi quelques exemples.

- Patterson : Phil l'a fait avec sa classe. C'était intéressant et cette fois-là, j'ai noté mes commentaires sur chaque copie – Phil me les a apportées et j'ai ajouté mes commentaires à leur définition de la chose, puis il les a rendues aux élèves.
- Filliou : C'est très bien, ça.
- Patterson : Certaines copies étaient très intéressantes parce que, tu vois, comme je ne connaissais pas les élèves et qu'ils ne me connaissaient pas, il y avait une sorte d'autorité au deuxième degré, ou du moins une critique. J'ai un peu bousculé certains d'entre eux en leur disant : « Là, vous faites l'imbécile, vous perdez votre temps, vous n'essayez pas vraiment d'approfondir ce à quoi on vous demande de réfléchir. C'est pour votre propre bien, pas pour le mien. » Je sais ce que j'essayais de faire.
- Filliou : Crois-tu que des professeurs normaux seraient capables de faire cela ? Quelle sorte de formation faudrait-il leur donner afin qu'ils en soient capables ?
- Patterson : Hmmmmmm...
- Filliou : Phil est compositeur et auteur de performances, il applique donc spontanément ces méthodes dans sa classe.
- Patterson : C'est intéressant... Les professeurs qui pourraient appliquer ce genre de technique n'auraient plus besoin de s'appuyer sur un texte. Je pense qu'actuellement les meilleurs sont ceux qui enseignent un art quelconque – la composition, la peinture etc. Puis, il y a un autre type, un peu plus structuré je suppose... les écoles-bibliothèques... où ils enseignent comment jouer des rôles et un peu de gestion des bibliothèques au sein d'une sorte de système bibliothécaire artificiel qu'ils ont élaboré et où chacun s'est vu assigner une tâche. L'ensemble des cours est donné dans ce cadre. Quand des problèmes divers se posent au sein du système, ils tentent de les résoudre à partir du rôle qu'ils assument.

Filliou : Bien. Dans le cas de la poésie par exemple, je sens que c'est beaucoup mieux d'apprendre aux enfants à faire des poèmes au moyen de cette technique que tu as employée... ce genre de collage avec texte et image ; plus tard, ils pourront s'initier à la poésie du passé...

Patterson : Qui ne rime pas à grand chose tant qu'ils n'en ont pas fait eux-mêmes.

Filliou : A mon avis, le professeur devrait simplement fournir le matériau afin que les jeunes puissent apprendre par eux-mêmes – ils peuvent faire des jeux et toutes sortes de choses.

Patterson : Oui, il faudrait au moins fournir le matériau. Le professeur devrait agir comme un guide, pas toujours comme un superviseur ; il devrait donner l'impulsion, stimuler et guider. Quand vous voyez que quelqu'un suit le chemin que vous lui avez indiqué : « Voilà qui est bien ; et savais-tu que ceci..., etc. »

Filliou : Kaprow pense que les écoles ont besoin d'un artiste-résident. Le professeur participerait également à ce système.

Patterson : Un artiste-résident ?

Filliou : Oui, parce qu'il trouverait les matériaux, je suppose, et imaginerait des jeux, des jouets et d'autres manifestations à l'extérieur de l'école.

Patterson : D'après ce que je sais de l'artiste-résident, il me semble qu'en général il va sur place et travaille à des trucs. Il fait du bon travail et parle peut-être à un étudiant ou deux, mais ça ne va pas plus loin. Il ne s'implique pas dans des choses correspondant à ton idée spécifique de l'artiste-résident. Tu sais, il vient sur le campus, mais son contrat devrait stipuler qu'il est là à titre d'enseignant. S'il veut créer quelque chose, ce devrait être le produit de son travail d'enseignant.

Filliou : Je pense qu'on devrait commencer avec de très jeunes enfants. Tu sais que les Américains parlent énormément du problème de l'intégration – c'est le point qu'a souligné Kaprow. Ils ont remarqué que les conflits sont parfois dûs au fait que les enfants n'ont pas de contacts à l'extérieur de l'école. Kaprow a imaginé, par exemple, d'organiser toutes sortes de choses à l'extérieur de l'école.

Patterson : L'école ne devrait pas être aussi éloignée de notre point de vue. Actuellement, on considère l'école comme un bâtiment, et on y va avec un certain nombre d'idées sur ce qu'on essaie d'y faire. Tout est structuré – tout ce qu'on y fait est soumis aux règles qu'on nous a inculquées. Donc, c'est un bâtiment avec un couloir qui va tout droit, puis à gauche, puis à droite, etc. Pour aller aux toilettes, il faut continuer tout droit puis à droite. Pour sortir de l'école, il faut entrer, s'asseoir, se taire jusqu'à ce que le professeur pose une question : si on donne les bonnes réponses, on sort de l'école. Tout le monde veut sortir de l'école, parce que ce n'est pas très gai. Voilà ce qui se passe. Donc, on accepte les règles quand on y est, mais quand on sort, on les oublie, car elles n'ont rien à voir avec le monde extérieur. Or, tout le système devrait être beaucoup plus souple. Il faudrait trouver des moyens pour avoir des écoles dans la rue, à différentes heures de la journée et différents jours de la semaine. Avec des horaires variables. Il faut apporter beaucoup de changements au système.

Filliou : Penses-tu que l'artiste peut contribuer à changer cet esprit, pour que les jeunes se sentent moins aliénés quand ils grandissent ?

Patterson : Je ne pense pas que nous puissions réellement faire quelque chose – l'artiste d'aujourd'hui en est un exemple éloquent : un animal captif sur le campus. Le fait de dire : « Nous avons un artiste-résident, » c'est comme si on disait : « Nous avons une collection des lettres de Gertrude

Stein. » Ça ne rime à rien, à moins que l'artiste participe réellement, et plus que participe, utilise ce qu'il sait en tant qu'artiste pour pousser les étudiants à produire, à penser ou à s'impliquer dans des problèmes, ou à essayer de produire ou de penser. Rien d'autre ne pourra provoquer cela.

Filliou : Je connais mal les problèmes de l'éducation, mais j'ai lu quelques livres. Les éducateurs semblent connaître l'importance de l'art, mais la plupart du temps ils enseignent l'art ancien. Or, je pense que nous devrions commencer avec les formes les plus avancées de l'art, parce que les enfants les comprennent parfaitement. Je pense qu'ils peuvent eux-mêmes contribuer à l'art moderne, mais ils ne peuvent pas contribuer à l'art historique, qui est fait, qui est fini.

Patterson : Je viens de réaliser que dans l'éducation – dans l'enseignement de l'art dans les écoles – on présume généralement que l'étudiant est en contact avec l'art moderne dans le cadre familial, et qu'il s'agit donc seulement de compléter cette culture générale, comme on le fait en enseignant l'histoire du pays. On suppose en effet que vous lisez le journal tous les jours et que vous savez ce qui se passe autour de vous. On comble certaines lacunes dans la culture générale...

Filliou : Du côté des professeurs, ce serait bien qu'ils apprennent à impliquer les jeunes. Tu sais, nous avons tous travaillé dur dans nos performances. Je sais que ce n'est pas facile à faire.

Patterson : Je crois que cette idée de participation du public est une chose qui s'infiltré graduellement à tous les niveaux de l'éducation, dans des proportions variables. Il est de plus en plus admis que c'est le seul moyen pour que l'apprentissage soit efficace sur le plan personnel et tribal. La participation doit intervenir dans tous ces domaines. Mais tout le monde a peur que si la participation gagnait autant

de niveaux dans le processus pédagogique, on ne saurait plus vraiment ce qui est enseigné. En d'autres mots, le contrôle sur ce qui est enseigné serait minime et les étudiants ne sauraient pas si on leur enseigne effectivement quelque chose.

Filliou : Traditionnellement, l'éducation se base dans une large mesure sur le contrôle et la discipline.

Patterson : Si on ne leur enseigne pas : « Ceci est la bonne manière de penser à propos de tel sujet et vous devriez toujours obéir à l'autorité, » s'il n'y a pas quelqu'un qui est investi de l'autorité suprême – le professeur, qui plus tard est remplacé par le Président – etc...

Filliou : C'est le monde de Kafka. Nous voulons sortir de ce monde kafkaïen – nous ne savons même pas qui décide des programmes scolaires.

Patterson : Tu sais, si on commence à faire participer les étudiants jusque dans l'élaboration du programme d'études, alors... à quoi servent les événements de Berkeley ? Nous avons peur de ce qu'on appelle l'anarchie – qui est, en fait, une sorte d'auto-détermination. Beaucoup de gens en ont peur.

Filliou : Oui, en tant qu'artistes de performances, nous avons le même problème.

Patterson : Je n'ai pas peur de ça en tant qu'artiste ou en tant que compositeur – il s'agit là d'une sorte d'idéal. Mais le fait est que les gens qui désirent contrôler les autres plus tard s'arrangent pour empêcher les travailleurs de se poser trop de questions à propos du sens de leur travail. Et ce genre d'attitudes s'est infiltrée à tous les niveaux de la machine éducative. C'est donc très difficile.

Filliou : Je sais que c'est difficile.

Patterson : C'est certainement très nécessaire et je pense que ça va se produire de toute façon. Il est intéressant que l'univer-

sité commence à s'interroger sur ce genre de choses, parce que même si d'autres artistes y ont déjà pensé il y a cinquante ans, ils n'ont pas trouvé de possibilités ni de terrain pour le mettre en pratique.

Filliou : Les temps sont mûrs pour ça.

Patterson : Oui, les temps sont mûrs.

## DITER ROT

Filliou : Il faudrait qu'on parle anglais. Tu sais, quand tu as lu l'interview avec les enfants, tu m'as dit : « Tu fais le contraire de ce que font les autres. Pour savoir ce qu'il faut faire, ils s'adressent aux gens censés détenir une grande sagesse. Mais toi, tu interrogues des enfants. » Puis, tu as ajouté : « Mais tu peux évidemment aller plus loin encore et interroger les arbres ou les cochons. » Alors, nous pourrions démarrer là-dessus. Hahaha ! Qu'allons-nous demander aux cochons ?

Rot : J'ai toujours pensé que les animaux sont bien plus sages que les hommes, car ils acceptent n'importe quelles conneries sans en faire tout un drame. Ainsi, les cochons poussent parfois des cris perçants et voilà tout, ils ne se chamaillent pas avec les hommes. Quand ils doivent aller à l'abattoir, ils y vont, ils crient un peu et puis ils y vont. Mais ça, c'est la sagesse. Je ne crois pas qu'ils veulent choisir.

Filliou : Ce serait génial que, dans le chapitre de la proposition artistique, ce livre contienne...

Rot : Un cri perçant, un aboiement... hahaha ! Pourquoi tu ne le fais pas ?

Filliou : Ouais, c'est difficile à transcrire. Si c'était un disque...

Rot : Tu pourrais mettre un petit disque dans le livre.

Filliou : Oui, j'y ai pensé, le document original.

Rot : Je crois que ce serait important, du moins pour moi, de faire participer un cochon, parce que les hommes emploient le mot « cochon » pour s'injurier.

Filliou : Sur le disque original... Ou un arbre. A Villefranche, je regardais toujours les eucalyptus, et le vent qui soufflait

au travers. Là, je me suis demandé... C'est drôle, parce que cette chose, le contraste entre ce que les enfants ont à dire et ce que des gens comme nous, avec notre expérience, ont à dire est très étrange, tu vois, et c'est la raison pour laquelle ces deux chapitres se succèdent. Juste après Marcelle et tes enfants à toi, c'est notre tour, et nous considérons la chose différemment, voilà tout.

Rot :

Bien sûr. J'ai eu l'idée de faire voter les animaux et les plantes... Est-ce que je t'ai raconté qu'à l'Académie, il y avait cette grande réunion qu'ils appellent Vollversammlung [assemblée plénière] où tous les membres peuvent venir dire ce qu'ils pensent. J'ai constaté que la plupart du temps les gens parlaient de démocratie, du fait qu'en démocratie on a le droit de dire ce que l'on veut. Et j'ai pensé – je le leur ai dit d'ailleurs – qu'ils s'imaginent que la démocratie existe quand chacun a le droit de parler. Bon, d'accord. Mais alors, est-ce que chacun a le droit de convaincre les autres ? Moi je dirais : non, ce n'est pas de la démocratie. Dès que vous cherchez à convaincre, c'est une sorte de dictature. Vous ne devriez même pas utiliser votre intelligence pour convaincre d'autres personnes, car elles sont peut-être très différentes de vous. Ensuite, j'ai expliqué ce que je crois être la démocratie : un domaine où chacun peut dire ce qu'il veut faire ou avoir. Pas ce que les autres devraient faire, pas ce que tout le monde devrait avoir, ni ce que le pays devrait faire, mais ce qu'ils veulent eux-mêmes. Alors, il y aura peut-être un type qui dira : « Je veux ceci, » et un autre type qui dira : « Je veux cela, » et chacun dira ce qu'il veut. Puis ils pourront se mettre d'accord. S'il y a suffisamment de gens qui veulent qu'une certaine chose se réalise, ils peuvent l'obtenir, n'est-ce pas ? Parce qu'ils disposent de la majorité des voix en leur faveur. Mais alors j'ai dit : ce que vous devriez faire, c'est considérer qu'en dehors de l'être humain, il y a d'autres êtres vivants, qui veulent aussi quelque chose. Regardez les plantes, les

animaux. Je crois que les plantes obtiennent ce qu'elles veulent à presque cent pour cent. Elles obtiennent tout et c'est pourquoi je crois qu'elles sont sages. Elles vont dans la forêt, y vivent et obtiennent tout ce qu'elles souhaitent ou peuvent souhaiter. Elles sont beaucoup plus sages que les êtres humains qui doivent courir par-ci par-là et même commencer par exprimer ce qu'ils veulent. Or, la plupart d'entre nous n'en est même pas capable.

Filliou :

Disons que c'est là leur génie. Et nous vivons tous grâce aux plantes, directement ou indirectement. À mes yeux, leur génie est ce qui maintient la planète en vie, non ? C'est le génie des plantes, parce que les animaux les mangent, nous les mangeons...

Rot :

Oui, et on en vient à se demander ce que mangent les plantes.

Filliou :

Eh bien, c'est ça le génie, l'air, la chose qui se renouvelle.

Rot :

Pourtant, moi j'ai l'impression qu'elles vivent des pierres, comme les animaux.

Filliou :

Non, d'air et d'eau.

Rot :

J'ai l'impression... J'allais dire que les plus sages, ce sont les pierres. En tous cas, elles obtiennent ce qu'elles veulent. Elles ne meurent même pas.

Filliou :

Mais tu vois, nous autres qui vivons dans ce type de monde, toi et moi par exemple, nous avons également des enfants ; en d'autres mots, notre vie est très impliquée dans ce monde, n'est-ce pas ? Tes gosses, comme les miens, vont à l'école et ont certaines réactions. Et vraiment, je ne crois pas que je me serais senti aussi concerné par toutes ces histoires si je n'avais pas eu d'enfants, tu vois, parce que j'ai toujours pensé... Tu connais mon frère, il prétend qu'à l'âge de dix ans, c'est trop tard. Les enfants ont été tellement conditionnés que c'est trop tard. Cela a peut-être un rapport avec ce que tu disais

hier. Le noyau de notre caractère est là, n'est-ce pas ? même si nous pouvons changer en surface. Tu te souviens, tu as dit quelque chose comme ça. Mais le noyau est toujours le même. Donc, je me demande s'il existe un moyen... de réfléchir à la manière d'éduquer les enfants, afin qu'ils grandissent sans se faire bousiller. Je sais que ton expérience de l'enseignement ne se rapporte pas aux enfants, mais tu as eu cette expérience avec les étudiants, des étudiants d'art, n'est-ce pas ?

Rot : Oui, mais tu vois, il y a déjà une grande différence entre des individus ayant l'âge des étudiants d'art et des individus ayant l'âge des enfants. Les enfants ont encore le besoin pressant d'exprimer ce qu'ils veulent avoir. Ils disent : « Papa, donne-moi ceci, donne-moi cela, » ils expriment simplement ce qu'ils veulent, puis ils voient s'ils peuvent l'avoir ou non. Tandis que les gens plus âgés expriment leurs souhaits sous certaines conditions. Par exemple, ils n'exprimeront jamais leurs souhaits quand ils sentent qu'on ne leur permettrait pas de les réaliser. Mais je crois que ce qu'on appelle le domaine des arts est un domaine tellement inoffensif qu'il n'y a aucune limite à l'expression de certains souhaits, ni à leur réalisation. Je crois que l'art a créé, ou essaie de créer, un domaine où l'on peut obtenir la réalisation de ses souhaits. Comme ces chanteurs pop qui disent toujours que les rêves deviennent réalité, mais en art c'est possible. Toutefois, cela reste un domaine bancal et très limité.

Filliou : Crois-tu que tu pourrais faire un bon instituteur ? En d'autres mots, tu as peut-être essayé d'enseigner aux étudiants d'art quelque chose que... Imagine, si tu étais un instituteur, que ferais-tu ? Avec des enfants de... avec tes propres enfants, par exemple.

Rot : Je crois qu'à des enfants de moins de dix ans, je n'aurais pas envie d'enseigner quoi que ce soit hormis, mettons, le langage ou la manière d'enfoncer un clou dans un bout

de bois, ou des choses du même genre. Je ne voudrais pas leur apprendre comment réaliser leur vœux, ni quoi souhaiter. Je crois que dans les écoles d'art, j'essayais avant tout d'aider les étudiants à avoir des idées, à leur donner un aperçu des domaines dans lesquels ils pourraient exprimer leurs souhaits et les réaliser. Je leur apprenais à formuler ces souhaits, d'abord à en prendre conscience, puis à trouver les moyens de les réaliser. Par exemple : il y a une école, une salle ; que peut-on faire dans cette salle ? Elle est si haute et si vaste. Quelqu'un veut... mettons qu'un étudiant réalise qu'il a envie d'y construire des choses énormes comme des châteaux, ou peut-être un royaume. Tu lui dis : « Bien, regarde cette salle, quelle en est la dimension, vois-tu suffisamment de gens à gouverner ? Tu ne peux pas être roi, mais tu peux peut-être construire un château au beau milieu de cette salle. » On peut lui faire prendre conscience des dimensions éventuelles du château, des matériaux de construction possibles, de son aspect. Puis on peut l'amener à réaliser ce que cela implique d'être roi et lui donner quelques indications techniques... Il pourrait construire le château comme ceci ou comme cela. Mais je pense que c'est déjà beaucoup trop, qu'il ne faut pas faire ça, car dès que les souhaits se précisent, on trouve toujours les moyens. Mais alors je me dis que c'est ridicule, toute cette histoire est ridicule. Parce que, en vérité, ce que les gens veulent construire c'est un château beaucoup plus grand que cette salle, beaucoup plus grand que cette école...

Filliou : Mais au fond, quelle est ta réaction par rapport à tout ceci... Je sais que tu n'aimes pas enseigner, mais que tu as dû le faire. Alors quelle a été ta réaction, c'est-à-dire, quelle attitude as-tu prise délibérément, sachant que c'est cela qu'ils veulent, mais que ce n'est peut-être pas ce que tu voulais ?

Rot : Tu vois, j'ai commencé à enseigner en Amérique et je suis arrivé dans cette école où j'ai eu l'impression que les étudiants avaient déjà une certaine idée de ce qu'ils voulaient. Ils voulaient faire quelque chose qu'ils pourraient appeler art et que d'autres gens appelleraient art, quelque soit l'art à cette époque et à cet endroit. Puis j'ai découvert que je pouvais leur faire prendre progressivement conscience de leur mode de pensée, à savoir qu'ils voulaient faire quelque chose qu'ils appelaient art d'emblée. Mais j'ai aussi réussi à leur faire prendre conscience qu'ils pouvaient faire quelque chose que l'on n'appellerait pas de l'art, mais qui les rendrait plutôt heureux, tu sais ce que je veux dire. Donc – puisque j'arrivais là en tant que soi-disant artiste – j'ai dû tout d'abord essayer de casser mon image afin que leur idée de l'art ne se confonde pas avec l'idée de mes trucs à moi... Pour leur donner la possibilité d'aller directement vers la réalisation de leurs propres petits souhaits, qu'ils devaient formuler dans le contexte de cette école. Je leur ai toujours répété : faites ce que vous voulez, essayez simplement de savoir ce que vous voulez et puis essayez de le faire. Et n'oubliez pas que ce que vous voulez pourrait vous rendre calmes et heureux, ou quelque chose comme ça. Essayez de le faire et découvrez les moyens de le faire.

Filliou : As-tu constaté qu'ils avaient des réticences, ou qu'ils acceptaient facilement, ou qu'ils te contestaient, ou quoi ?

Rot : Je pense qu'avant mon arrivée, la majorité d'entre eux n'avaient jamais su ce qu'ils voulaient. Ce qu'ils voulaient en général était quelque chose qu'ils ne voulaient pas réellement ; ils voulaient ce que d'autres gens avaient voulu. D'après moi, la civilisation américaine se caractérise par une dynamique axée sur la production et la quantité. Même dans le domaine qu'ils appellent art, ils ont toujours admiré la productivité et le rendement, les objets, les choses... Il est donc très difficile de les détacher

de cette idée, d'autant plus que toi-même, en tant que professeur, tu viens d'un contexte où tu as été productif. Tu ne serais pas devenu professeur si tu n'avais été capable de montrer ta production, ton dynamisme et ton intérêt pour la quantité.

Filliou : Il me semble que ce que tu dis là se rattache au lavage de cerveau. Tu vois, toi, moi, Dorothy, nous tous, nous avons subi un lavage de cerveau ; j'ai subi un lavage de cerveau, personnellement. Je crois comprendre que toi, tu ne veux pas faire subir ce lavage de cerveau à tes étudiants, et plus encore, tu voudrais même les en guérir ; c'est juste ?

Rot : Non, dès qu'on essaie d'agir sur quelque chose, par exemple de rendre le rouge vert, de changer le rouge en vert, on doit mélanger le rouge à du vert, combattre le rouge tout en ayant affaire au vert. Cela veut dire qu'on ne peut rien combattre, parce que combattre quelque chose c'est déjà l'embrasser, je crois...

Filliou : Le combattre sur son propre terrain, c'est ça ?

Rot : Lutter avec quelqu'un signifie l'embrasser, il ou elle.

Filliou : Toi par exemple, Diter, qu'as-tu fait pour lutter contre le lavage de cerveau qu'on t'a fait subir ? Tu es allé à l'école et tu as vécu beaucoup d'expériences.

Rot : Je me souviens de mon arrivée à Providence ; c'était la première école résolument axée sur la production et la quantité que je voyais en Amérique. J'ai essayé de pousser les étudiants à regarder des objets qui étaient pratiquement à l'opposé de ce qu'ils admiraient... Mettons qu'ils admiraient les satellites, les voitures et les avions, ce genre de choses. Au lieu d'avoir de l'admiration pour ces objets étincelants, hyper-efficaces et fort utiles, ils devaient essayer d'avoir la même admiration, voire une admiration plus forte, plus naturelle, pour quelque chose qui en était l'opposé, qui n'était pas étincelant, grand et

lourd, qui n'était pas utile. J'ai donc essayé d'attirer leur attention sur les mégots de cigarette, la poussière, les petits cailloux, les morceaux de verre, les clous, les vis... Un jour, alors que j'allais à l'école, j'ai ramassé des petits objets dans le caniveau, des bouts de boîtes d'allumettes, des mégots et tout ce dont je viens de parler. J'ai donné un de ces objets à chaque étudiant et leur ai demandé d'y réfléchir et d'écrire tout ce qu'ils voudraient à leur propos, aussi longtemps qu'ils trouveraient facile et amusant d'écrire ce qu'ils en pensaient... Et je me souviens qu'ils ont vraiment rigolé quand je suis arrivé avec cette idée. Deux jours plus tard, ils m'ont apporté ce qu'ils avaient écrit ; pour certains d'entre eux ce fut vraiment difficile, parce qu'ils croyaient qu'ils devaient produire un texte littéraire. Mais d'autres, peut-être deux ou trois sur cinquante, ont senti qu'ils étaient autorisés à faire n'importe quoi. Ils ont écrit abondamment, tu sais, de longues chaînes d'associations d'idées. Ensuite, j'ai lu ces textes à voix haute. Je voulais les lire à voix haute parce que je ne parle pas l'anglais correctement – en tous cas à cette époque, c'était pire qu'aujourd'hui – et je pensais que ce serait bien pour eux d'entendre ces histoires lues de façon maladroite, car ils perdraient ainsi leur respect pour la bonne littérature ou la bonne élocution. Je leur ai donc fait la lecture et ils ont rigolé, ils se sont bien amusés et même ceux qui n'avaient rien fait ont voulu voir ce que les autres avaient fait. Ils se sont installés aussitôt et se sont mis à écrire comme les autres, et à la fin, j'avais 40 ou 50 histoires à propos de ces petits objets.

Filliou : Je suppose que ça marcherait très bien si tu faisais la même chose avec des gosses. Mais ils ne savent pas écrire, c'est le problème... Imagine, si tu le faisais avec Marcelle.

Rot : Mais tu as un magnétophone.

Filliou : Oui, ils pourraient simplement parler.

Rot : Tu vois les inconvénients de toute cette procédure... À partir de cette expérience, que l'on pourrait définir comme une première étape, j'ai continué. Il y a eu d'autres étapes, mais il s'est avéré qu'ils prenaient ça plutôt comme des devoirs, des travaux que je leur imposais. En fait, je n'étais jamais sûr qu'ils l'auraient fait par eux-mêmes. Est-ce qu'ils aimaient vraiment ça ? La plupart des étudiants font les choses pour toi, pour te plaire, et quand tu es satisfait, que tout le monde est satisfait, ils sont eux aussi satisfaits.

Filliou : C'est le même problème quand on interroge les enfants, tu sais, en leur posant des questions ciblées.

Rot : C'est là l'inconvénient, l'absurdité de l'enseignement : on doit leur dire quoi faire.

Filliou : Moi, je veux enseigner maintenant.

Rot : Même si tu leur disais ce qu'ils peuvent laisser tomber, ce qu'ils ont le droit de ne pas faire, c'est le même système à l'envers.

Filliou : En travaillant sur ce livre, j'ai eu l'idée d'élaborer une nouvelle théorie de valeurs et j'y travaille intensivement. En d'autres mots, et je l'indique sur la couverture du livre, toutes ces choses dont nous parlons, tout ce que je dis, tu sais, n'est peut-être qu'un tas d'idioties tant que je n'aurai pas élaboré une nouvelle théorie de valeurs. Parce que, sans cela, toutes ces idées ne peuvent être appliquées.

Rot : Je dois t'interrompre. Tu veux donc te débarrasser de cette idée largement répandue selon laquelle la valeur est quelque chose de valeur.

Filliou : Exactement.

Rot : A mes yeux, il ne faut pas de nouvelle théorie de valeurs, car la valeur jouerait de nouveau un rôle important. Il faudrait quelque chose qui n'a plus rien à voir avec la

valeur. Peut-être, je ne sais pas, quelque chose du genre  
« Laisse tomber ! ».

Filliou : Tu sais que j'ai fait des études d'économie et tout ça...  
J'ai réfléchi au fait que depuis Marx, personne ne s'est  
attaqué au problème d'une nouvelle théorie de valeurs.  
Or, nous vivons dans un monde où l'on fabrique des choses,  
où on les échange, et il existe une certaine conception de ce qui a de la valeur et ce qui n'en a pas, tu vois ?  
Donc, je travaille un peu dans ton sens. Mais je voudrais en savoir davantage ; tu vas peut-être me le dire. Je ne suis pas arrivé bien loin, tu vois, en fait je suis coincé.

Rot : ... Pendant que j'enseignais, j'ai découvert une chose  
surprenante. Je pense qu'enseigner m'a appris davantage à moi qu'aux étudiants. J'en étais revenu à une base  
très traditionnelle, on ne peut y échapper. Quand nous évoquions les plantes et les animaux, le fait qu'ils n'ont pas... je ne sais pas, mais je dirais qu'ils n'ont aucune  
imagination, sauf pour eux-mêmes.... leur monde est un monde où ils peuvent dire – mais ils ne le diraient  
jamais – : « Ceci est mon monde, » parce que leur monde est le monde. Ils n'ont aucune notion d'eux-mêmes, ils  
n'ont pas non plus de système de valeurs, car ils ne peuvent pas se comparer à d'autres. Ils vivent une vie tellement  
limitée, de notre point de vue, à l'écart de toutes les considérations quantitatives de la civilisation occidentale.  
Ils vivent leur vie, ils ne peuvent en vivre une autre. Ils n'imagineront jamais une autre vie et n'essaieront pas  
d'en changer, tu vois ? L'homme possède ce qu'on pourrait appeler de l'imagination. Mais ce n'est pas vraiment  
de l'imagination, car lui non plus, il n'est pas capable d'imaginer quelque chose qui soit différent de lui. Pourtant il  
croit, il a cette notion abstraite, qu'il pourrait imaginer des choses différentes de lui, ou des choses autres existant à  
ses côtés. D'après moi, c'est là le problème fondamental dans notre discussion, c'est ça l'ennui, tu comprends ?

Nous nous comportons toujours comme si nous pouvions faire autre chose que ce que nous faisons.

Filliou : Ce foutu monde, en un sens, est quelque chose que nous rêvons, je veux dire, des millions de personnes...

Rot : J'ai toujours pensé – non, c'est assez récent – que tout ce qu'on imagine est moins important pour soi, moins important pour moi et plus difficile que les choses que je n'imagine pas. Juste ma petite vie, respirer, baiser et manger, tu sais ce que je veux dire, m'a fait plus de bien, a été plus agréable, plus plaisante que toutes ces histoires d'imagination... C'est pourquoi, si on se consacre à ce que nous appelons l'enseignement, on va implanter dans ces êtres jeunes et innocents notre façon d'imaginer quelque chose existant hors de nous, ou de croire qu'il existe des choses meilleures que celles que nous possédons. Qu'en penses-tu ?

Filliou : Oui, c'est ça. C'est très, très important, je suis resté coincé à ce niveau-là. Parce que... tu sais, parfois George, quand il a bu, il se met à crier : « À bas l'imagination... »

Rot : Tu sais ce qu'il m'a dit un jour... Il ne m'a pas dit : « À bas l'imagination » – peut-être le dit-il maintenant – mais il y a un an, quand je l'ai rencontré à Londres, il m'a dit : « Fuck imagination. » Je lui ai répondu qu'il devait avoir beaucoup d'amour pour l'imagination s'il voulait la baiser. Néanmoins, quand tu dis « à bas l'imagination », ça veut dire que tu la mets sous tes pieds, comme pour construire une route...

Filliou : Je sais qu'aujourd'hui il dit : « Fuck imagination. » De toute manière, moi je m'intéresse à cette nouvelle théorie de valeurs. Je vais te raconter où j'en suis arrivé, c'est un peu mon dada. J'ai pensé que les gens sont simplement destinés à être oisifs, voilà mon point de départ. Ecoute jusqu'où je suis arrivé ! Les gens sont simplement destinés à être oisifs, donc le travail constitue une sorte de

récompense. Les gens s'ennuient quand ils sont oisifs et...

Rot : Voilà le problème...

Filliou : Laisse-moi finir. Le travail est une récompense et la valeur des choses est fondée sur le plaisir qu'on a eu à les faire.

Rot : Je vois toujours une différence entre faire et réaliser. En fait, il y a une belle différence...

Filliou : Moi, je n'ai jamais compris la différence entre faire et réaliser. C'est quoi, d'après toi ? Autrefois, des gens m'ont dit : « il y a les faiseurs et les réalisateurs. »

Rot : Je dirais que faire, c'est déplacer des choses, et réaliser, c'est les produire.

Filliou : Oh, je vois. Et nous, nous sommes des faiseurs ou des réalisateurs ?

Rot : Je dirais que je suis un réalisateur, ou les deux, je peux faire et réaliser. Je suis encore très impliqué dans cette vieille histoire de production et de quantité, produire, construire...

Filliou : Tu es aussi un poète, comme moi. Non, disons plutôt que je suis un poète comme toi. J'appelle ça les principes de l'économie poétique. Je travaille sur une intuition, et je sais que, sur certains points, tu n'es pas d'accord avec moi. Je travaille sur l'intuition que toutes ces choses qui nous permettent d'être ainsi – par exemple, d'écrire un livre, quelque chose de tout à fait inattendu, que ce soit le mien ou le tien – constituent la base sur laquelle construire les choses, tu comprends.

Rot : Quelles choses ?

Filliou : La relation entre nous.

Rot : Oui, parce que nous sommes loin d'être des animaux. Nous sommes des êtres humains, nous sommes ces gens

qui passent leur temps à imaginer qu'ils peuvent toujours sortir quelque chose d'eux-mêmes. Nous croyons toujours qu'il y a une vie en dehors de nous. Les animaux ne le croiraient jamais. Pour un cochon... J'imagine que si j'étais un cochon, je ne pourrais même pas voir un livre, tout et partout ce serait cochon, cochon et cochon... Je n'aurais pas besoin de lire...

Un chien : Wouaf, wouaf, wouaf.

Filliou : Écoute ce chien, il te répond...

Rot : Bon, tu sais ce que je veux dire.

Filliou : Oui, je sais ce que tu veux dire.

Rot : Tu vois, on s'amuse comme des fous à écrire un livre, dans lequel nous nous comportons comme si nous avions plus d'un mot à dire. Mais les animaux n'écrivent même pas de livres. S'ils écrivaient des livres, je crois qu'ils ne chercheraient pas très loin. Un animal mettrait son nom et dirait à l'éditeur quelle doit être la dimension du livre... 1 500 pages. Alors, il écrirait son nom, le cochon écrirait le mot « cochon » 20 millions de fois. Et ce serait le plus merveilleux des livres, parce qu'il décrirait sa vie de façon précise et très marrante aussi.

Voici ma contribution, Robert, qui en un sens traite peut-être même de l'éducation. So. T'ai-je déjà raconté qu'un jour, Richard Hamilton travailla avec un sérigraphe allemand et fut étonné du nombre de fois que les ouvriers allemands disaient « So ». Ils enclavaient une machine : « So » ; ils tournaient un bouton : « So ». Quelques nuits plus tard, Diter et moi étions en train de faire l'amour et comme il sortait de moi, je l'ai clairement entendu dire « So ». Le premier mot allemand que j'ai appris est « arschloch » [trou du cul], quand par une belle nuit d'ivresse, Diter mit son truc au bon endroit et demanda « ist das das arschloch ? »

Ces jours-ci, je m'intéresse à l'extase. Je crois qu'en fait, je veux l'avoir tout le temps. Quelle que soit l'opinion des gens sur la nature de l'extase, j'ai l'impression qu'on pourrait limiter nos activités pour que l'extase occupe la moitié de notre temps – ce qui équivaldrait à tout le temps. Arrivée à l'âge de 36 ans, je me limite (passionnément) à manger, boire, dormir, fumer, aux meilleurs amis seulement, à l'amour et au sexe. Le travail n'est plus une condition incontournable pour vivre heureux. C'est un mode d'expression que je me réserve pour les moments où je ne suis pas en grande forme sur les autres plans (comme aujourd'hui par exemple). Récemment, je lisais un article dans *Voice*, qui mentionnait un tas de gens célèbres comme Paul Goodman et je ne sais plus qui, peut-être Norman Mailer ; ils allaient tous faire quelque chose pour perpétuer leur fameuse influence culturelle. Pour la première fois, je n'ai pas senti ce vague et infime sentiment d'envie sur le côté de la tête. J'ai seulement pensé, doucement et raisonnablement : « Soit, ils vivent à leur façon. » Irais-je rêver, ne serait-ce qu'un instant, qu'ils ont mieux baisé que moi la nuit dernière, ou échangé un regard plus profond avec leur amant ? Nenni. (Il vaut mieux avouer, avant que ça ne s'exprime autrement, que je conserve encore quelques mélancoliques ambitions secrètes de devenir la reine des arts, mais franchement, elles se sont tellement atténuées que je ne veux plus perdre un seul battement de cœur à leur sujet.) La suggestion de ce paragraphe était l'extase au travers de la limitation. C'est vrai. Quoique tu en penses, as-tu jamais entendu parler d'une fille de harem athlétique ? (Essaie de penser à « Un thé au Sahara » de Paul Bowles plutôt qu'à Ivonne de Carlo.)

L'éducation, c'est apprendre à savoir ce qu'on aime et le faire. Il y a tellement de fausses routes. As-tu remarqué que les loisirs socialement acceptés sont qualifiés de « francophilie » et de « bibliophilie », tandis que les autres activités géniales sont taxées de « dipsomanie » ou « nymphomanie » ? J'ai constaté que je préfère l'extase sexuelle à toute autre chose. Dans son introduction à « Histoire d'O », Jean Paulhan dit que les femmes n'ont qu'une chose en tête, le sexe, mais aujourd'hui ce n'est pas admis et même considéré comme méprisable. Mon vieux psy (je veux dire, mon ancien) me disait que cela n'était pas tout à fait exact. C'est aussi la seule chose que les hommes ont en tête.

L'éducation, c'est découvrir toutes les personnes qu'il y a en soi, les mams et les papas, les hommes et les femmes, les enfants et les vierges, les dieux et les monstres, pour les laisser s'exprimer librement. Et c'est aussi réaliser que ton amant qui t'attend (tu vois combien j'aime Bob Dylan) les abrite tous aussi.

L'éducation, c'est aimer son passé, ses talents et même la longue cicatrice d'une récente appendicite. Mais j'ignore comment on l'enseigne aux jeunes. Par l'exemple, c'est peut-être un peu trop demander. Je dois avouer que cela ne me préoccupe pas, car en fin de compte la grande aventure, c'est s'éduquer soi-même. Toi et moi, par exemple, qui nous aimons et nous respectons, nous n'avons pas vraiment reçu l'éducation formelle idéale. Oui, mais tout compte fait, nous réussissons plutôt bien. N'est-ce pas ? Il est vrai que je suis incapable d'appréhender la totalité d'un sujet précis – comme la politique ou l'éducation –, mais personne ne pourra nier que, jusqu'à présent, le bonheur, la grandeur et la satisfaction sont au rendez-vous, mystérieusement.

Un jour, plongée sous les couvertures, suçant et caressant la bite de l'homme, j'ai eu une vision, comme avec du haschich : j'étais dans le ventre de ma mère, mon père baisait ma mère et le sperme éjecté allait me créer, je le manipulais, j'assistais à ma propre création. J'étais à l'intérieur, illuminée et pensive, en attendant de renaître. L'auto-éducation est sans doute de l'auto-crédation.

Bon, voici pour finir une autre belle histoire. En ce moment, l'idée la plus incongrue qui m'habite, c'est de devenir un animal. Diter allait t'en parler lorsque la bande s'est arrêtée. Je ne songe pas à quelque chose de gros-

sier ou d'imposant – plutôt quelque chose comme une antilope. Et ce qui m'intéresse surtout, c'est de pouvoir produire mes propres sons, ni beaux ni laids, simplement mes sons. Comme renifler, mordre, miauler. Sans autocritique, car cela vient du plus profond de soi, et sans critique à l'égard des sons qui sortent du plus profond d'autrui. Il me semble que la honte et la culpabilité ne peuvent exister dans une atmosphère aussi dénuée de critique. Je t'ai entendu dire que c'était un rêve, mais cela ne fait rien. C'est le fait d'aller dans cette direction qui est amusant.

Merci pour les cinq femmes évoquées dans ton introduction. Mille excuses auprès des quatre autres.

Dorothy Iannone, Düsseldorf, novembre 1969

## JOSEPH BEUYS \*

Filliou : Joseph, quand je t'ai rencontré, je te connaissais d'abord en tant qu'artiste de performances. Et le genre de performances que nous avons faites a reçu toutes sortes de dénominations, mais il s'agit toujours de performances qui impliquent le public, dans une plus ou moins large mesure. Donc, voici ce qui m'intéresse : penses-tu que ta propre pratique et ton expérience dans le domaine des performances peuvent s'appliquer au domaine de l'enseignement et de l'apprentissage ? Je vais être encore plus précis. Nous connaissons certaines techniques de performance. Pouvons-nous les appliquer ou les envisager pour tout le monde ?

Beuys : Oui, en règle générale, nous pouvons les envisager pour tout le monde. Mais on ne doit pas s'attendre à ce qu'elles soient comprises. Mes performances, notamment celle que Robert a vu lorsque je la présentais pour la première fois, sont conçues de telle manière qu'elles ne peuvent être comprises d'emblée. Autrement dit, on pourrait les comprendre à un certain niveau, si on se disait : « Quelqu'un fait une performance que, pour l'instant, je ne peux comprendre rationnellement. » On pourrait établir des comparaisons avec d'autres formes d'expression artistique que la raison ne comprend pas aisément et se tenir sur la réserve. On pourrait se prendre par la main en se disant : « Je ne comprends pas alors qu'au fond je devrais comprendre. » C'est exactement ainsi que Robert l'a vu. Au début, et c'est en fait ce que j'ai rigoureusement développé par la suite, mes performances n'ont jamais visé à toucher la raison, mais plutôt à la dépasser

\* Entretien entre Robert Filliou, Joseph Beuys, Kasper König et Emil Schuldt.

en abordant quelque chose que la raison n'est absolument pas capable de comprendre. Car je suis convaincu que la chose la plus importante que nous devons comprendre dépasse la raison, de toute façon. On montre quelque chose qui n'est pas irrationnel, mais qui tente plutôt d'amener la conscience à se pencher sur un sujet pour la position qu'il occupe dans notre culture : positiviste, matérialiste, divisionniste, etc. Il s'agit de repousser momentanément les limites de ces catégories afin d'en révéler le contenu, ou de montrer un contenu que nos organes ne sont pas capables de comprendre, mais qui devrait être compris. J'insiste ici sur ce point : ce contenu doit être compris. Voilà mon exigence, tout simplement.

Filliou : Si je te comprends bien, cette information est accessible et les gens pourraient s'en servir. Mais nous ne pouvons pas la rendre accessible à beaucoup de gens. Par exemple, quand je suis arrivé en Allemagne, j'ai découvert que tu faisais énormément de travail dans le domaine social, et comme je ne parle pas l'allemand, je ne comprends pas très bien de quoi il s'agit. Mais c'est cela que j'aimerais savoir. Comment passes-tu d'une chose à l'autre ?

Beuys : En fait, on ne peut pas passer d'une chose à l'autre car, comme je l'ai dit, je montre quelque chose que la raison ne peut comprendre et qui devrait pourtant être compris. Pas seulement par la raison, mais par une autre forme de conscience. En fait, j'exige un élargissement de la conscience. Les choses qui jusqu'à présent ne sont pas encore compréhensibles sont considérées comme pouvant être expérimentées elles aussi. Mais ceci doit être aussi de la science, et ce qui n'est pas compris doit aussi être de l'art. On pourrait définir cela comme le concept élargi de l'art et l'appeler le concept élargi de la science : il s'agit de quelque chose qui est à comprendre. Soit, mes explications relèvent de l'imagination. C'est pourquoi, afin

de mener consciencieusement le processus éducatif à son terme, je suis maintenant obligé de revenir en arrière. Au lieu de faire un pas de plus en parlant aux gens par le biais des mots, comme je le fais maintenant, je reviens plutôt en arrière en prenant en considération le niveau de conscience dans lequel ils vivent actuellement. Je tiens compte d'une conscience rationnelle qui est largement marquée par la conscience culturelle dans laquelle nous vivons et par l'évolution de la pensée dans l'hémisphère nord du monde occidental, laquelle tend vers le matérialisme. J'essaie donc de formuler dans ce langage ce que je veux exprimer dans mes performances. Les performances se présentent plus ou moins comme un phénomène sculptural ou une peinture. J'essaie donc de formuler verbalement ces notions, d'expliquer ce que je voulais exprimer, ou d'en indiquer approximativement la direction. Il est évident que je ne peux pas développer cela, à posteriori, par des concepts élaborés après la performance, je dois plutôt revenir en arrière et tenir compte de la conscience du public. Je dois alors utiliser un langage différencié, selon la personne à laquelle je m'adresse. Quand je parle à quelqu'un connaissant la terminologie scientifique, j'utilise des termes scientifiques. Mais quand je parle à des gens qui ne les comprennent pas, je suis absolument obligé d'employer un langage qu'ils comprennent. C'est vrai, même le langage scientifique peut être transposé en langage simple et devenir compréhensible. Chaque terme scientifique peut se traduire dans un langage tout à fait ordinaire, n'est-ce pas ? Une fois de plus, je dois revenir en arrière et tenir compte, mais oui, on peut dire que je dois tenir compte de l'histoire du public. Par exemple, s'il y a un enfant assis au milieu du public, sa conscience se situe à un niveau totalement différent du fait de sa biographie personnelle, puisque lui aussi a déjà eu des expériences, n'est-ce pas ? Il est peut-être même plus avancé que moi, et je dois

essayer moi aussi d'apprendre des choses auprès du public. Une discussion s'installe. Mais il faut toujours, dans une perspective pédagogique, essayer de sentir ce qui se passe au sein du public, ce que les gens sont capables de comprendre et, oui, comment je peux communiquer avec eux. Donc, encore une fois : les performances provoquent quelque chose : une chose qui est en moi et qu'à mon avis je parviens à représenter objectivement. En d'autres mots, j'exprime quelque chose à propos du monde vers lequel nous nous dirigeons. Voilà le contenu de mes performances. Il s'y trouve certaines choses dont le contenu n'a au fond aucun équivalent dans notre conscience. Bien sûr, on pourrait aussi dire qu'il s'y trouve des choses qui tiennent compte de l'éducation de l'homme, par exemple du fait que la naissance ne se limite pas à un phénomène biologique mais, on peut le dire, relève du processus d'incarnation. L'homme naît en tant qu'être accompli, en tant que personnalité ayant vécu maintes choses dans d'autres domaines, non seulement sur notre terre mais dans des sphères totalement différentes qu'il a déjà traversées. Il apporte donc avec lui un immense bagage d'expériences, un certain conditionnement qui, par la naissance, doit évidemment se confronter à la matière, à la substance. Car la substance biologique est la première confrontation avec le matériau terrestre. À cause de tout cela, l'enfant se retrouve d'abord comme dans un cercueil, duquel il doit se libérer graduellement. Voilà un exemple des thèmes qui jouent un certain rôle dans mes performances. Évidemment, cela évoque un aspect très spécifique de l'éducation, puisque cela évoque également un aspect du développement humain en tant que « biographie totale ». Cela évoque ce qui arrive à l'enfant quand il atteint la puberté, quand il a 21 ans, quand il devient adulte. À chaque étape, une nouvelle conscience se constitue, qui tend à passer de nouveau par la terre pour réapparaître ailleurs, donc par la nais-

sance et la mort. Voilà deux éléments jouant un rôle important dans mes actions. Ce n'est donc pas par hasard que la terminologie chrétienne resurgit dans ce contexte. En effet, je ne suis pas d'accord avec tous ces gens qui croient que le christianisme a fait faillite, car ils se trompent en le jugeant d'après son échec apparent dans la société. En fait, on considère que le christianisme ne s'est pas encore manifesté. Ce que nous en connaissons aujourd'hui n'est qu'un prélude, en d'autres mots, les douleurs de l'enfantement de ce que nous appelons le christianisme. Éclairer ce sujet, voilà ce que font mes performances et c'est précisément cela qui est difficile à comprendre de nos jours et qui suscite parfois de terribles malentendus.

Filliou : Tu as créé une association appelée « Le Parti étudiant allemand ». Je suis sûr que dans ton esprit, il n'y a aucune contradiction, tu as simplement traduit tes performances en termes d'actions sociales. J'aimerais maintenant que tu me racontes comment tu en es arrivé là.

Beuys : Je dirais qu'il n'y a aucune différence. J'ai toujours affirmé que mes performances et leur contenu sont équivalentes au contenu d'une académie par exemple. Et le contenu d'une académie est équivalent au contenu de ce parti d'étudiants. Je ne vois pas là de corrélation, mais quelque chose d'identique, d'identique dans le contenu. Seulement, il va de soi que dans le programme d'un parti étudiant – dès qu'apparaît le terme de parti –, les catégories politiques viennent au premier plan. Tous ces termes, qui apparaissent sous forme d'image dans les performances, apparaissent dans les discussions du parti des étudiants sous forme de termes se rapportant notamment au concept de société. Ils doivent donc être transposés dans un langage politique. Mais là également, c'est d'ailleurs ce qui m'intéresse, il ne faut pas s'arrêter à ce qu'on entend actuellement par politique, mais, au con-

traire, élargir cette conception de la politique de la même manière qu'on a élargi l'ancienne notion de l'art, un travail auquel nous avons tous contribué, Robert également. Toutes ces performances étaient vraiment importantes pour élargir l'ancienne conception de l'art, pour la rendre aussi vaste, aussi grande que possible et, selon les possibilités, pour l'agrandir jusqu'à y englober toutes les activités humaines. Quand cette conception élargie de l'art englobera véritablement toutes les activités humaines, c'est-à-dire que toute action humaine sera déclarée œuvre d'art, il sera logique que cette idée soit appliquée aussi aux scientifiques, aux physiciens ou aux chimistes ; et que, partant de là, elle soit appliquée aux hommes concernés par les systèmes philosophiques ou religieux. Oui, il s'en suivra que toutes les activités humaines y seront incluses. D'autre part, cela suppose aussi que le concept de science ait subi le même élargissement, sinon ce ne serait pas logique. Donc, si je demande un concept élargi de l'art, je demande aussi un concept élargi de la science. Bon, revenons au concept de politique, qui est ici considéré dans son sens large. La discussion porte sur des objectifs que les politiciens actuels n'envisagent même pas. Sous le terme de politique... certaines catégories sont mises en valeur et examinées, et elles figurent également dans mes performances, comme, par exemple, « la biographie humaine ». Il s'agit d'élaborer une politique fonctionnelle, qui ait de la valeur, qui puisse également éclairer la vie avant la naissance et, en même temps, prendre en compte la vie après la mort. Un exemple : le mouvement étudiant a révélé quelque chose que les étudiants percevaient instinctivement comme étant juste. La révolte contre ce qu'on appelle aujourd'hui la culture, la révolte contre la civilisation ou contre notre conscience, avec leurs effets sur le plan politique. Ce qui est juste, instinctivement juste. Cependant, la révolte s'appuie sur des concepts issus des sciences traditionnelles. Là est la contra-

diction. Je suis de nouveau contraint de faire un pas en arrière. Quand je pense en termes de politique, je dois faire un pas en arrière, comme dans mes performances. Naturellement, je dois traiter des questions politiques concrètes. Mais, quand je dois formuler ce qui est demandé, quelle direction nous voulons prendre sur le plan politique, je dois avoir une idée de nos objectifs. Je dois aller au-delà de ce qui existe déjà, je ne peux pas idolâtrer une science, par exemple la sociologie. Je dois tout d'abord élucider l'origine de la sociologie, montrer que la sociologie est une science qui étudie toujours ce qui est déjà accompli, qui s'occupe donc très peu du devenir, mais qui concerne le devenu. J'essaie seulement de dire que la sociologie ne convient pas à l'évolution politique, à l'évolution tout court.

Kasper König : Oui, et je crois que c'est le sujet précis de l'étude de Robert : essayer de déterminer jusqu'où l'éducation peut aller ; élaborer un système pour atteindre certains objectifs, mais aussi vivre au sein du processus éducatif afin de faire l'expérience d'un véritable échange.

Beuys : Oui, et c'est tout à fait juste. On nous a beaucoup insultés parce qu'au début nous avons baptisé notre parti « Parti de l'éducation ». On nous répétait constamment : « Nous ne voulons pas être éduqués ». S'il y a eu ce malentendu, c'est parce que les gens avaient leurs raisons, naturellement. Nous ne voulons pas éduquer les gens de cette manière-là, qui leur donnerait le sentiment d'être renvoyés à l'école. Néanmoins, il faut insister sur ce terme de « parti de l'éducation », car c'est bien la démarche pédagogique qui en constitue le noyau, puisque seule l'éducation peut conduire à un changement.

Filliou : Je peux te dire quelque chose, Joseph ? En France, pendant la révolution de mai l'an passé, j'ai pensé : « Je sais ce que veulent les étudiants, ils veulent tous vivre comme nous. » C'est cela qu'ils veulent – tous les jeunes veulent

vivre comme des artistes. C'est ce qu'ils revendiquent, ce qu'ils ont écrit sur les murs.

Beuys : Oui, d'accord.

Filliou : Autrement dit, je pense que nos idées devraient fournir la base de toutes les vraies valeurs dans le monde.

Beuys : Oui. On peut le formuler très précisément et radicalement ; à mon avis, et c'est aussi l'objectif de mon parti, on doit espérer de tout cœur que l'art donne naissance à une révolution. Cela ne signifie pas que je sois vaniteux au point de croire que cette révolution ne puisse venir que par les artistes, mais elle peut résulter des concepts d'art ou d'anti-art, qui sont les principes que nous mettons en pratique. Et Robert a vu juste, les gens veulent vivre comme nous vivons, vivre comme des artistes. Ce qui prouve qu'instinctivement, ils pensent la même chose que moi : en fin de compte, tout savoir est issu de l'art. Il n'existe pas de génétique pour le savoir humain, ni pour la physique, la sociologie, les études du comportement ou tout autre domaine scientifique. En fin de compte, tout est issu de l'art. Mais ici, il faut à nouveau tenir compte de la conscience humaine actuelle. Les gens ne savent pas trop que faire de ce concept d'art, à moins qu'il soit pris au sens large, par exemple, art égale créativité. Il est vrai que ce concept de créativité est déjà une version atténuée de ce que je veux dire, mais on peut tout de même aller jusque là. On peut dire qu'en dernier ressort, tout savoir humain, qu'il s'agisse de mathématiques, de chimie, de biologie, de politique, est issu de l'art. La division s'est opérée avec l'évolution humaine. Selon moi, cette division est aussi l'histoire du christianisme. C'est l'histoire de l'Occident : l'Occident s'est engagé dans un développement unilatéral, se dirigeant radicalement vers le matérialisme, ce qui nous a permis d'édifier une civilisation. Donc de faire, par exemple, quelque chose que l'on appelle technique. Et on ne peut pas faire de technique si

école supérieure des arts décoratifs

→ **Bibliothèque**  
strasbourg

on s'arrête au niveau génétique : tout est issu de l'art. Si cette situation était restée éternellement la même, nous n'aurions pas pu nous développer. La conscience n'aurait pas pu se développer jusqu'à devenir capable de construire une machine par exemple. Mais du fait qu'elle peut construire une machine, elle a finalement construit le monde dans lequel nous vivons et dans lequel, parfois, nous souffrons. Ce monde, avec tous ses problèmes politiques, a néanmoins donné naissance à autre chose, à savoir la distance par rapport à ces choses. Il n'y a plus de liens naturels avec la spiritualité collective telle qu'elle a existé, pourrait-on dire, à l'origine. Un fossé s'est creusé. Aujourd'hui, l'homme se sent étranger aux autres hommes. Un abîme le sépare des autres. Du coup, nous parlons déjà de liberté, car lorsque je dis qu'un homme est séparé d'un autre, ce concept de liberté apparaît, bien que sous forme négative, c'est-à-dire dans le sens de « séparé ». Rares sont ceux qui, à travers ce constat négatif, perçoivent que l'homme d'aujourd'hui est certes isolé et aliéné ; on peut employer beaucoup de définitions, mais au fond cela signifie simplement qu'il est libre. Il est négatif de dire que les hommes sont séparés les uns des autres, que plus rien ne les maintient dans les systèmes collectifs – ni les liens du sang, ni ceux d'une culture inspiratrice, ni la tutelle d'une caste sacerdotale –, qu'ils sont vraiment des êtres individuels. Cela engendre une situation que les gens ressentent comme de l'aliénation. Mais, ils ne sentent pas que cette situation est la forme négative de la liberté. En fait, le cordon ombilical a été coupé. Ils sont vraiment libérés. Ils sont libérés du tout originel. Il est peut-être plus facile de continuer en disant que tout dépend de l'idée que l'on se fait de la liberté : est-ce que les gens voient dans l'avenir une possibilité d'inventer quelque chose sur le plan politique. Actuellement, les idées relatives à l'évolution politique sont des plus diverses. Certains sont même d'avis que cela pourrait se faire au

moyen d'un collectif. Pour moi, cette idée est catastrophique, car le terme de collectif invoque quelque chose qui est devenu impossible, parce que l'homme est effectivement complètement individualiste et, en tant que tel, complètement libre. C'est en tant qu'individu isolé qu'il doit franchir l'abîme et c'est avec beaucoup d'énergie qu'il doit collaborer avec les autres. Mais ceci n'implique pas encore le collectif – celui-ci est tout à fait autre chose, à mes yeux. La coopération humaine et la fraternité diffèrent fondamentalement du collectif. Actuellement, ce point engendre beaucoup de confusion.

Kasper König : Oui, dans son livre, Robert formule non seulement l'exigence d'une révolution sociale et sexuelle, mais aussi d'une révolution poétique. ... Ce que vous venez de définir englobe tout cela de façon idéale ; et il y a un rapport évident avec le parti des étudiants ainsi qu'avec vos performances.

Beuys : Non, le parti n'englobe rien du tout.

Kasper König : Si, dans la mesure où le parti peut se concevoir aussi comme une sculpture.

Beuys : C'est vrai, je l'ai souvent formulé ainsi. Dans l'absolu, ces termes sont interchangeable. Le mot sculpture convient particulièrement bien, car pour moi, il s'y rattache l'idée de liberté. Parce qu'aujourd'hui, très peu de gens ont confiance dans leurs propres possibilités. En tant que socialistes, ils formulent généralement quelque chose que je trouve complètement dépassé. Ils s'appuient sur une théorie marxiste ou se réfèrent à la sociologie, qui est au fond du marxisme pratique ; on peut dire que Marx est l'inventeur de la sociologie ou le premier à avoir établi la sociologie en tant que science. Ils en extraient quelques éléments et déclarent, à partir de cette vision globale du monde, que l'homme est dépendant. En vérité, ils le considèrent toujours comme étant dépendant.

Kasper König : ... L'orientation des alternatives proposées dans le livre témoigne d'une nette tendance anarchiste.

Filliou : Je crois que notre manière de vivre comporte un potentiel révolutionnaire. Es-tu d'accord avec moi ? En d'autres mots, je crois que si nous étions tous artistes, nous serions tous libres.

Beuys : Oui, c'est vrai. Il me semble seulement que quelque chose est inversé ici. Je dirais qu'il faut d'abord que l'homme ait une conscience, laquelle lui permettra de formuler en toute conscience le fait qu'il est artiste. Mais de nos jours, les gens ne se rendent pas compte qu'ils peuvent être artistes. Le problème le plus urgent qu'il faut résoudre ici, et que nous rencontrons tous les jours à l'académie, avec des milliers de malentendus, est que les gens disent : l'art n'a pas de portée. Dans ce sens, la position de Robert est très optimiste. Certes, les gens veulent vivre ainsi, mais d'autre part, ils sont trop scrupuleux pour pouvoir simplement vivre en artistes. Ils se demandent s'ils en ont le droit. L'art peut-il contribuer à révolutionner la société ? L'art, et avec lui tout ce vocabulaire ressassé jusqu'à la nausée qui, en soi, m'ennuie tellement, n'est-il pas simplement un alibi pour les dirigeants ? Mais je sais néanmoins qu'au fond, cette attitude provient d'une certaine honnêteté. Les gens ont grandi dans notre monde rationaliste, où l'art n'a pratiquement plus aucune valeur. Lorsqu'on considère le monde d'un point de vue rationaliste, on doit admettre que l'art n'a aucune signification. Il s'agit seulement d'un mouvement marginal qui préserve un fil conducteur remontant à une obscure préhistoire ; il est encore rattaché au spirituel, aux mythes, même au magique. Bien sûr, il faut évoluer et s'en détacher. Il faut réellement se pencher sur la liberté de l'homme. Mais actuellement, très peu de gens comprennent qu'ils incarnent déjà cette liberté. Cette perspective leur est complètement fermée. Et moi, je ne leur parle que de liberté, du

matin jusqu'au soir. J'essaie encore et encore de fournir les preuves de cette liberté. Et j'essaie de tenir compte des possibilités dont dispose la science pour parler de liberté. Je parle de la théorie de l'information parce que je crois que le modèle de l'information, s'il est analysé de façon conséquente, dans l'optique de la théorie de la connaissance, fournit la preuve que l'homme est un être qui se transcende. Il n'est pas un être terrestre. Il n'est vraiment pas fait pour cette condition terrestre. Seule une partie de lui est sur terre, afin d'y élaborer une chose bien précise, qui se transcendera dans une prochaine évolution. Et il ne vivra pas toujours sur cette terre. Un jour, il vivra peut-être sur une autre planète, sous d'autres conditions, avec un corps différent. Toutes ces choses se rapportent au concept de sculpture, car la sculpture désigne l'origine génétique. Là où l'homme ne dépend absolument pas de son monde objectuel, de son environnement ; là où il est tout à fait indépendant, grâce à sa pensée et sa notion de liberté. À mon sens, la pensée se définit déjà comme sculpture. Car la pensée ne peut être rattachée à autre chose, elle ne dépend pas du monde objectuel. Là où naît la pensée, il n'existe pas pour l'homme un seul objet dans le monde extérieur. Là où la pensée agit, je ne suis pas confronté avec une chose qui m'influence de l'extérieur. Car là où est la pensée, rien d'autre ne peut exister. Ce ne peut être qu'à l'intérieur de moi. Cela ne peut qu'arriver tout neuf dans le monde, venir d'un lieu de création. Je dis donc que par la pensée, l'homme apporte quelque chose de nouveau sur la terre. Quelque chose de libre. C'est cela le concept de sculpture, dans la mesure où la pensée est déjà abordée comme une sculpture et où ce concept se matérialise dans la pensée, c'est-à-dire s'est déjà matérialisé dans le langage. Le larynx vibre, la matière est entrée en scène. Là, le processus de création s'opère déjà entièrement au niveau de la matière, dans le corps humain il est vrai, mais

ce corps aussi appartient à l'environnement. La plupart des gens négligent ce fait, que leur propre corps appartient aussi à l'environnement. Ils croient que seul ce qui les entoure est de l'environnement. Pourtant, par rapport à la pensée humaine, mon genou est de l'environnement. Même mes émotions, mes sentiments et ma volonté sont de l'environnement par rapport à la pensée. Alors il ne reste plus rien, sauf la pensée. Il faut remonter le fil de la pensée jusqu'à ce qu'elle se trouve à l'extérieur du corps. Jusqu'à ce que l'homme puisse en quelque sorte se voir de l'extérieur, se voir comme un étranger. Qu'il puisse voir ceci : « Me voici et en fait, je suis là, derrière, dans ma pensée. Mais maintenant, je dois me confronter à mon corps. Je dois donc me confronter à mon environnement, qui commence dans mon propre corps ; je peux dire aussi, dans mon cercueil ou dans ma dépouille, que je dois mouvoir, par la force de ma pensée, tout cela et qu'en tant que substance incarnée, je ne suis rien d'autre que la terre. Car lorsque je mourrai, je jetterai ce cadavre, qui restera couché là. Et moi-même, je partirai avec ma pensée, oui ». La pensée est en tout cas quelque chose qui entre dans la terre, dans l'enfant, dans ce corps qui se développe et qui sera plus tard rejeté. Par le biais du langage, elle s'occupe de son corps. Dans la pensée, on peut déjà considérer le corps comme un environnement. Lorsque je parle, je peux voir depuis ma pensée que j'interviens dans l'environnement par le biais du langage. Quand mon langage se déplace avec les ondes sonores et atteint un vis-à-vis, un autre être humain qui est soumis aux mêmes lois que moi, il est donné physiquement à l'autre. Il s'agit donc de matériaux d'information. C'est l'air, ce sont les ondes sonores, les pierres que je lance ou des signes que j'émets et qui atteignent l'autre. Ici, le langage aussi est sculpture. Le langage est tout particulièrement plastique, car il est doté de mouvement. Ce que la bouche fait avec le langage, quand elle émet des

gargouillis, ce sont des sculptures réelles, que l'on ne voit pas physiquement mais qui agissent sur l'air, sur le larynx, qui sont articulées par l'espace buccal, la mastication, les dents, etc. Chez celui qui capte cette sculpture, elle pénètre dans l'oreille. Ce n'est pas un hasard si l'oreille interne est labyrinthique. Le labyrinthe accentue l'imbrication du processus plastique, davantage que ne le fait la vue par exemple. On peut continuer en disant que, de nos jours, l'étude de la physiologie est très superficielle. On la considère comme le résultat de quelques processus physico-chimiques. Mais il faut voir l'oreille comme un organe de réception plastique. J'en déduis logiquement que l'oreille est plus apte à appréhender les sculptures que l'œil. L'œil est un organe scrutateur. D'après moi, il a des tendances beaucoup plus abstraites. Il scrute la forme. Mais l'élément vraiment plastique est plutôt capté par l'oreille. Revenons donc en arrière, pour moi la pensée est sculpture. Je m'intéresse surtout au processus de genèse, là où l'homme est réellement libre, où il ne dépend pas du monde objectif, mais peut lui-même créer des objets. Alors, naturellement, la performance est sculpture. La pensée intervient non seulement dans le langage, quelquefois elle devient aussi écriture. Pour former des lettres, je dois agir, je dois au moins prendre un stylo à encre. Rien que par cet aspect-là, l'écriture relève de la sculpture. Bien sûr, je peux également prendre de l'argile, de la graisse ou modeler la terre. C'est ce que recouvre le concept de sculpture au sens traditionnel. À ce point, les gens comprennent qu'il s'agit de sculpture. Ils disent oui, maintenant je comprends, c'est une sculpture, mais cela procède seulement d'une compréhension conventionnelle. Au fond, l'origine d'une sculpture est beaucoup plus intéressante que la sculpture même.

Filliou : Je pense vraiment que ce que nous sentons et faisons est à la base de tout. Joseph, crois-tu que nous soyons condamnés à rester un petit groupe, une minorité...

Kasper König : Ecoute, c'est ce que Beuys a expliqué auparavant. Il a parlé – mais c'est surtout mon interprétation de ce que j'ai compris – de sa façon de voir, qui est moins optimiste que la tienne...

Beuys : J'avais tort, Robert n'est pas optimiste. Ce qu'il a constaté, c'est le désir de beaucoup de gens. Il se base sur cet aspect de désir. Il a constaté des choses, des phénomènes extérieurs et il a vu que beaucoup de jeunes ont le désir de vivre ainsi. Mais il n'a peut-être pas vu que beaucoup de jeunes ne peuvent concrétiser leur désir que s'ils reçoivent une réponse sérieuse à la question : « Qu'est-ce que la liberté humaine ? » Ils veulent une réponse à la question : « Suis-je dépendant ou libre ? » Ils veulent une vue d'ensemble plus précise. Au fond, ils sont beaucoup plus moralistes que d'autres générations, car ce sont eux qui soulèvent les questions sociales. Mon père et mon grand-père n'ont pas autant réfléchi aux questions sociales ; ils vivaient dans une autre phase historique. Mais il faut quand même se demander pourquoi la jeune génération se pose toutes ces questions sociales. La question sociale est une question morale et les jeunes, ou du moins la majorité d'entre eux, ne peuvent pas se consacrer à l'art juste comme ça, sans savoir quel est leur devoir dans cette affaire. Quel est leur devoir social ? Que doivent-ils faire pour la société ? Car Robert a certainement remarqué que pour la plupart, ils critiquent l'art et demandent : « L'art peut-il apporter quelque chose à la société ? » Cette question est aussi brûlante pour eux que le désir de vivre en artiste. Et il s'en suit une interminable discussion qui réduit tout notre système politique à un système où, par exemple, la majorité déclare que l'homme est un être social. L'homme est considéré une

fois pour toutes comme un être dépendant d'autrui. On ne le voit pas comme quelqu'un de libre. On néglige aussi le fait que cette dépendance des uns par rapport aux autres et par rapport à un système économique donné, tel que Marx l'avait défini, ou par rapport aux processus naturels, ne peut pas vraiment contribuer à produire du nouveau. Car si nous sommes éternellement dépendants, nous ne pouvons pas être créatifs. Cette erreur de logique est fréquente. Mais quand même, je voulais dire qu'il faut tenir compte de cette contradiction.

Emil Schult : Robert a évoqué cet aspect ; il dit que les jeunes ne doivent pas apprendre, mais essayer de ne pas oublier ce qu'ils veulent. Alors, toute forme de travail au sein de la société devient une activité de loisirs et de liberté.

Beuys : C'est juste, mais je sais d'expérience que la plupart n'y arriveront pas avant de voir clair par rapport à cette incertitude provenant de leurs questions. Ils veulent simplement savoir si l'art peut apporter quelque chose à la société humaine, à la communauté humaine. Ceci ne concerne d'ailleurs pas seulement les questions relatives au domaine artistique ; en fait, il faut se demander si l'éducation est vraiment possible. Car il y a aussi des gens qui croient que tout devrait être anti-autoritaire. En conséquence, cela signifie que l'homme n'a pas besoin de maîtres. Le principe anti-autoritaire se résume en fin de compte à abandonner l'homme à lui-même ; l'éducation n'est pas nécessaire. Nous connaissons les jardins d'enfants anti-autoritaires. Ce principe aboutit au constat que les parents sont ce qu'il y a de plus nocif pour les enfants. Par ailleurs, cela soulève la question si un enfant a besoin d'un principe père-mère ou pas. Cette question est capitale. Elle se pose déjà à propos de la liberté du nourrisson. Mais on ne peut pas abandonner un nourrisson à lui-même ; c'est-à-dire qu'un enfant n'a pas besoin d'une personne autoritaire, mais il a besoin d'autorité. Il y

a souvent confusion entre principe autoritaire et autorité. En fait, il s'agit de deux choses différentes. Le principe autoritaire est négatif, alors que l'autorité peut même être un arbre ou un chat traversant la pièce et représentant une vérité à laquelle l'enfant doit se confronter. Mais il faut se demander : peut-on confier au nourrisson sa propre éducation ? Or, il faut quand même le manipuler, il faut le retourner pour éviter que l'occiput ne devienne tout plat. Il lui faudra peut-être un appareil dentaire afin de ne pas se retrouver avec une mâchoire comme celle d'un âne, etc. L'intervention de l'homme est donc très importante. Du coup, on se trouve face à une situation que certains refusent catégoriquement. Ils disent que l'homme doit grandir en toute liberté. Mais ils abusent du concept de liberté. Ce n'est pas de la liberté. Car alors, l'homme ne se confronte plus à rien. Le monde n'est pas vide. L'être arrive sur une vraie terre, et les hommes font partie de la terre. Il faut donc se demander si un enfant a besoin d'un père et d'une mère ; je ne veux pas en décider maintenant, mais il s'agit d'un sujet de réflexion important. Et les hommes veulent avoir une réponse à cela. Il faut donc mener une étude auprès de tous les intéressés pour savoir si cette exigence des jardins d'enfants anti-autoritaires est justifiée. Les enfants sont plus ou moins abandonnés à eux-mêmes et ont le droit de faire tout ce qu'ils veulent. Mais un homme peut-il faire tout ce qu'il veut ? Dans de telles conditions, peut-il développer une volonté forte ; est-ce que ceci peut donner naissance à autre chose, est-ce qu'une éducation prodiguée par d'autres êtres humains, donc des maîtres, des infirmières, des médecins, etc. peut lui apporter quelque chose d'essentiel pour sa future vie d'homme libre. Car cette question de savoir comment les hommes apprennent quelque chose est d'une actualité brûlante.

Kasper König : Peuvent-ils apprendre davantage avec certaines choses plutôt qu'avec d'autres ?

Beuys : Oui, c'est là la question.

Kasper König : Mais c'est un des aspects essentiels de notre discussion ; tout ce système éducatif rigide qui est encore en vigueur de nos jours.

Beuys : Oui, lorsqu'on examine l'éducation, on arrive à la conclusion que nous vivons dans un monde inhumain, que toute cette politique n'éduque pas l'homme mais le déforme. Et il en découle que nous devons nous engager politiquement, communiquer des informations à un public le plus large possible. Que cette information doit toucher chaque individu et l'éclairer peu à peu. Mais ceci exige énormément de persévérance, d'être actif encore et encore, d'expliquer aux gens qu'ils vivent dans un monde faussé. Qu'il n'est vraiment pas juste que l'Etat détermine le système éducatif, par exemple. Car le système éducatif doit être déterminé d'après les critères et les réflexions des éducateurs, lesquels s'affrontent concrètement à ces idées – comme nous le faisons ici – et qui doivent prendre des décisions, parfois après de longues discussions. Même si ces décisions ne sont que momentanément adéquates, elles doivent être prises, pour chaque point séparément. Car aujourd'hui, nous avons affaire à des êtres humains, et il en sera de même demain. On ne peut pas attendre d'avoir trouvé la solution idéale, il faut des décisions aujourd'hui. Mais ces décisions doivent être aussi spécifiques que possibles, elles ne peuvent pas émaner d'une quelconque instance de pouvoir. Elles ne doivent donc pas émaner des politiciens. Dans ce domaine, le révolutionnaire peut fournir un travail concret pour obtenir l'autonomie des universités, pour s'affranchir de la tutelle de l'Etat.

Filliou : Joseph, tu te souviens de cette boîte que tu as fabriquée, ce livre de cuisine. Tu as simplement écrit dedans le mot « intuition ». Si on considère le monde comme un énorme livre de cuisine, je pense que la seule chose réellement

nécessaire est l'intuition – avec de l'intuition, on pourrait donner un sens à toute cette cuisine.

Beuys :

Oui, mais ce concept d'intuition n'est rien d'autre que ce nous appelons la pensée, sa forme supérieure. Quand on y réfléchit, quand on en fait l'expérience en faisant intensivement appel à la pensée, encore et encore, l'intuition n'est rien d'autre que la forme supérieure de la pensée. Ce que les gens clament aujourd'hui comme un slogan : la conscience élargie. La conscience élargie, c'est l'intuition. C'est donc la pensée qui se perçoit elle-même. Le point de création. L'intuition est ce qui fait que l'homme est libre. Cela ne peut se faire qu'au moyen de la pensée, de la pensée qui se perçoit elle-même comme pensée.

Cher coauteur, pourquoi ne pas envoyer une copie de vos idées à :  
Enseigner et apprendre, Arts vivants  
c/o Archives Lebeer Hossmann  
Avenue de Boetendael 124  
B 1180 Bruxelles  
Si nous les utilisons pour une autre édition, nous prendrons contact avec vous.

#### CHAPITRE IV

#### FAISONS-LE NOUS-MÊMES

Je ne doute pas que vous l'ayez déjà fait vous-mêmes. Cette description de quelques façons de considérer l'enseignement et l'apprentissage comme arts vivants (et vice-versa) devrait vous rappeler le temps où vous étiez engagés dans la même recherche. Sinon, vous aurez peut-être envie d'utiliser mes exemples comme point de départ pour votre propre contribution à ce développement prometteur. Je vais prendre appui sur ma propre expérience et ne mentionner que les cas auxquels j'ai directement participé. Ils pourront vous sembler un peu décousus, sommaires, imparfaits. Cela est dû en partie aux difficultés de l'époque à laquelle ils ont vu le jour, mais surtout à la nature même de la création permanente, le fil conducteur qui relie toutes ces expériences. La création permanente est une œuvre collective. Elle ne peut être parfaite au niveau de ses composantes, mais seulement en tant que tout, dès qu'un nombre croissant de gens la met en pratique.

En février 1967, je fus invité à dîner chez mon ami Warren Hirsch, un mathématicien qui enseigne et fait des recherches à l'université de New York. John Cage nous emmena chez lui, Marianne et moi. C'est pendant ce trajet que John me déclara qu'il fallait susciter dans le domaine social un changement analogue au rejet de l'harmonie et du contrepoint en musique. Comme vous vous en souviendrez, c'est avec cette idée que j'ai commencé la conversation enregistrée avec lui. Ce soir-là, je demandai à Warren sur quoi il travaillait. Il m'expliqua qu'il s'agissait de problèmes mathématiques complexes étudiant la possibilité de « construire des ensembles parfaits au moyen de parties imparfaites. » Il s'agissait de circuits, bien entendu. D'après ce que j'ai compris, si dans un circuit composé de nombreux éléments l'un d'entre eux tombe en panne, tout le circuit s'arrête. Mais si chaque composant reproduit l'ensemble du circuit avec tous ses composants, et si à leur tour chacun d'eux reproduit l'ensemble du circuit, et ainsi de suite, on pourrait obtenir un circuit total qui ne tomberait jamais en panne, même si un ou plusieurs composants faisait défaut. Cela me fit penser au cerveau humain, à la mémoire par exemple. Vous pouvez essayer de vous souvenir du nom de quelqu'un en visualisant son visage ou, si ça ne marche pas, en vous rappelant votre première rencontre, ou bien en associant des idées bizarres liées à des sons, des odeurs, des objets, etc. Dans la plupart des cas, certains composants du

circuit cérébral font toujours défaut et pourtant, la réponse vient : le cerveau fait son travail. Cela me fit aussi penser à cette étude. Je dis à Warren : « C'est exactement ce que j'essaie de découvrir dans le domaine des arts, de l'éducation et du social. » C'est vrai.

## JOUER LA BIBLE

Ce tout premier exemple va beaucoup amuser mes amis – et peut-être agacer certains d'entre vous. Il s'agit d'enseigner la Bible à des enfants par le biais de jeux et de performances. La Bible est ici envisagée comme le texte relatant l'histoire des anciens Juifs, et c'est vraiment un document très complexe. Aucune tentative n'a été faite pour distinguer légende et faits réels, propagande et justes causes, intuition symbolique et baratin. Je ne suis pas qualifié pour le faire. Je ne pense pas que ça m'intéresse. Je suis un occidental né dans une famille chrétienne et la Bible appartient à mon héritage culturel. C'est tout. Néanmoins, pourquoi l'histoire des Juifs plutôt que celle des Grecs, des Romains, des Français ou des Américains ? La réponse est simple. Il s'agissait d'un travail mercenaire. On m'avait passé commande. Pour la première fois, mes idées sur l'enseignement et l'apprentissage comme arts vivants devaient s'appliquer à un véritable texte. En 1963, alors qu'avec mon ami architecte Joachim Pfeufer je travaillais sur le « Poipoidrome », projet d'un centre de création permanente que je décrirai plus loin, j'avais commencé à inventer des jeux historiques et géographiques pour les enfants, tels que « Les toits de Paris » ou « Le drapeau américain ».

## LE DRAPEAU AMÉRICAIN

On dispose d'une planche rayée avec 50 crochets, sur laquelle on peut accrocher une à une et au hasard les 50 étoiles du drapeau américain. Au dos de chaque étoile sont inscrits quelques mots que l'enfant (ou les enfants) peut lire à voix haute. Quel que soit l'ordre dans lequel les étoiles sont accrochées, on obtient un poème qui illustre les principales caractéristiques de l'histoire américaine :

1. beaucoup sont venus d'Europe
2. pour vivre en Nouvelle-Angleterre
3. pour travailler dans les usines
4. pour pêcher en été
5. pour se déguiser à Halloween
6. pour prier à Thanksgiving
7. pour construire de belles villes
8. pour regarder la télévision
9. pour rouler sur les grandes autoroutes
10. pour jouer à Central Park
11. beaucoup sont venus d'Asie
12. pour vivre dans le Middle West
13. pour cultiver du blé
14. pour vivre dans des fermes
15. pour nourrir le monde entier
16. pour danser le quadrille
17. pour conduire de gros tracteurs
18. pour ramasser des pommes de terre
19. pour jouer dans les prés
20. pour traire des vaches blanches
21. beaucoup sont venus d'Australie
22. pour vivre dans le Far West
23. pour dompter des chevaux sauvages
24. pour tirer sur des buffles
25. pour chercher du pétrole
26. pour faire Hollywood
27. pour construire le Golden Gate

28. pour conquérir le désert
29. pour nager dans l'océan
30. pour atteindre Hawaï
31. beaucoup sont venus du sud de la frontière
32. pour vivre dans le Grand Nord
33. pour conquérir les forêts
34. pour ramer sur les Grands Lacs
35. pour se rouler dans la neige
36. pour peupler l'Alaska
37. pour passer à gué les rivières glacées
38. pour expédier des tonnes de bois
39. pour flotter des bois
40. pour rêver sous la voûte céleste
41. beaucoup sont venus d'Afrique
42. pour vivre dans le Sud
43. pour chanter le Mississipi
44. pour cultiver les champs de coton
45. pour vivre à la Nouvelle-Orléans
46. pour inventer le jazz
47. pour faire de la voile en Floride
48. pour célébrer Mardi Gras
49. pour chasser dans les bayous
50. pour jouer du violon dans les collines

On pourrait évidemment jouer avec plus de 50 étoiles. Avec 100, 500, 1 000. Tous les aspects contradictoires de la vie et de la société américaine pourraient ainsi être évoqués pêle-mêle, y compris ses aspects négatifs, comme par exemple : pour lyncher des nègres, pour exterminer les Indiens, pour commettre un génocide au Viêtnam, pour vivre avec la peur dans des cités barbares, etc.

Ces jeux fascinaient le père de Joe, James ; précisément ce James qui m'a permis de commencer cette étude. À l'époque, il éditait des livres religieux pour enfants. Il me demanda si je pouvais inventer des jeux similaires basés sur la Bible. Il essaierait de les faire publier. Je commençais à travailler et, une fois de plus – il y avait déjà eu une autre fois – James m'aida financièrement pendant que je réfléchissais au problème. Je trouvais plein d'idées, dont certaines, je crois, auraient mérité d'être développées. Hélas, Jim ne parvint pas à convaincre ses éditeurs, de sorte que le projet fut abandonné dans sa phase initiale.

J'aimerais demander aux lecteurs de ces « Premières propositions pour une nouvelle présentation de la Bible aux enfants » d'indiquer dans leur espace d'écriture s'ils sont juifs ou chrétiens, ou s'ils sont simplement intéressés sur le plan intellectuel par ma proposition de réfléchir à la manière dont certains de ces projets pourraient être réalisés concrètement, ou améliorés, ou développés et amplifiés ; chacun s'appuyant sur ses aptitudes particulières et ses méthodes individuelles. S'ils sont d'une religion différente, ils pourraient appliquer ma technique à l'enseignement de leurs livres sacrés et de leurs légendes – le Coran, les écrits de Lao-Tseu \*, Confucius, les maîtres hindouistes et bouddhistes \*, voire le marxisme – et créer d'autres jeux et performances.

S'ils ignorent l'histoire des religions anciennes, ou si cela ne les intéresse pas, ils pourraient se pencher sur leur histoire nationale, la géographie, la sociologie, l'ethnologie, etc.

Puis, ils pourraient me tenir au courant. Ce serait intéressant de comparer les résultats.

\* En fait, j'ai fait une tentative antérieure (1961) :

#### LA VALISE TAOÏSTE

Deux dés dans une boîte.

La lettre B (bien) est imprimée sur 3 faces de chaque dé.

La lettre M (mal) est imprimée sur les 3 autres faces de chaque dé.

En jetant les dés, on obtient diverses combinaisons, par exemple. :

- B M Le bien du mal
- B B Le bien du bien
- M M Le mal du mal
- M B Le mal du bien

#### LE BOUDDHISME ZEN EXPLIQUÉ À CEUX QUI SONT DANS LE NOIR

3 bougies et une vieille chaussure sont disposées en cercle.

Devant la 1<sup>re</sup> bougie est écrit :

Vous prenez une bougie

Devant la 2<sup>e</sup> bougie est écrit :

d'abord c'est une bougie

Devant la chaussure est écrit :

puis ce n'est pas une bougie

Devant la 3<sup>e</sup> bougie est écrit :

puis c'est encore une bougie

Une autre notice recommande : Éclairez-vous au Poème. (Voir Introduction, « Kabou'inema », où le même poème devient une performance.)

## PREMIERES PROPOSITIONS POUR UNE NOUVELLE PRÉSENTATION DE LA BIBLE AUX ENFANTS

On fabriquera un kit avec cinq boîtes accrochées les unes aux autres, chaque boîte correspondant à une période biblique :

PENTATEUQUE  
HISTOIRE  
POÉSIE  
PROPHÈTES  
NOUVEAU TESTAMENT

Chaque boîte contiendra un jeu, des jouets et enseignera quelque chose sur l'époque concernée. (Les jeux et les jouets pourront également être vendus séparément. Et on pourra créer des kits différents en fonction des différents groupes d'âge.) Dans les pages suivantes, je vais décrire quelques idées qui me sont venues spontanément à propos de ces périodes bibliques.

## PENTATEUQUE

Construire une tour de Babel, peut-être à l'aide de cubes portant sur les côtés des mots en différentes langues, de manière à ce que la tour tienne debout si les mots d'une même langue sont visibles à l'extérieur, et qu'elle s'écroule s'il y a mélange de langues.

Inspiré des échecs, un jeu illustrant les efforts de Moïse pour atteindre la Terre promise. Les pions de Moïse pourront représenter Moïse en personne, ses soldats, ses chars, son épouse, les femmes, les hommes, les enfants, les armes, l'Arche d'Alliance, les tables de la Loi, etc. Les pions de ses ennemis pourront représenter des scorpions, des serpents, des maladies, des lions, des ours, la chaleur, la soif, la faim, la sécheresse, le doute intérieur, l'idolâtrie, etc. Il y aura une rivière à traverser, une montagne à escalader, autant d'obstacles pour rendre le jeu plus difficile.

Une colombe pouvant voler, qui revient avec une branche d'olivier dans le bec.

Divers objets, comme la bouteille de vin que Noé est censé avoir inventé.

Des animaux en peluche, à l'image de ceux que Noé emmena dans son arche.

Une drôle de petite chose appelée homme pré-biblique.

Un jeu de cartes inspiré de la Genèse, invitant les enfants à faire certaines choses, comme allumer et éteindre la lumière, faire couler l'eau, dessiner des animaux, façonner l'homme et la femme en pâte à modeler, etc.

Jeux basés sur la partie historique de la Bible, soit par analogie – comme se battre avec des arcs et des flèches – soit sous forme de pantomime.

Des costumes et des masques pour garçons et filles, des poupées avec leurs robes typiques pour chaque époque biblique.

Dans une boîte, des fourmis censées venir de Judée.

Des instruments de musique ; la « trompette de Jéricho »\*.

Des barbes correspondant aux différentes époques et nations.

Des chars faisant la course dans une arène.

Des combats de gladiateurs.

Un kit de la science biblique, comme un jeu de mécano : comment construire des puits, des machines de guerre, des temples, des arches d'alliance.

Un télescope montrant comment les gens voyaient l'univers à cette époque : la terre au centre de l'univers.

Un kit archéologique, pour organiser des fouilles.

Ce jeu correspond à la partie historique. Il est très simple et, d'après moi, très amusant. On peut y jouer seul ou en groupe. Il se compose d'une planche circulaire de 50 cm de diamètre sur laquelle reposent 2 anneaux concentriques. Le plus petit des anneaux est entouré de 7 pans de mur en métal léger. Le plus grand est un rail parcouru par un homme barbu soufflant dans une trompette. Lorsqu'on pousse sur un bouton, l'homme barbu se met en route, mû par un système électrique, pour faire le tour du petit anneau (c'est-à-dire des 7 pans de mur). Il s'arrêtera au hasard devant l'un des sept murs. À ce moment-là, le mur s'écroule : vers l'avant ou vers l'arrière. Mais à chaque fois que l'homme s'arrête devant un mur qui s'est déjà écroulé lors d'un tour précédent, le mur se redresse. Le but du jeu est de faire tomber les 7 pans de mur. J'ai calculé que les chances d'y parvenir en 7 fois (successives) sont de 1 sur 150.

Donc, s'il y a plusieurs joueurs, il vaut mieux décider que le gagnant sera celui qui aura fait tomber un maximum de murs après, mettons, 14 ou 21 tours exécutés par l'homme barbu. Ce jeu est idéal pour faire des paris.

Apprendre aux enfants à faire des poèmes. Un peu comme un jeu de loto : avec des cartes où le chiffre est suivi d'un mot, les mots étant ceux qui apparaissent le plus fréquemment dans les poèmes bibliques. Le gagnant du jeu devra composer un vers avec les 5 mots de sa série gagnante. Les vers de tous les gagnants formeront un poème.

L'ecclésiaste : il y a un temps pour construire et un temps pour détruire, joué aux dés.

On peut cependant adopter une autre attitude. Par exemple : « Faire des cadeaux à vos parents et amis, c'est de la poésie. » Comme cadeau poétique, on peut offrir un dé (ou plusieurs). Quelque chose est écrit ou imprimé sur 5 faces du dé, une seule face restant vide (pour la signature et/ou le dessin de l'enfant). Ce peut être une lettre (je t'aime, je pense à toi, à bientôt, porte-toi bien, comment vas-tu...) ; ou des images (d'édifices par exemple), des photos (de villes). Sur la face vide, l'enfant peut dessiner la ville (ou l'édifice) d'où il écrit. On peut fabriquer toute une série de cadeaux pour les occasions les plus diverses ; la série complète ira dans la boîte à poésie, éventuellement avec des petits sachets pour la poste, du genre de ceux qu'on utilise pour poster les films à développer. À la place des dés ou, de préférence, en supplément, on pourrait imprimer des cartes postales avec un texte inspiré des longs poèmes courts à faire chez soi que j'ai écrit. Une carte postale dira par exemple :

JE PENSE À LA LUNE  
 JE PENSE AU CINÉMA  
 JE PENSE À DE LA GLACE

.....  
 .....

FIN DU POÈME :  
 JE PENSE À TOI

Avec ce système, on peut aisément faire toute une série de cartes postales, éventuellement illustrées. On peut avoir comme autre approche : « Entre dans le monde comme s'il était ton propre terrain de jeux. » Toutes sortes d'actions, d'événements, de happenings pour enfants. Un exemple :

Règles du jeu :

Il faut au moins 3 joueurs. L'un d'entre eux est le régisseur, les autres sont les acteurs. Deviendra régisseur celui qui sortira gagnant des épreuves suivantes (à l'intérieur ou en plein air) : faire la course dehors, le bras de fer, le jeu des allumettes, tirer au sort dans un chapeau, et tout autre jeu suggéré par les enfants, à condition qu'il permette de déterminer un gagnant. Le régisseur choisira un rôle pour chaque acteur et diverses actions correspondant à ce rôle. Chaque acteur choisira une des actions qu'il souhaite interpréter. Par exemple : COSMONAUTE.

Décris ton dernier voyage sur orbite – dis ce que tu feras quand tu arriveras sur la lune – décris la formation spéciale que tu as reçue, etc. Ensuite, les acteurs joueront leur rôle, chacun à son tour. La durée de la représentation sera fixée d'avance. Le régisseur décidera qui a donné la meilleure représentation et qui a donné la moins bonne. L'acteur le moins bon donnera un cadeau créatif au meilleur. Le régisseur proposera tel ou tel cadeau créatif, qui sera apporté à la prochaine réunion.

Exemple de cadeaux :

un dessin de la scène représentée ;  
 une peinture ;  
 un poème ;  
 un outil ;  
 un jouet ;  
 une lettre,  
 etc.

Le « perdant » deviendra régisseur au prochain tour.

Ce jeu figure dans la section Poésie et Proverbes. C'est un jeu de cartes. Des proverbes bibliques sont inscrits sur chacune des 50 cartes du premier jeu. Des illustrations relatives à ces proverbes figurent sur chacune des 50 cartes du second jeu. On mélange les 100 cartes, le jeu se jouant comme une sorte de rami. On distribue 10 à 15 cartes par joueur. L'idée est de former des paires, proverbe et illustration. Chaque paire obtenue est déposée sur la table. On peut tirer des cartes dans les cartes non-distribuées – une carte chacun à son tour. On peut se défausser aussi de certaines cartes pour faire un échange. Le premier à poser toutes ses paires sera le gagnant. On peut établir un système de points, chaque paire inachevée coûtant 15 points par exemple. Le jeu sera joué jusqu'à 500 points.

Inviter les enfants à faire des prophéties. Que faut-il pour faire des prophéties ? Il faut une connaissance intérieure et secrète. On peut inventer un jeu où le joueur qui recevra la carte lui dévoilant certains secrets (une sorte de joker) saura pourquoi une chose peut se faire ou non.

- Objets : aquarium avec baleine mécanique qui avale et recrache Jonas.

### UN JEU APPELÉ PROPHÉTIE

Il s'agit de deviner ce que les autres ont l'intention de faire.

Pour y parvenir, on a besoin d'avoir une connaissance secrète.

Lorsque des cartes sont distribuées, on peut se faire une idée de la situation.

Si on peut prévoir ce que les autres vont faire, on peut éventuellement les en empêcher, ou y participer, ou les avertir, ou quitter le jeu.

Supposons que pour obtenir un morceau de gâteau, on sait qu'il faut :

- 1 – 50 centimes
- 2 – quelqu'un pour aller le chercher
- 3 – un jeton noir

Si on voit alors un joueur qui passe 50 centimes à un autre, et ce deuxième joueur sort, on garde le jeton noir dans la main (si on l'a) afin d'avoir droit à sa part de gâteau. Eventuellement, on vend le jeton. Ou, en le gardant, on empêche les autres de manger le gâteau.

Ce jeu devrait comporter beaucoup d'actions qui n'interviennent pas dans les jeux normaux.

Il pourrait aussi durer très longtemps (plusieurs jours).

Ou il pourrait se jouer par correspondance.

## NOUVEAU TESTAMENT

- Jeu : Qui est chrétien ? On définit quelques caractéristiques et qualités. Par exemple : peau noire, pas d'argent, nez allongé, bon cœur : chrétien. Peau blanche, millions de dollars, cœur dur : pas chrétien (ou mauvais chrétien). Pécheur, repentir : chrétien.
- Le sermon sur la montagne comme une loterie. Les enfants choisissent un numéro correspondant à la fin d'une phrase prononcée par le Christ, par exemple. « ... ceux qui ont le cœur pur. » La roue indique des récompenses, par exemple. « ... car ils verront Dieu. » Qui est le gagnant ? c'est-à-dire, à quelle qualité correspond la récompense ?
- Équipement pour imprimer les cantiques.
- Planche à dessin montrant des scènes historiques du Nouveau Testament lorsqu'on suit le pointillé.

## FICTION

Les enfants (et les adultes) aiment les bandes dessinées. Les adultes (et les enfants) aiment la science-fiction. Existe-t-il meilleure histoire de science-fiction que la Révélation ? Pourquoi ne pas faire une bande dessinée à partir de l'Apocalypse ? Deux approches du sujet sont possibles : écrire un texte qui accompagne le dessin ou faire des dessins très simples à partir d'un « scénario » original de l'Apocalypse, que les enfants devront essayer d'interpréter. Le but de la seconde méthode serait de toucher le subconscient religieux (ou irrégieux) de l'enfant. (Il y a sans doute d'autres moyens d'y parvenir, mais ce genre de test n'aura que peu de valeur s'il n'est pas supervisé par des adultes.)

### IDÉES DE JEUX SUPPLÉMENTAIRES

- On peut présenter certaines paraboles comme des sortes de jeux de mots. Dans la parabole de la brebis égarée par exemple, on peut créer une brebis en accrochant au mur des cartons portant les inscriptions :

OÙ EST MA BREBIS  
JE VAIS LA CHERCHER  
UNE BREBIS ÉGARÉE M'IMPORTE PLUS QUE  
99 BREBIS SAGES, ETC.

- Un jeu permettant de voir comment l'enfant se comporte face à la religion, la compréhension qu'il en a et comment il s'en inspire. Par exemple : s'il construit un village, où met-il l'église ? si certains habitants sont noirs, jaunes, verts, etc., où les met-il ?
- Un jeu basé sur la combinaison d'éléments inoffensifs en soi, mais qui, une fois associés, donnent une idée du « mal », au sens chrétien :

UN FERMIER JUIF – UN FERMIER JUIF  
UN VEAU – UN VEAU  
UN FERMIER JUIF QUI ADORE UN VEAU – MAL

- Une carte des pays bibliques, où les rivières sont de vrais aquariums.
- La science expliquée par le biais de la Création. La chauve-souris ou le dauphin avaient inventé le radar longtemps avant nous. Certains poissons émettaient des charges électriques, longtemps avant que nous eussions découvert l'électricité. Ce serait une nouvelle manière d'envisager la relation entre science et Création. Ce n'est pas Dieu qui a dit que la terre était plate, c'est le Pape, et il en savait beaucoup moins que les pigeons voyageurs.

## UN PROJET – LE POIPOIDROME

Paris, hiver 1963. Je pris le métro, un matin, pour rendre visite à mon ami Joachim Pfeufer, sans doute pour lui emprunter l'argent de mon loyer. Joe est architecte. Il peint aussi. À l'époque, il travaillait surtout à ses peintures. Aujourd'hui, il se passionne davantage pour l'urbanisme. Dans le métro, par cette froide matinée, je regardais de près tous les gens autour de moi. Ils avaient tous l'air triste, soucieux, morose, perdu. (Je devais leur faire la même impression.) Je pensais en moi-même : que faire ? J'aimerais faire quelque chose. Mais quoi ? pour quoi ? pour qui ? Pour tous ces gens. Que faire ? Et pourquoi ? Je pensais à ma vie. Créer vaut-il tous ces efforts, toute cette discipline ? En fin de compte, je ne suis qu'un tout petit peu meilleur que si je n'avais pas rompu avec le système. Et même ça, ce n'est pas sûr. Comme me le disait Marianne un jour qu'elle était excédée par nos querelles et combines artistiques dont elle était si souvent le témoin : « Vous êtes artistes quand vous créez. Mais, dès que vous arrêtez, vous n'êtes plus des artistes. » C'est vrai. La création ne suffit pas. Encore faut-il ne jamais cesser de créer. On ne peut pas se le permettre. C'est ça, pensai-je. Ce que je dois partager avec tout le monde, c'est le truc de la création permanente. Un Institut de Création permanente. Basé sur la joie, l'humour, le dépaysement, la bonne volonté et la participation.

Arrivé chez Joe, je lui racontai mon idée et lui demandai de m'aider. Il accepta aussitôt et nous nous mîmes au travail. Le Poipoidrome est né de cette collaboration. Pourquoi un nom aussi étrange que Poipoidrome ? Quelque part en Afrique, m'a raconté Hermann Hahn, architecte et ethnologue, (le pays africain dans lequel Hermann fait ses recherches est le Mali, capitale Bamako, et j'ai l'impression que le dialecte auquel il se réfère est parlé dans la région des falaises du sud-est)... quelque part en Afrique, lorsque deux personnes se rencontrent, elles se demandent :

COMMENT VA TA VACHE ?  
ET COMMENT VA TON CHAMP ?  
ET COMMENT VA TON FILS AINÉ ?  
ET COMMENT VA TA MAISON ?

et ainsi de suite, passant en revue toutes leurs possessions, jusqu'à ce que l'une d'elles dise :

POIPOI

à quoi l'autre répond

POIPOI

Puis toutes les deux s'arrêtent ou parfois recommencent par le début. Ce que je présente ici est donc le résultat de quelques (disons) rencontres avec moi-même : Comment va ma chaise ? ... Comment vont mes nombres ? ... Comment vont mes fesses de Brigitte Bardot ? ... Comment vont mes passagers dans la Caravelle ? ... Comment va ma 32<sup>e</sup> pensée de Pascal ? ... Comment je vais ? ... Comment va mon homme révolté ? ... et tout cela pour finir par un POIPOI – certaines choses (la création) prenant plus ou moins soin, pour le moment, de la question sans réponse – pendant que je m'interromps (que nous nous interrompons).

## UN PROJET – LE POIPOIDROME

Paris, hiver 1963. Je pris le métro, un matin, pour rendre visite à mon ami Joachim Pfeufer, sans doute pour lui emprunter l'argent de mon loyer. Joe est architecte. Il peint aussi. À l'époque, il travaillait surtout à ses peintures. Aujourd'hui, il se passionne davantage pour l'urbanisme. Dans le métro, par cette froide matinée, je regardais de près tous les gens autour de moi. Ils avaient tous l'air triste, soucieux, morose, perdu. (Je devais leur faire la même impression.) Je pensais en moi-même : que faire ? J'aimerais faire quelque chose. Mais quoi ? pour quoi ? pour qui ? Pour tous ces gens. Que faire ? Et pourquoi ? Je pensais à ma vie. Créer vaut-il tous ces efforts, toute cette discipline ? En fin de compte, je ne suis qu'un tout petit peu meilleur que si je n'avais pas rompu avec le système. Et même ça, ce n'est pas sûr. Comme me le disait Marianne un jour qu'elle était excédée par nos querelles et combines artistiques dont elle était si souvent le témoin : « Vous êtes artistes quand vous créez. Mais, dès que vous arrêtez, vous n'êtes plus des artistes. » C'est vrai. La création ne suffit pas. Encore faut-il ne jamais cesser de créer. On ne peut pas se le permettre. C'est ça, pensai-je. Ce que je dois partager avec tout le monde, c'est le truc de la création permanente. Un Institut de Création permanente. Basé sur la joie, l'humour, le dépaysement, la bonne volonté et la participation.

Arrivé chez Joe, je lui racontai mon idée et lui demandai de m'aider. Il accepta aussitôt et nous nous mîmes au travail. Le Poipoidrome est né de cette collaboration. Pourquoi un nom aussi étrange que Poipoidrome ? Quelque part en Afrique, m'a raconté Hermann Hahn, architecte et ethnologue, (le pays africain dans lequel Hermann fait ses recherches est le Mali, capitale Bamako, et j'ai l'impression que le dialecte auquel il se réfère est parlé dans la région des falaises du sud-est)... quelque part en Afrique, lorsque deux personnes se rencontrent, elles se demandent :

COMMENT VA TA VACHE ?  
ET COMMENT VA TON CHAMP ?  
ET COMMENT VA TON FILS AINÉ ?  
ET COMMENT VA TA MAISON ?

et ainsi de suite, passant en revue toutes leurs possessions, jusqu'à ce que l'une d'elles dise :

POIPOI

à quoi l'autre répond

POIPOI

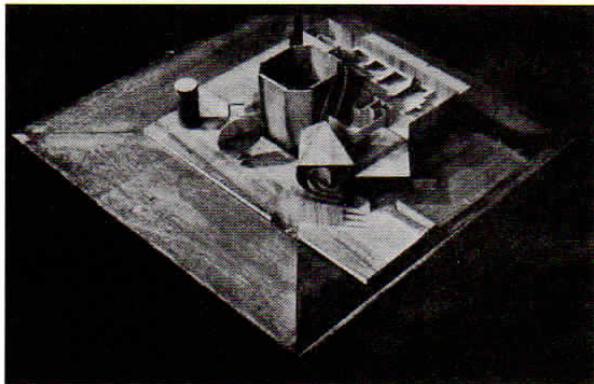
Puis toutes les deux s'arrêtent ou parfois recommencent par le début. Ce que je présente ici est donc le résultat de quelques (disons) rencontres avec moi-même : Comment va ma chaise ? ... Comment vont mes nombres ? ... Comment vont mes fesses de Brigitte Bardot ? ... Comment vont mes passagers dans la Caravelle ? ... Comment va ma 32<sup>e</sup> pensée de Pascal ? ... Comment je vais ? ... Comment va mon homme révolté ? ... et tout cela pour finir par un POIPOI – certaines choses (la création) prenant plus ou moins soin, pour le moment, de la question sans réponse – pendant que je m'interromps (que nous nous interrompons).

## LE POIPOIDROME

Le Poipoidrome (coût estimé 120 000 dollars) est un bâtiment de 24 mètres de côté, ouvert à tous les publics et qui comporte quatre salles principales :

**LE POIPOI** : en pénétrant dans cette première salle, le visiteur est confronté à une roue de 5 mètres de diamètre, **L'ART EST CE QUE FONT LES ARTISTES**. C'est à lui de dire à la machine qui, à son avis, fait de l'art. Par exemple, s'il considère que la politique est un art, il pourra écrire **CASTRO**. La roue lui proposera alors : **CASTRO FAIT CE QUE FONT LES ARTISTES – DONC CASTRO EST UN ARTISTE**. Une seconde roue derrière la première reprend le même nom afin d'aider le visiteur à se débarrasser de ses opinions inutiles, et lui propose **MORT DU PÈRE NOËL** (Castro).

En ce qui concerne **LA TOUR HISTORIQUE POIPOI**, elle lui rappellera en toutes circonstances : « **ELLE** est fidèle, mais **ELLE** fait des caprices. »



**L'ANTI-POIPOI** : Neuf marches plus haut, le visiteur arrive dans **LA SALLE DES PROVERBES**. Des proverbes et des expressions familières y sont traduits en termes visuels. Il devient manifeste que le langage, surtout dans ses platitudes, contient toute l'imagination du monde. On en trouvera quelques exemples tirés des « Pièges à Mots, Platitudes en relief » réalisés en mai 1964 avec Daniel Spoerri.

A droite de la **SALLE DES PROVERBES** se trouve **LA MISE A JOUR**. On pourra y rencontrer, entre autres, Shakespeare sur une Vespa. A gauche se trouve **APERÇUS DES CHOSES À VENIR** telles que : le morceau de fromage que quelqu'un mangera le jour de l'Apocalypse, le bâton avec lequel Jésus chassera le Pape de Rome, le tampon hygiénique porté par la première femme dans l'espace, etc. Et aussi, s'élevant jusqu'au plafond, la **FUSÉE POIPOI**.

**LE POST-POIPOI** : Encore neuf marches à gravir avant d'arriver dans cette salle où l'esprit Poipoi sert à personnaliser diverses branches du savoir telles que :

- Anatomie : la coupe anatomique d'un homme, grandeur nature, montrant les veines bleues, les artères rouges, les organes, etc. est placée sur un piédestal portant l'inscription : « Le royaume des arts est en vous. »
- Psychologie appliquée : des bouteilles de shampooing pour lavage de cerveau.
- Zoologie : un aquarium contenant des poissons d'avril découpés dans des manifestes artistiques et des préfaces de catalogues rédigées par les critiques. (NB : le 1<sup>er</sup> avril en France, les enfants découpent des poissons dans des journaux ou du carton et essaient de les accrocher dans le dos des passants.)
- Paléontologie : des squelettes de camps de concentration miniature, qu'on peut également utiliser comme jouets pour enfants.
- Psychanalyse : des cauchemars, comme cette bouteille de vin rêvant qu'elle est une bouteille de lait.

- Mathématiques : des courbes dessinées à l'aide de matériaux dont l'existence est due à la découverte de ces mêmes courbes (par exemple, on peut utiliser des tickets de métro pour dessiner les courbes de la première et deuxième dérivée d'une fonction : vitesse et accélération ; à l'aide de boîtes de conserve, on peut illustrer les propriétés mathématiques du cercle et du cylindre : sans eux, les aliments en conserve n'existeraient pas, etc.)

- Musique : séries de nouveaux instruments, en particulier la boîte à trois fonds permettant de jouer la Symphonie Poipoi n° 1.

- Grammaire : les points des i et les barres des t.

- Auto-poésie, composée à l'aide de dés, telle que « Le poème érotique », « Le Jeu du Moi »\*, « La naissance de l'amour ».

\* 6 DES

les six faces du 1 <sup>er</sup> portent l'inscription	J
les six faces du 2 <sup>e</sup> portent l'inscription	E
les six faces du 3 <sup>e</sup> portent l'inscription	-
les six faces du 4 <sup>e</sup> portent l'inscription	M
les six faces du 5 <sup>e</sup> portent l'inscription	O
les six faces du 6 <sup>e</sup> portent l'inscription	I

quelle que soit la manière dont vous jetez les dés, vous obtenez

JE – MOI

étant bien entendu qu'en français JEU et JE se prononcent de la même manière

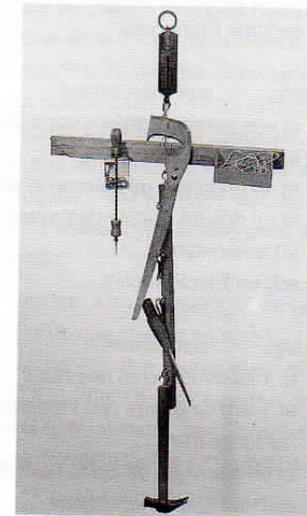
- Sociologie : mesurer et peser les visiteurs à l'aide d'objets insolites (ainsi, un homme pourra connaître sa taille en tomates et son poids en livres).

- Nécrologie : les visiteurs peuvent être momifiés (temporairement).

- Géographie : les rues et les routes qu'un homme a parcourues sont imprimées sur les semelles de ses chaussures.

- Religions comparées : voir « La valise taoïste », « Le bouddhisme zen expliqué à ceux qui sont dans le noir ».

- Christianisme aujourd'hui : le Nouveau Testament est cloué sur une croix de bois, à laquelle sont accrochés tous les outils ayant servi à confectionner la croix.



• Histoire : selon le pays dans lequel on construit le Poipoidrome, les grandes lignes de son histoire sont racontées sur le modèle de mon « Histoire de France » rédigée en 1961 :

On cloue sur un petit arbre une douzaine de clous sur lesquels on accroche au hasard des cartes bleues, blanches et rouges tirées d'un paquet ; sur chaque carte est écrit un petit texte, comme :

bleu : et 300 grammes de Général de Gaulle  
s'adressant au pays  
et 1 décilitre de Marie-Antoinette  
jouant à la paysanne  
et 96 grammes de Gallo-Romains  
soit une Préhistoire

blanc : ... aux fines herbes  
et une lame d'armée s'opposant aux  
ouvriers révoltés  
et 40 grammes de naissance allant et diminuant  
et un rien de ciboule de paysan couché  
tôt levé matin  
soit un Etat Français...

rouge : ... aux pommes  
et 1 kg d'Attila chef des Huns  
et 1 litre de guerre des Flandres  
qui fut courte  
et 60 grammes de Saint-Barthélémy  
soit une 5ème République...

bleu : ... court-bouillon  
etc. ...  
etc. ...

De 4 à 19 marches plus bas, le POIPOIDROME PROPREMENT DIT : aboutissement du projet, raison d'être du tout, il s'agit d'une arène avec des sièges disposés autour d'un œuf gigantesque, le Poipœuf. C'est ici que le circuit prend fin, ici que le visiteur médite, absorbe, conçoit.

Outre ces quatre salles principales, il y aura :

- Une crèche Poipoi occupant, devant le bâtiment, le centre d'une Forêt de Voyelles : arbres en métal léger d'où pendent des voyelles en métal coloré : A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, en hommage à Arthur Rimbaud. Dans la crèche, les enfants trouveront des jeux tels que « Le Cheval », « Le Drapeau américain », « Les Toits de Paris » (voir plus haut) et le manège « Le Roi se précède, se reflète et se suit » (la paroi intérieure du manège est un miroir ; les enfants chevaucheront des rois aux couronnes amovibles qu'ils pourront se mettre sur la tête, chaque enfant étant un roi). Les enfants pourront également découvrir La Couleur du Langage : si l'on assigne arbitrairement des couleurs aux 26 lettres de l'alphabet et qu'on écrit un même mot en plusieurs langues – par exemple oiseau et bird, amour et love – , les enfants percevront visuellement la différence de sensibilité entre les différents pays du monde.
- Une Poipoithèque abritant de la documentation sur une multitude de sujets et d'idées (par exemple, « l'art n'est pas ce que font les artistes »). Le visiteur pourra s'y distraire ou apporter sa contribution, après avoir dûment médité devant le Poipœuf. Un ATELIER POIPOI sera ouvert à cet effet ; on pourra y confectionner des objets (par exemple, des proverbes destinés à la Salle des Proverbes et pouvant remplacer les proverbes initiaux).
- Le Prépoipoi : 3 circuits dont un seul n'aboutit pas à une impasse et mène à l'entrée du bâtiment ; le Poipoiscope qui transmettra à l'intérieur du Poipoidrome tout ce qui se passe à l'extérieur ; le Poipoitarium destiné aux projections, le Poipot pour les enfants-fleurs, etc.

Il existe également une version mobile de ce projet. Installé dans un camion (coût estimé : 6 000 dollars), le Poipoidrome pourrait faire le tour du monde. Bien entendu, ces deux projets sont complémentaires. L'idéal serait que le Poipoidrome-bâtiment soit le point de départ d'une flotte de Poipoidromes-voyageurs parcourant le monde pour propager l'idéal de la création permanente à l'étranger.

Pendant l'été 1965, George Brecht et moi avons fondé une sorte d'atelier-boutique ; aujourd'hui on dirait plutôt non-boutique, car nous n'avons jamais été enregistrés au Registre du Commerce. La Cédille était toujours fermée, n'ouvrant que sur la demande des visiteurs passant à la maison, ici à Villefranche-sur-Mer où j'écris ces lignes (21 novembre 1968). Nous avons conçu la Cédille qui Sourit comme un centre international de création permanente et c'est bien ce qu'elle est devenue. Nous avons joué à des jeux, inventé et désinventé des objets, correspondu avec les humbles et les puissants, bu et parlé avec nos voisins, fabriqué et vendu par correspondance des poèmes à suspense et des rébus, commencé une anthologie des malentendus et une anthologie des blagues, et fait quelques films de tout cela en même temps que nos scénarios d'une minute. Nous avons même réussi à organiser une exposition avant Noël à Paris, où des dizaines d'artistes se sont joints à nous pour créer des petites œuvres d'art bon marché, que l'on pouvait considérer comme des cadeaux plutôt que comme des pièces de collection. La plupart de nos activités sont décrites dans un livre « Games at the Cedilla or the Cedilla takes off », publié au printemps dernier par Something Else Press, New York. (Ce n'est pas que je veuille faire de la publicité ; mais je n'ai pas envie de résumer ce livre ici. Il ne peut d'ailleurs pas être résumé, car c'est une sorte de bouquin de wc que l'on peut ouvrir au hasard à n'importe quelle page, laisser et reprendre à volonté.)

Et finalement, nous avons donné à la Cédille deux dimensions supplémentaires qui, dans le cadre de ce livre, présentent un intérêt particulier : la Non-École de Villefranche (1966) et The Eternal Network/La Fête Permanente (mars de cette année). Dans ces deux projets, c'est l'esprit dans lequel les choses sont faites qui nous intéresse. Si l'esprit est juste, les résultats le seront également, d'après nous (si résultat il y a, bien sûr – ce n'est pas indispensable). Dans la Non-École, par exemple, nous rejetons tout programme préétabli. Parfaite licence, égalité, ouverture à tous, esprit attentif suffisent. En ceci nous nous distinguons des « anti-universités », qui semblent perpétuer les vestiges des schémas de pensée hérités de l'Université qu'elles veulent remplacer.

## NON-ÉCOLE DE VILLEFRANCHE

*(Conçue à toutes fins utiles et inutilisées à  
la Cédille qui sourit  
12, Rue de ~~Wald~~ Hay  
Villefranche-sur-Mer - C.F.M.)*

NON-RESPONSABLE : SHADRACH WOODS  
18, RUE DAUPHINE  
PARIS-6E  
TÉL. : ODE 20-48

Jean-Pierre Walfard  
3 Ruelle de Marché  
06 Villefranche-sur-mer

George Brecht  
83 Ladbrooke Grove  
London W 11

Robert Filliou  
Bagelstrasse 122a  
Düsseldorf

Echange Insouciant d'Information et  
d'Expérience  
Ni élève, ni maître  
Parfaite licence,  
Parfois parler, parfois se taire

La Non-École de Villefranche fut conçue à la Cédille qui Sourit (à toutes fins utiles et inutilisées comme dit notre en-tête) par Jean-Pierre Walfard, un sculpteur local, Shad Woods et nous-mêmes. Pendant quelque temps, nous avons songé à l'installer sur un terrain de 500 ares que la ville possède en bord de mer et au centre duquel se dresse la Citadelle désaffectée, un fort du XIII<sup>e</sup> siècle où l'on parquait les galériens ; nous avons donc fait une proposition dans ce sens au maire. Pour donner du poids à notre requête officielle, nous avons dit au maire que la Non-École axerait ses activités « pratiques » sur l'urbanisme (d'où le choix de Shad à la fonction de non-directeur) et l'intégration des artisans à la construction de la cité moderne (Walfard s'en serait occupé, tandis que George et moi aurions pris en charge l'aspect spécifiquement non-scolaire avec l'aide d'artistes invités, d'amis, d'ouvriers, de scientifiques, etc.) La ville n'a manifesté aucun intérêt et la non-école a poursuivi sa joyeuse existence dans notre vie quotidienne, à la plage, au café, à la maison ou dans la rue.

Notre programme :

ÉCHANGE INSOUCIANT D'INFORMATION ET D'EXPÉRIENCE ;  
NI ÉLÈVE, NI MAÎTRE ; PARFAITE LICENCE, PARFOIS PARLER,  
PARFOIS SE TAIRE -

concernait tout autant Alfred le maçon, Antoine le pêcheur ou Fernand le plombier, lesquels nous expliquaient les particularités de leur métier, que le mathématicien Claude Berge qui nous parlait des activités du Centre international du Calcul dont il était le directeur ; ou l'océanographe Christian, qui décrivait ses dernières recherches en haute mer et dans les fonds sous-marins ; ou Takis, Fahlström, Erik Dietman, Ben, Arman, mon frère Marcel et d'autres artistes parlant de leur art et de leurs prouesses sexuelles ; ou les échanges de recettes et d'amants entre Chris, Helen, Lonlon et autres jolies filles. Oui, ça marchait bien. Ça marche. Et nous espérons que cela va continuer par courrier. De toute façon, vous en faites partie maintenant, si vous le souhaitez, et vos enfants aussi, et leurs enfants et les enfants de leurs enfants.

D'accord ?

Il y a toujours quelqu'un qui fait fortune  
quelqu'un qui fait...

# BANQUEROUTE

(nous en particulier)

La Cédille qui Sourit tourne encore la  
page, et puisque...

# La Fête est Permanente

annonce la réalisation prochaine de

# THE ETERNAL NETWORK

manifestations, meanderings,  
méditations, microcosms, macrocosms,  
mixtures, meanings...

La Cédille qui Sourit, 12, Rue de May, Villefranche-s-Mer (a-m)

IMPRIMERIE ROBAUDI - NICE

# La Fête est Permanente

annonce la réalisation prochaine de

## THE ETERNAL NETWORK

**manifestations, meanderings,  
méditations, microcosms, macrocosms,  
mixtures, meanings...**

**La Cédille qui Sourit, 12, Rue de May, Villefranche-s-Mer (a-m)**

IMPRIMERIE ROMAUDI - NICE

En mars 1968, nous avons décidé de fermer la Cédille à l'occasion de son 3<sup>e</sup> anniversaire. Le mois dernier, George est parti s'installer à Londres, tandis que nous occupions toujours les lieux à Villefranche. L'esprit de la Cédille était alors très vivace. Mais nous étions très fauchés et ne pouvions plus payer le loyer. Nous avons senti qu'il n'était plus nécessaire de demeurer au même endroit pour que cet esprit reste vivant, d'autant plus que Georges vivait avec Anna Lowell à Londres. Au cours de ce même mois, nous avons également développé le concept de La Fête permanente, ou Eternal Network, comme nous avons choisi de le traduire en anglais, ce qui devrait nous permettre de répandre cet esprit plus efficacement qu'avant, en nous déplaçant tout d'abord nous-mêmes. En avril, nous avons publié nos intentions sous forme d'une affiche que nous avons envoyée à nos nombreux correspondants. Comme vous pouvez le constater, nous avons intégré notre banqueroute dans cette Fête Permanente. Pour nous, ceci constitue un facteur essentiel de l'Eternal Network : y inclure les événements néfastes, douloureux ou désagréables de la vie, au même titre que les événements plaisants et enrichissants.

En pratique, pour faire prendre conscience aux artistes qu'ils font partie d'un réseau et que, par conséquent, ils feraient bien de laisser tomber leur assommant esprit de compétition, nous voulons, quand nous faisons une performance, annoncer conjointement les performances des autres artistes. Mais cela ne suffit pas. L'artiste doit également réaliser qu'il fait partie d'un réseau plus vaste, La Fête Permanente, qui bat son plein autour de lui, toujours et partout dans le monde. Sous la rubrique des performances alternatives, nous annoncerons également des événements tels que fêtes privées, mariages, divorces, procès, funérailles, travail d'usine, circuits en autocar pour visiter des villes, manifestations pour les Noirs ou contre la guerre du Viêtnam, bistrot, églises, etc. Nous pourrions même aboutir à une cérémonie télévisée diffusant La Fête Permanente dans le monde entier. Dans le domaine social, nous avons songé à préconiser un « Réseau international des Emmerdeurs », composé de gens de tous les horizons et de toutes les nationalités qui provoqueraient des « emmerdements » salutaires en refusant les normes, les récompenses et les tabous de la

En mars 1968, nous avons décidé de fermer la Cédille à l'occasion de son 3<sup>e</sup> anniversaire. Le mois dernier, George est parti s'installer à Londres, tandis que nous occupions toujours les lieux à Villefranche. L'esprit de la Cédille était alors très vivace. Mais nous étions très fauchés et ne pouvions plus payer le loyer. Nous avons senti qu'il n'était plus nécessaire de demeurer au même endroit pour que cet esprit reste vivant, d'autant plus que Georges vivait avec Anna Lowell à Londres. Au cours de ce même mois, nous avons également développé le concept de La Fête permanente, ou Eternal Network, comme nous avons choisi de le traduire en anglais, ce qui devrait nous permettre de répandre cet esprit plus efficacement qu'avant, en nous déplaçant tout d'abord nous-mêmes. En avril, nous avons publié nos intentions sous forme d'une affiche que nous avons envoyée à nos nombreux correspondants. Comme vous pouvez le constater, nous avons intégré notre banqueroute dans cette Fête Permanente. Pour nous, ceci constitue un facteur essentiel de l'Eternal Network : y inclure les événements néfastes, douloureux ou désagréables de la vie, au même titre que les événements plaisants et enrichissants.

En pratique, pour faire prendre conscience aux artistes qu'ils font partie d'un réseau et que, par conséquent, ils feraient bien de laisser tomber leur assommant esprit de compétition, nous voulons, quand nous faisons une performance, annoncer conjointement les performances des autres artistes. Mais cela ne suffit pas. L'artiste doit également réaliser qu'il fait partie d'un réseau plus vaste, La Fête Permanente, qui bat son plein autour de lui, toujours et partout dans le monde. Sous la rubrique des performances alternatives, nous annoncerons également des événements tels que fêtes privées, mariages, divorces, procès, funérailles, travail d'usine, circuits en autocar pour visiter des villes, manifestations pour les Noirs ou contre la guerre du Vietnam, bistrot, églises, etc. Nous pourrions même aboutir à une cérémonie télévisée diffusant La Fête Permanente dans le monde entier. Dans le domaine social, nous avons songé à préconiser un « Réseau international des Emmerdeurs », composé de gens de tous les horizons et de toutes les nationalités qui provoqueraient des « emmerdements » salutaires en refusant les normes, les récompenses et les tabous de la société dans laquelle ils vivent (en refusant l'Économie de la Prostitution dirais-je).

Nous pourrions au moins essayer de prendre le contrôle du mouvement culturel, et comme premier pas, infiltrer des « candidats » sur une base multinationale, partout où un changement peut s'accomplir. Ces candidats pourraient présenter un programme exigeant un « new deal » pour les artistes et les non-artistes : logement, libéralisation des drogues, accès aux parcs et autres lieux publics, temps d'émission gratuits à la radio et à la télévision, espaces dans les journaux, etc.

Partant de là, ils pourraient promouvoir les idées de l'économie poétique : innocence, imagination, etc. En tous cas, je suis convaincu que seuls les emmerdements (subversifs) permettront l'éventuelle transition du socialisme au communisme, puis du communisme à l'anarchie.

IL Y A TOUJOURS QUELQU'UN QUI DORT ET QUELQU'UN QUI VEILLE  
QUELQU'UN QUI RÊVE EN DORMANT QUELQU'UN QUI RÊVE ÉVEILLÉ  
QUELQU'UN QUI MANGE QUELQU'UN QUI A FAIM  
QUELQU'UN QUI SE BAT QUELQU'UN QUI AIME  
QUELQU'UN QUI FAIT DE L'ARGENT QUELQU'UN QUI EST FAUCHÉ  
QUELQU'UN QUI VOYAGE QUELQU'UN QUI RESTE  
QUELQU'UN QUI AIDE QUELQU'UN QUI GÊNE  
QUELQU'UN QUI S'AMUSE QUELQU'UN QUI SOUFFRE QUELQU'UN D'INDIFFÉRENT  
QUELQU'UN QUI COMMENCE QUELQU'UN QUI TERMINE  
LA FÊTE EST PERMANENTE

Le GAGA-YOGI est le maître des cérémonies de La Fête Permanente. Le GAGA-YOGI, qui s'égare continuellement en allant d'East London, où il habite, à Soho, où ses disciples attendent son illumination, dit des choses du genre : « Maintenant que je suis éveillé, je me sens aussi misérable qu'avant. Quelqu'un va gagner à ce foutu jeu (ou était-ce un poulet). Pourquoi ne viennent-ils pas me voir chez moi ? Dormir me réveille – Être heureux me rend malheureux. » GAGA-YOGI a préparé quelques télégrammes qu'il veut expédier le jour où La Fête Permanente sera inaugurée à Londres. En voici quelques uns :

A Harold Wilson, Premier Ministre

Veillez prendre contact avec George Brecht, Never Square. Urgent. Avant la prochaine réunion du cabinet.

A George Brown, notre ex-ministre des Affaires étrangères favori

Désolé de vous avoir raté au French Café la semaine passée. J'ai un message du Grand Charles. Veuillez reprendre contact par LA FÊTE PERMANENTE.

A Lord Snowdon

Tony, besoin de photos pour LA FÊTE PERMANENTE. Prendre contact avec Carmichael, Forghal Mansions, qui transmettra. Inclure Margaret.

A Ringo Star, The Beatles

Ringo, avons baguettes de tambour rose-spaghetti (inspirées de la poignée de main rose-spaghetti Filliou-Williams). Si intéressé, contacter Emmett.

Il mettra également des annonces dans les journaux :

LA FÊTE PERMANENTE cherche un BON-À-RIEN expérimenté, pas de supérieurs, pas de responsabilités, pour travail d'équipe avec des milliers de personnes, excellentes facilités modernes et obsolètes, pour apporter sa contribution dans les domaines mentionnés ci-dessus, avec point fort dans création d'idées, révolution, domaines révolutionnaires.

LA FÊTE PERMANENTE cherche MILLIONNAIRE expérimenté pour payer un bon-à-rien à ne rien faire.

## COMBAT DE RUE

(Traduction d'un article paru dans le journal danois Aktuelt, 20 mai 1968, qui se réfère à une performance téléphonique réalisée à Copenhague aux environs du 1<sup>er</sup> mai)

Si vous nourrissez l'idée de vous engager dans des combats de rue, réfléchissez-y d'abord. Ou du moins, attendez 14 heures aujourd'hui. Vous pourrez alors obtenir des informations très précieuses... par téléphone. Robert Filliou est un homme très pacifique, tout en étant expert en matière de combats de rue. C'est lui qui, d'une église, vous donnera des instructions par téléphone. Si, après 14 heures, vous formez le numéro Palae 3970, vous entrerez en contact avec la Librairie d'Art dans l'église Nicolaj. Les instructions données par Robert Filliou durent quatre minutes seulement. Bien entendu, vous n'obtiendrez que les règles de base. En bruit de fond, vous entendrez Marcelle, sa fille de sept ans, en train de jouer et sa femme danoise Marianne essayant de la calmer.

### IL PARLAIT AVEC UN MASQUE

Filliou est un Français âgé de 42 ans. Il est écrivain et auteur de plusieurs pièces. L'une d'elles fut écrite au numéro 1 de Lille Kirkestråde, à Copenhague. Et cette pièce fut intitulée d'après le lieu où elle fut créée. Elle fut représentée à Copenhague en 1961. Filliou donne ses instructions téléphoniques en anglais. Il l'a déjà fait de nombreuses fois.

Filliou : En 1965, j'étais à New York ; dans un théâtre, j'ai fait un long exposé sur les combats de rue. Il y avait eu des révoltes de Noirs. Je suis solidaire des Noirs et de leur lutte, mais je ne dis pas qu'ils devraient s'engager dans des combats de rue. Toutefois, s'ils y sont contraints, ils devraient le faire comme il faut.

Journaliste : Et vous savez comment il faut s'y prendre ?

Filliou : J'ai un peu d'expérience. Alors que j'avais à peine 17 ans, j'étais dans la résistance contre les Allemands, durant la dernière guerre mondiale. Et depuis lors, j'ai bien étudié le sujet.

Robert Filliou dit que si vous voulez faire des combats de rue, vous devez obéir à deux règles fondamentales : respecter le code de la route et ne pas parler sous la torture, si jamais vous êtes pris. C'est ridicule de se faire prendre pour infraction au code de la route alors que vous êtes sur le chemin d'un combat de rue, voilà ce qu'il dit.

### À PROPOS DE LA TORTURE

Filliou connaît aussi la torture. Pendant la dernière guerre mondiale, les nazis lui ont fait subir un traitement assez dur.

Journaliste : Avons-nous besoin ici (au Danemark) d'un exposé sur le combat de rue ?

Filliou : Traditionnellement, les Danois sont pour la non-violence. Mais il y a des gens qui manifestent régulièrement devant l'ambassade américaine. Il y a des manifestations partout. En France aussi, où les étudiants se rebellent violemment et où la police est très dure. Mais je considère mon exposé sur les combats de rue comme une sorte de poème.

Journaliste : Vous sympathisez avec qui ?

Filliou : Aux USA avec les Noirs et en France avec les étudiants. Lorsque j'étais un tout jeune homme, j'ai décidé de combattre le fascisme. A l'époque, c'était facile d'identifier le fascisme, aujourd'hui cela peut s'avérer plus difficile.

Journaliste : Etes-vous un militant du Black Power ?

Filliou : Non, parce je ne suis pas noir. Mais si j'étais noir, peut-être que je serais un militant du Black Power... Quoiqu'il en soit, c'est un problème complexe.

Journaliste : Donc, d'une certaine façon, vous êtes pour la violence ?

Filliou : Non, personnellement je ne crois pas à la violence. Mais la violence peut opprimer les gens à un point tel qu'ils doivent eux-mêmes recourir à la violence. Ma sympathie va et est toujours allée à la gauche. Car c'est à gauche que l'on rencontre les opprimés.

Journaliste : Etes-vous communiste ?

Filliou : J'ai été membre du Parti communiste français. Je ne le suis plus. Mais je continue à être pour le socialisme. Je suis pour la liberté. Je ne suis pas Hamlet, et je ne suis pas Mao.

#### CASSIUS CLAY, SON HÉROS

En la personne de Filliou les étudiants danois ont trouvé un véritable allié. Filliou se bat pour de nouvelles méthodes dans l'enseignement et il est en train d'écrire un livre appelé « Enseigner et apprendre, arts vivants ».

Journaliste : Avez-vous écrit des choses à propos de la lutte des Noirs ?

Filliou : Non, mais j'aimerais traduire les poèmes de Cassius Clay en français. Je suis un de ses admirateurs. J'ai essayé en vain d'entrer en contact avec lui pour obtenir la permission de faire cette traduction. Espérons que je le rencontrerai un jour.

Filliou est venu ici de Stockholm, où il a fait, avec son ami George Brecht et plusieurs artistes suédois, une performance d'avant-garde au Moderna Museet. Cet expert en combats de rue est, je l'ai déjà dit, d'origine française, mais son esprit (son cœur) est international et sa femme est danoise. Marianne, dont le nom de jeune fille est Staffeldt, a connu elle aussi les horreurs de la vie. Son père, Jörgen Staffeldt, est mort pendant la dernière guerre dans un camp de concentration allemand. Mais ce n'est pas la guerre qui a réuni ce couple. Ils se sont rencontrés il y a 11 ans, dans notre pays, alors que Filliou rendait visite à un ami peintre danois\*. Puis ils sont partis dans le Sud de la France. Ils vivent à Villefranche-sur-Mer. La petite Marcelle parle uniquement le français. Mais si vous voulez vous lancer dans les combats de rue, dépêchez-vous. Le dernier exposé téléphonique commence demain, à dix heures moins quatre...

OTTO LUDWIG

\* Dan Fischer, mon frère et ami.

#### LES CO-INVENTIONS

Mon grand et bon ami, le poète Emmett Williams, et moi avons fait ensemble 4 inventions et demi :

LE SANDWICH AUX SPAGHETTIS (pour l'alimentation des astronautes)

LES BOULES QUIËS ROSE BONBON (à usage général et plus particulièrement en présence de politiciens, critiques, etc. donnant libre cours à leurs idées)

LA POIGNÉE DE MAIN AUX SPAGHETTIS ROSES (pour aucune raison particulière)

LA FAUSSE PERCEPTION EXTRASENSORIELLE

Nous avons conçu ces inventions en nous promenant dans les rues de Paris dans notre sous-marin jaune pour ainsi dire, dans le même esprit et avec les mêmes objectifs (et la même arme finale contre les Blue Meanies – « All you need is love » –) que nos amis de Liverpool.\*

Nous les avons réalisées de 1963 à 1965, au cours des 3 « Festivals de la Libre Expression » organisés par notre ami Jean-Jacques Lebel, poète, peintre, auteur de happenings et activiste révolutionnaire français.

\* Cf. les Beatles « Yellow Submarine », 1968.

Emmett Williams et moi en train de jouer la

### FAUSSE PERCEPTION EXTRASENSORIELLE

dernière partie :

Transfert d'objets.

Emmett et moi sommes à l'intérieur d'une caisse.

On se lève.

Emmett porte un chapeau haut-de-forme, moi rien.

On s'incline, puis on s'accroupit à nouveau dans la caisse.

Quand on se lève, je porte le haut-de-forme et Emmett a une œillère noire sur l'œil.

On s'incline, on s'accroupit à nouveau dans la caisse.

Quand on se lève, je porte le haut-de-forme et l'œillère noire, tandis qu'Emmett arbore une barbe noire.

On s'incline, on s'accroupit.

Quand on se lève, je porte le haut-de-forme, l'œillère noire et la barbe, tandis qu'Emmett arbore une énorme cravate verte.

etc.

La dernière fois qu'on se lève de la caisse, Emmett présente un œuf et une poêle au public.

On s'accroupit.

Quand on sort, j'ai un œuf sur le plat collé sur la figure.





La dernière co-invention, réalisée seulement à moitié, est l'« Humétrieque ». L'idée de départ était de chercher à savoir si par exemple les habitants de la ville d'Apple en Californie avaient davantage de goût pour les pommes que la population moyenne américaine ou mondiale. Voici nos notes initiales, de la main d'Emmett, alors que nous étions en train de siroter nos gins-tonics à Old Town, sur E. 18th Street, un jour du début de l'année 1967.

L'histoire suivante pourrait éclairer ceux qui ont un mal fou à comprendre quel est le rapport entre ces co-inventions et le sujet de cette étude :

Quand Banzan traversa un marché, il surprit une conversation entre un boucher et son client : « Donnez-moi le meilleur morceau de viande que vous ayez, » dit le client. « Tout ce qui est dans mon magasin est ce qu'il y a de meilleur, » répondit le boucher. « Vous ne trouverez ici aucun morceau de viande qui ne soit pas le meilleur. » À ces mots, Banzan connût l'éveil\*.

\* Zen Flesh, Zen Bones, compilation par Paul Reps, Doubleday and Co., N.Y., 1961.

## THÉORIE ET PRATIQUE DE A/B

Dans le cadre de cette étude qui s'intéresse à l'aspect « performance » de l'enseignement et de l'apprentissage, je n'ai pas présenté les nouvelles technologies qui font leur entrée dans les salles de classe, les logements ou la cité. Ce n'est pas parce que j'ignore les possibilités offertes par l'enseignement audiovisuel, l'utilisation de la télévision, de la vidéo et de toutes les découvertes électroniques formidables que nous réserve l'avenir. D'une part, ces techniques ne vont pas nécessairement modifier les aspects fondamentaux du problème. D'autre part, même si ce devait être le cas et qu'un jour elles entraînaient un changement qualitatif plutôt que quantitatif, je crains qu'avec notre talent inné pour semer la pagaille – après tout, nous sommes de la race des bouffons – nous risquerions de les utiliser pour enchaîner l'homme plutôt que pour le libérer, pour apprendre aux enfants à se conformer plutôt qu'à être eux-mêmes.

C'est cette crainte qui m'a fait écrire : « Un danger : bientôt, et pour des milliers et des milliers d'années, le seul droit accordé aux individus sera de dire « Oui, Monsieur. » A fin que la mémoire de l'art (en tant que liberté) ne tombe pas dans l'oubli, on peut convertir ses intuitions millénaires en formules mathématiques ésotériques faciles à apprendre, du type a/b c/d. Par exemple, si a signifie main, b signifie tête, c signifie pied, d signifie table, main sur tête équivaudra à pied sur table – et servira comme mot de passe, comme résistance passive. Etudiez ce problème. Intitulez cette étude : THÉORIE ET PRATIQUE DE A/B. » (Extrait de : « A Proposition, a Problem, a Danger, and a Hunch », dans 'Manifestos', The Something Else Press, New York, 1966).

Je n'ai pas réussi à trouver un mathématicien désireux de travailler sur ce problème avec moi. Y a-t-il quelqu'un qui serait intéressé ? Etant incapable d'accomplir ce travail mathématique tout seul, j'ai développé certains de mes concepts sous la forme d'un programme poétique qui constitue en quelque sorte l'autre face de « L'histoire de l'art chuchotée ». Cela remonte à 1963, à Copenhague. En fin de compte, à l'instar des sciences, le seul moyen d'atteindre la 4<sup>e</sup> dimension est peut-être d'employer des formules artistiques. Toutes ces choses pourraient être étudiées dans le cadre des Instituts de Création permanente que je préconise.

## LEÇONS POUR LA PRATIQUE DE A/B

### CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

comme le temps viendra  
où vous n'aurez plus que le droit de dire OUI MONSIEUR  
et que cela durera cent et un mille ans  
(ce temps va bientôt venir  
peut-être l'an prochain)  
la première leçon consiste à apprendre les 49  
façons principales de dire OUI MONSIEUR  
et aussi  
les choses inutiles à faire (sourire)  
les choses inutiles à voir (la personne à qui vous parlez)  
les choses bonnes à perdre (votre mouchoir)  
quand vous dites oui  
et aussi  
les choses pour vous faire plaisir quand vous dites oui  
(se gratter par exemple)

### MESSAGES PERSONNELS

d'ici dix ans cependant,  
des messages personnels commenceront à circuler entre amis  
a.c à b.d  
prends un roi  
la femme d'un roi  
ajoute un prince  
une belle jeune fille  
son frère  
un fossoyeur  
un ami du prince  
un vieux conseiller nommé Polonius  
écris une pièce  
f.e. à h.g.

affûte ton rasoir  
coupe ton oreille gauche  
panse ta blessure  
regarde-toi dans le miroir  
peins ce que tu vois  
s.t. à l.b.  
chante ta ta ta ta  
ta ta ta ta  
à partir de ce début, compose une symphonie  
tels seront les messages  
ils circuleront entre amis  
et seront lus en état d'ivresse  
d'ici un an, comme je l'ai dit,  
ou aujourd'hui, si vous voulez.

#### COMME ON DISAIT

d'ici 100 ans cependant,  
la lune sera dans la bouche de chacun  
et de telles choses résonneront dans le monde :  
mange ta soupe maintenant  
vas te coucher  
sois calme  
écoute-moi  
comme disait une mère à son fils  
apprends tes leçons  
fais tes devoirs  
arrive à l'heure  
comme disait un maître à son élève  
aime-moi  
aime-moi vraiment  
aime-moi toujours  
comme disait un amant à sa maîtresse  
prends un cahier  
prends un crayon  
note ce qui suit

comme disait un employeur à sa secrétaire  
attention  
repos  
attention  
repos  
comme disait un sergent instructeur à un soldat  
essaie de traverser deux fois la même rivière  
comme disait un chinois à un autre chinois  
de telles choses résonneront dans le monde  
la lune sera dans la bouche de chacun  
et la période sera connue sous le nom de « comme on disait »  
d'ici 100 ans, comme je l'ai dit,  
ou aujourd'hui, si vous voulez

#### CADEAUX

d'ici 1 000 ans cependant,  
les derniers hommages seront rendus  
à un fidèle cheval de bataille  
tandis que des cadeaux seront faits :  
oiseaux et non-oiseaux  
girafes et non-girafes  
tigres et non-tigres  
singes et non-singes  
perroquets et non-perroquets  
albatros et non-albatros  
vers et non-vers  
requins et non-requins  
fourmis et non-fourmis  
tels seront certains cadeaux  
tel seront certains dons  
tandis que les derniers hommages seront rendus à un fidèle cheval de bataille  
et on appellera cela « aller avec son temps »  
d'ici 1 000 ans, comme je l'ai dit,  
ou aujourd'hui, si vous voulez.

## VISAGES

d'ici 100 000 ans cependant,  
7 façons de contourner William seront connues  
afin de ne pas perdre la face  
afin ne pas gagner la face  
les gens commenceront à faire des grimaces  
des grimaces comme ci  
des grimaces comme ça  
ou encore comme ci  
et comme ça  
7 façons de contourner William connues  
les gens commenceront à faire des grimaces  
et tous les jours ce sera l'anniversaire de la mouette  
d'ici 100 000 ans, comme je l'ai dit,  
ou aujourd'hui, si vous voulez.

## RÊVES

Puis les gens commenceront à rêver  
ils s'enverront mutuellement  
de l'amour et des baisers, et bonne chance, et meilleurs orgasmes  
cela sera connu sous le nom de « petite musique de nuit »  
et la réalisation même deviendra un détail  
et l'imagination même deviendra un détail  
et tout le monde verra se réaliser  
le proverbe prophétique :  
mettez les femmes ardentes sur Vénus et les professeurs rêveurs sur la lune  
d'ici 1 000 000 d'années, comme je l'ai dit,  
ou aujourd'hui, si vous voulez.

## MIND-OPENERS (Ouvre-esprits)

J'espère que les artistes ne seront pas les seuls à me lire. Les non-artistes sauront que ce que je préconise existe déjà, d'une certaine façon, quelque part. Prendre conscience de l'existence d'un phénomène et le nommer n'est pas tout. Le vivre est plus important.

Peu importe si vous n'êtes pas conscients que ce que vous faites est considéré comme de l'art par certaines personnes. Je suis sûr qu'Al Hansen, l'artiste de happenings, serait d'accord pour dire que si votre vie est un happening, peu importe que vous approuviez ou non les happenings en tant que forme d'art. Comme je l'écrivis un jour à Cage : « John, le plombier apporte de la poésie à la femme du poète. »

Brendan Behan est un cas exemplaire : il écrivait des pièces de théâtre traditionnelles, mais sa vie fut telle qu'à côté de lui, la plupart des artistes d'avant-garde ont l'air de petits bourgeois. Il en va de même pour mes amis Jack Chadsey, Brian « Mike » Carmichael ou Dan Fischer, avec qui j'ai pratiqué à fond l'art de la « juerga » en Espagne, de 1954 à 1957. « Ir de juerga » pourrait se traduire par la combinaison des expressions « mettre les voiles », « se laisser aller », « s'amuser comme des fous », « vivre à fond la caisse », etc. Cela consiste à improviser selon sa nature et les rencontres fortuites, tout en profitant pleinement des arts populaires développés il y a bien longtemps pour l'utilisation créative des loisirs de l'homme : boire, voyager ici et là, écouter, chanter et danser le flamenco avec les gitans, baiser, assister à des corridas, siroter du cognac et fumer des « puros » à l'ombre, etc., etc., etc. Je crois que le travail que j'ai fait avant de me lancer dans l'art est probablement plus important que tout ce que j'ai fait depuis ; je veux dire que le travail quotidien de chacun d'entre vous est probablement plus important que le mien.

Comme l'a fait remarquer George Brecht après avoir lu mon « Jouer la Bible » : « Si tu es le Christ, tu n'as pas besoin du christianisme. » L'ouverture de l'esprit se fait chaque jour de notre vie. Voici quelques mind-openers personnels que je dois principalement à cette période de « juerga » (mais un peu aussi à avant et après).

## UNE COLLECTION DE MIND-OPENERS

Chadsey (à moi) :

« TU ES UNE CARICATURE DE TON FRÈRE. »

« TU AS TORT, TU AS TORT, TU AS TORT. »

Carmichael (à un ex-officier allemand) :

« CLAQUES-TU DES COUILLES AVANT DE BAISER ? »

(appelant une fille passant devant sa chambre à coucher)

« POR FAVOR. »

Cayetano Ordonez, « Nino de la Palma », toréador célèbre :

« LE TORÉADOR QUE JE VOULAIS DEVENIR, JE NE L'AI PAS ÉTÉ. »

Dan Fischer : (boxant avec des ennemis invisibles)

« ÇA VEUT DIRE QUOI, JE SUIS PAS UN HOMME ? »

Une fille (à moi) :

« FERME-LA. »

Un éboueur à Barcelone :

« NOSOTROS, LOS HOMBRES, SOMOS UNOS DESGRACIADOS. »

Antonio Martin, un vieux pêcheur de 72 ans :

« AVEC 2 DUROS (DIX PESETAS) PAR JOUR, JE VIS COMME UN ROI. »

Un ouvrier arabe (commentant mes poèmes) :

« MONSIEUR, VOUS ETES UN ZÉRO. »

Pedro, le maçon :

« SI VOUS NE VOUS PLAISEZ PAS ICI (DANS LE VILLAGE DE FUENGIROLA) ALLEZ À BUTI-BAMBA. » (un hameau voisin).

Une petite amie noire d'une nuit :

« JE SAIS QUE JE N'AURAI PAS DÛ LE FAIRE. »

« POURQUOI ? PARCE QUE JE SUIS HEUREUSE. »

Barthélémy le clochard :

« JE NE BOIS JAMAIS D'ALCOOL. »

Une femme invalide donnant une tape dans le dos d'un aveugle, dans une rue de Paris :

« ALORS, COMMENT VONT LES AMOURS ? »

Mon oncle Florent, le mécanicien, à la fin de chaque discussion menée en sa présence :

« UN POINT, C'EST TOUT. »

Un chiromancien coréen (à moi) :

« VOUS ÊTES UN LION SOUS UNE PEAU DE COCHON. »

Un épicier parisien :

« LA POÉSIE, C'EST BON POUR CEUX QUI ONT LE TEMPS DE LA LIRE. »

Un paysan français par un jour d'hiver pluvieux (à moi et à mon frère) :

« BEAU TEMPS AUJOURD'HUI. »

Henri (Alsacien de 72 ans vivant alors à Los Angeles, en 1946) :

« AUJOURD'HUI, JE ME SENS COMME SI J'AVAIS 60 ANS. »

Mon fils à l'âge de 2 ans, après avoir vidé son verre de lait :

« SE HA IDO (IL EST PARTI). »

Ma fille à l'âge de 2 ans, à propos de notre voisin noir :

« C'EST LE BON DIEU. »

Bill, un sourd-muet qui fut mon partenaire sur les machines de l'usine Coca-Cola, à Los Angeles, à qui je demandai, par écrit, s'il savait conduire, me répondit en langage gestuel :

« NON JE NE SAIS PAS – JE N'ENTENDS PAS. »

La direction de cette même usine Coca-Cola, dans une lettre me congratulant pour ma première année passée dans la boîte (juillet 1947) :

« MAINTENANT VOUS ÊTES UN VÉRITABLE COCA-COLA MAN. »

(à suivre)

Peut-être aurez-vous envie de noter ici quelques mind-openers tirés de votre expérience quotidienne. Plus tard, nous pourrions les réunir dans une « Collection de mind-openers », si vous le souhaitez.

## CRÉATION PERMANENTE : LE PRINCIPE D'ÉQUIVALENCE

En décembre 1968, Monsieur Schmela m'a proposé une exposition dans sa galerie de Düsseldorf. J'ai profité de l'occasion pour développer sur le plan visuel ce que je considère comme un élément important de la Création permanente : le Principe d'Équivalence.

**BIEN FAIT**

**MAL FAIT**

**PAS FAIT**

Dans l'optique de la Création permanente, je propose que ces trois possibilités soient équivalentes. J'ai commencé à appliquer le Principe d'Équivalence à un objet mesurant 10 x 12 cm (une chaussette rouge dans une boîte jaune). Le cinquième objet réalisé atteignait une dimension de 2 x 6 m. Je me suis arrêté là par manque de place. Mais j'ai calculé que si j'avais fait une série de 100 objets au lieu de 5, le centième aurait une longueur égale à 5 fois le tour de la terre et une hauteur de 60 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 km. Considérant que la vitesse de la lumière est de 180 000 km/sec., je me suis demandé : « Est-il possible que le geste initial du Créateur ait consisté simplement à mettre une chaussette rouge dans une boîte jaune, le principe d'équivalence étant responsable, depuis lors, de la création permanente de l'univers ? »

Qu'en pensent les théologiens et les scientifiques ?



Je vais m'arrêter maintenant

PENSEZ-Y.....

PENSEZ-Y.....

POSTFACE

UNE PÉDAGOGIE DE LA LIBÉRATION

*Spoudazei paizôn*. Il est sérieux en faisant l'enfant.  
Platon, *Le Banquet*, à propos de Socrate

En ce temps-là des hommes imaginaient de changer la vie. Ils débattaient de Marx en lisant Marcuse qui lui-même relisait Schiller et ils redécouvraient Fourier avec ferveur ; ils méditaient *l'Histoire de la folie* de Michel Foucault et ils prenaient fait et cause pour l'antipsychiatrie de Laing et Cooper ; ils cherchaient à déterminer la part de l'inné et de l'acquis, du don naturel et du contexte social dans l'éducation en exhumant le récit des expériences d'Itard avec « l'enfant sauvage » au XVIII<sup>e</sup> siècle ; ils appliquaient les méthodes pédagogiques de Célestin Freinet, se passionnaient pour l'aventure de Neill et des enfants de Summerhill, discutaient de *La Société sans école* d'Illich ; ils tentaient parfois de vivre en communauté et organisaient des écoles alternatives autogérées pour que leurs propres enfants préparent un monde meilleur. Ils avaient depuis peu accès, au moins en allemand, à la grande recherche d'Ernst Bloch sur l'utopie, *Le Principe espérance*. C'était hier, quand mai 68 apportait la preuve que l'imaginaire n'est pas l'opposé du réel, mais au contraire, selon le mot de Breton, ce qui tend à devenir réel. C'était hier, quand, de son côté, Robert Filliou rédigeait *Teaching and Learning* entre 1967 et 1970, de sorte que les révoltes étudiantes semblèrent fournir à point nommé, au cours même de la rédaction du livre, la vérification expérimentale du bien-fondé de ses attentes et la confirmation de son hypothèse pédagogique centrale : l'artiste peut initier à la liberté parce qu'il est lui-même libéré. Le mouvement de mai ne prouve-t-il pas que « tous les jeunes veulent vivre comme des artistes », demande Filliou à Beuys ?

Plus qu'une étude sur l'éducation, *Teaching and Learning* est une réflexion sur ce que signifie vivre en artiste et sur la manière d'y parvenir. Filliou ne nous donne certes pas un traité, par nature dogmatique, mais bien davantage que des pensées éparses : une enquête approfondie auprès d'amis artistes ayant une expérience de pédagogues, précédée d'une sorte de manuel, au sens propre du mot, soit quelque chose de maniable avec sa reliure spiralee, à garder à portée de main pour s'entraîner régulièrement aux exercices proposés. Sérieux ? plus qu'on ne s'y attendrait de la part d'un artiste qui met le jeu au cœur de son projet. Didactique ? autant qu'il est possible de l'être à une pédagogie de la libération qui doit, sous peine

de se nier elle-même, faire que l'apprentissage de la liberté commence dès la lecture. Ce livre cherche en effet à supprimer la position dominante de l'auteur — et de l'enseignant qu'est ici l'auteur — en transformant le lecteur en co-auteur, en co-acteur. Comme l'indique le titre, l'apprentissage n'est pas moins actif que l'enseignement. Tous deux sont des « *performing arts* ». L'expression sert communément à désigner les arts qui, à la différence des arts plastiques, appellent une exécution, une actualisation, une présentation *in vivo*, ainsi du concert pour la musique, du ballet pour la danse, de la représentation pour le théâtre. Sa traduction usuelle par « arts du spectacle » ferait cependant ici contresens, dans la mesure où, dans son livre, Robert Filliou tente précisément d'introduire dans le rapport auteur/lecteur et enseignant/élève l'idée qui est déjà présente dans l'art de la « performance » et plus généralement dans un certain théâtre d'avant-garde inspiré par les écrits d'Artaud, tel le *Living Theatre* de Julian Beck que Filliou a rencontré : l'abolition de la distinction entre acteur et spectateur ou entre vie et représentation, laquelle est de règle dans le spectacle traditionnel. « La lecture est aussi une performance », prend soin de préciser Filliou sur la page où figure la table des matières de son livre, c'est-à-dire là où sa fonction d'auteur, assumant la direction de l'ouvrage, s'affirme pourtant le plus. C'est que ce livre n'est pas conçu pour être seulement lu, mais pour être expérimenté, éprouvé, vécu. De tous ceux de l'artiste, *Teaching and Learning* est de très loin le plus minutieusement développé, le plus pragmatique et le moins traversé de doutes. Comme si le moment était venu de donner corps à cette « Non-École de Villefranche » imaginée peu avant, au cours de l'aventure de La Cédille qui sourit, avec George Brecht. Son existence n'avait pu aller au-delà de la confection d'un papier à lettres officiel qui en formulait cependant tout le programme : « Échange Insouciant d'Information et d'Expérience / Ni élève, ni maître / Parfaite licence, / Parfois parler, parfois se taire. » *Teaching & Learning* en est la reprise aboutie, la défense et l'illustration.

Ne pas se méprendre : il n'y est pas question d'une pédagogie de l'art, mais d'une pédagogie par l'art, d'une pédagogie qui propose l'art comme méthode générale et l'artiste comme éducateur par excellence. Cette fonction éducative conférée à l'art présuppose une redéfinition conjointe et de l'éducation et de l'art. D'un côté, le but de l'éducateur n'est plus d'inculquer des savoirs, mais d'apprendre à l'homme à être pleinement homme ;

de l'autre, le but de l'artiste n'est plus de créer des objets, mais, lit-on dans *Teaching & Learning*, de « se créer soi-même ». Si l'on réunit les deux propositions, il faut conclure que l'art lui-même est avant tout art d'être homme, « art de vivre » dit Filliou, retrouvant l'ancienne formule des moralistes en même temps que l'acception première du mot « art », au sens large de savoir pratique.

Une telle conception a des précédents dans l'histoire de la pensée plus que dans celle des théories de l'éducation. Il importe peu de savoir si Filliou, qui, d'après ce qu'il dit à Ben Patterson, a consulté des ouvrages spécialisés, a également lu les philosophes. Mais il vaut la peine de relever comment un artiste de l'avant-garde, étroitement lié au mouvement Fluxus, libertaire et contestataire (l'adjectif apparaît en 1968), renoue, par-delà les siècles, avec la tradition platonicienne notamment. On trouvera dans *Teaching and Learning* plus d'une rencontre inattendue avec le livre VII de *La République*, dans lequel Socrate explique que la *païdéia* (la formation de l'enfant) ne consiste pas à « mettre la science dans l'âme où elle n'est pas, comme on mettrait la vue dans des yeux aveugles », mais à aider les yeux de l'âme à se tourner vers son bien propre — autrement dit à opérer une conversion de l'être tout entier — afin qu'elle retrouve d'elle-même sa vocation essentielle, laquelle dépasse tous les savoirs spécialisés. Que l'éducation concerne la totalité de la personne et qu'elle soit fondamentalement un processus d'auto-apprentissage dans lequel l'éducateur n'est qu'un guide, un maître spirituel et non un maître d'école, sont autant d'idées chères à Filliou.

Toutefois, à la différence des morales antiques de la *vita beata*, qui prônent une conversion uniquement individuelle, Filliou ne conçoit la « vie heureuse » (la formule se trouve aussi dans *Teaching and Learning*) que réalisée au sein de la communauté humaine et sous la forme accomplie de la liberté collective. Mais, à une époque où, en matérialistes conséquents, les marxistes voient dans la révolution sociale la condition de possibilité de la liberté de chacun, Filliou, à l'inverse, fait de la liberté en chacun la condition de la liberté pour tous, de même qu'il fait de la révolution intérieure la condition de la révolution sociale. Pas de société nouvelle sans un « homme nouveau », dit-il en des termes plus conformes au vocabulaire de la spiritualité qu'à celui de la politique.

Comment l'art peut-il façonner cet homme nouveau ? En se présentant comme une « utilisation créative du loisir », c'est-à-dire comme une activité librement productive, poétique au sens étymologique de ce mot. À cette condition il manifeste un « accroissement de l'espace de liberté », dont le jeu est la forme exemplaire. Ainsi Filliou jette-t-il un pont audacieux entre les analyses économique-politiques de Marx et Engels sur l'abolition du travail aliéné, sa transformation en une pluralité d'occupations choisies effaçant la distinction entre travail et loisir, et les réflexions esthético-morales de Schiller sur le jeu, lequel peut seul restituer à l'homme la plénitude de son essence et qui, pour cette raison, « servira d'assise [...] à tout le système des beaux-arts et à celui plus difficile encore de vivre » (15<sup>e</sup> des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*).

Cependant, tandis que pour Schiller ce jeu reste un jeu idéal, une idée régulatrice transcendant tous les jeux humains, horizon encore lointain d'une humanité sublime à réaliser, il est pour Filliou constitué de ces jeux réels, modestes, infiniment variés, imaginés quotidiennement par les enfants dans la joie, comme pour rappeler que création et récréation ont racine commune. C'est ce genre de jeux dont l'artiste propose à son tour maints exemples sous forme d'exercices destinés à réveiller en l'adolescent l'esprit d'invention de son enfance. Contre le modèle triomphant dans les années soixante de la « société du loisir », ce mirage de liberté passive engendré par la « société de consommation », Filliou restitue au mot loisir son sens noble d'oisiveté féconde : celui qu'il a dans la Grèce ancienne, quand la *scholè* désigne l'état privilégié des hommes libres, non tenus aux travaux serviles, indépendants des contraintes matérielles et par là disponibles pour l'étude. Ce n'est donc pas rêve d'artiste, mais retour à la vocation initiale de l'école que de l'associer à la liberté du loisir, condition *sine qua non* de la sagesse. Car c'est ce mot désuet de « sagesse » qui s'impose de lui-même à Filliou quand il lui faut nommer cet art de faire bien l'homme.

L'originalité de la contribution de Filliou à la philosophie de l'éducation tient à ce que c'est à l'artiste qu'il confie la tâche d'initier à la sagesse. « Pionnier d'un monde nouveau », celui-ci l'est cependant moins par ses anticipations que parce qu'il se souvient. Pour Filliou, en effet, la vraie révolution ne passe pas par la table rase, mais au contraire par la mémoire ranimée des commencements. L'artiste est celui qui a su ressusciter

ter en lui l'esprit d'enfance, se construire poétiquement une seconde innocence. « Tout le monde est potentiellement artiste », affirme Filliou, mais le dressage social dont participent l'école ordinaire et « l'asphyxiante culture » stigmatisée par Dubuffet au même moment ont eu raison de cette spontanéité créatrice donnée à tous avec la vie et pour laquelle les années soixante ont forgé le mot de « créativité ». Filliou en retrouve la source dans l'enfant que chacun a été, comme d'autres parmi ses contemporains la reconnaissent chez les primitifs ou les fous, ceux qui n'ont pas été pervertis par l'institution ou qui en refusent les règles.

Encore Filliou ne partage-t-il pas l'optimisme rousseauiste du mouvement hippie. Il ne croit nullement que l'homme est naturellement bon, mais il croit qu'il est naturellement créateur. L'enfance est l'âge du possible, de tous les possibles, quand la liberté de l'imagination n'a pas encore été étouffée par une éducation normative. Aussi celle qu'il préconise vise-t-elle à préserver cette ouverture, à « aiguïser ce don de vivre » chez l'enfant ou à le réveiller chez l'adulte. Il ne s'agit donc pas tant pour les élèves d'apprendre que de ne pas « désapprendre », de ne pas perdre ce qu'ils ont toujours su. Et parallèlement, pour les artistes pédagogues, il s'agit moins d'enseigner que de faire resurgir chez leurs élèves ce qu'ils ont oublié, en leur apprenant à « devenir jeunes », plutôt qu'à grandir. Le véritable apprentissage sera en réalité une réappropriation de soi, de son « génie », aime à dire Filliou pour parler des qualités innées que trop de talents appris ont bridées. Si l'éducation doit encourager ce retour sur soi, il n'y aura pas dans l'École Filliou de hiérarchie entre maîtres et élèves, ni même de division du travail entre enseignants et enseignés, mais une communauté dont tour à tour les participants enseignent ce qu'ils savent et apprennent ce qu'ils ne savent pas. Tout au plus l'artiste suscitera-t-il des disciples, selon une relation qui n'est plus celle de l'apprentissage, mais de l'initiation, initiation à un état d'esprit, à une manière d'être au monde et à autrui.

À l'évidence, cette conception de l'éducation ressortit moins à l'exercice pédagogique qu'à l'exercice spirituel. L'idée du salut comme remontée à l'envers du chemin qui a mené à la chute ramène une fois encore à Platon, selon lequel apprendre, c'est pour l'âme se souvenir en se débarrassant de la gangue d'oubli qu'entraîne l'incarnation avec son cortège de pesanteurs qui la tirent vers le bas. Une telle anamnèse permet à l'âme de recouvrer sa légèreté originelle, de récupérer ses ailes, comme dit le

rience d'artistes engagés en faveur d'un art qui aspire aussi à transfigurer la vie et à s'effacer en elle. Encore la différence est-elle sensible entre Beuys, par exemple, selon qui « tout le monde est artiste » et Filliou qui préfère renverser la formule en « l'artiste est tout le monde », ce qui en change complètement le sens. Tandis que Beuys insiste sur la banalité de la création, présente dans les actions de « tout le monde », Filliou prend acte, avec plus de réalisme que ne lui en accorde Beuys dans leur entretien, de la manière dont réciproquement l'artiste partage la banalité de « tout le monde », c'est-à-dire les mêmes faiblesses et impuissances. C'est avoir conscience de la distance qui sépare le virtuel de l'actuel ou, si l'on préfère, de la difficulté d'inscrire l'essence créatrice de l'homme dans son existence. On n'est pas artiste du fait même qu'on naît homme ; on doit s'exercer à devenir l'un et l'autre tous les jours, ce qui ne va pas sans une certaine discipline de vie. Tandis que Beuys, ainsi que Vostell proclamant de son côté que « tout homme est une œuvre d'art », prennent en quelque sorte le problème à l'envers car ils élargissent *a priori* l'art à tout ce que fait, ou est, l'homme, Filliou attend au contraire de l'art qu'il élargisse l'esprit et l'existence de l'homme. A cette capacité d'ouverture se mesure la force révolutionnaire de l'art.

L'utopie éducative de Filliou n'est pas une projection imaginaire dans un avenir radieux, mais une sorte de fidélité à ce qui en l'homme est resté à l'état d'espérance sacrifiée. L'utopie est cette confiance en la possibilité d'inverser le cours négatif de l'histoire afin que l'homme cesse de s'éloigner de sa vocation originelle. C'est cette inversion que Filliou baptise « économie poétique ». Celle-ci doit se substituer à l'économie politique pour fonder une nouvelle théorie de la valeur, laquelle exige nombre de sacrifices, mais promet en retour la joie de se reconquérir soi-même. Si *Teaching and Learning* contient beaucoup d'éléments autobiographiques empruntés notamment aux dix années de vie d'artiste de Filliou depuis sa conversion de l'économie à la poésie, c'est que, pour fortifier toute foi, il faut des témoins qui prêchent par l'exemple, comme le font dans d'autres domaines les sages et les saints. Les plus grands, on le sait, ne naissent ni sages ni saints.

Anne MCEGLIN-DELCROIX  
Novembre 1995

#### NOTE DE TRADUCTION

Voici plus de 30 ans que Robert Filliou a écrit ce livre, précédant et accompagnant les révoltes étudiantes de 68.

Pourtant, cet ouvrage véhicule encore bien des idées novatrices en matière d'enseignement et d'apprentissage qui, nous l'espérons, sauront inspirer les lecteurs.

Bien sûr, si Robert Filliou était encore là aujourd'hui, il l'aurait réécrit en français et non traduit. Il y aurait mis son cœur, ses nouvelles réflexions et expériences, devenant lui-même son propre coauteur.

La tâche de traduction n'en fut que plus difficile, et les choix plus délicats. Nous avons pris la liberté de traduire le titre *Teaching and learning as performing arts* par *Enseigner et apprendre, arts vivants*. Et nous avons préféré respecter le style parlé du texte anglais, en souvenir de l'orateur que fut Robert.

Marianne Filliou, les traductrices et les éditeurs

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5	
CHAPITRE I	RÉFLEXIONS SUR LE FONCTIONNEMENT DU SYSTÈME	41
	Lettres à Allan Kaprow	42
	Ample Food for Stupid Thought	49
	À propos de l'Économie de prostitution et vers quelques principes d'Économie poétique	51
	L'Histoire chuchotée de l'Art	55
	Continuum espace-temps à quatre dimensions	71
	Économie poétique : vers une nouvelle échelle des valeurs	76
	L'Économie de la prostitution	85
	L'Américain-Type	87
	L'Autrisme	96
	Le Secret de la création permanente absolue	102
CHAPITRE II	LA SCULPTURE GOUVERNEMENTALE	105
	Le point de vue des enfants	
CHAPITRE III	LA PROPOSITION ARTISTIQUE	113
	Entretien avec John Cage	117
	Entretien avec Allen Kaprow	135
	Entretien avec Benjamin Patterson	147
	Entretien avec Diter Rot	155
	Lettre de Dorothy Iannone	169
	Entretien avec Joseph Beuys	173

CHAPITRE IV	FAISONS-LE NOUS-MÊMES	195
	Jouer la Bible	197
	Un projet – Le Poipoidrome	212
	La Cédille qui sourit	221
	La Fête Permanente	229
	Combat de rue	231
	Les Co-inventions	234
	Théorie et pratique de A/B	239
	Mind-openers	244
	Création permanente : le principe d'équivalence	248
POSTFACE	UNE PÉDAGOGIE DE LA LIBÉRATION	253
	par Anne Mœglin-Delcroix	