

Fluxus et propagande politique : des buts sociaux, non esthétiques

Olivier LUSSAC

Pour George Maciunas, il s'agit dans la définition même de Fluxus de détruire les notions de grand Art, de détourner celles de culture sérieuse et de professionnalisme en art, et de construire un circuit parallèle à la culture officielle. C'est même le but avoué de l'artiste. La diffusion et la distribution des œuvres fluxus n'entrent pas dans le circuit marchand habituel, comme le soulignait Nam June Paik en 1978 :

« Marx s'est largement consacré à la dialectique production/outil de production. Il pensait, de façon simpliste que si les travailleurs (les producteurs) POSSEDAIENT l'outil de production, tout irait pour le mieux. Il n'a guère réfléchi de manière créatrice au système de la DISTRIBUTION. Le problème du monde de l'art dans les années 60 et 70 est que l'artiste, propriétaire de son outil de production (la peinture, les pinceaux, et même parfois le matériau d'imprimerie), n'en demeure pas moins exclu du système de DISTRIBUTION, puissamment centralisé, dans le monde de l'art »¹.

Fluxus est une coopérative et la force de Maciunas est d'avoir mis en œuvre une conception post-marxiste, en essayant de s'emparer des circuits de distribution et des moyens de production, parce qu'aussi de nombreux artistes partageaient le point de vue suivant : l'art ou le domaine de l'art était devenu trop restrictif, dépendant d'une élite culturelle. Les œuvres d'art étaient elles-mêmes devenues des produits commerciaux. Même le poète Jackson Mac Low avait des réticences envers le marché de l'art, bien qu'il eut quelques différends avec Maciunas, et il annonce dans une missive envoyée à Dick Higgins (22 avril 1963, archives Sohm, Staatsgalerie Stuttgart) :

1. Nam June Paik, « George Maciunas and Fluxus », revue *Flash Art*, n° 84-85, octobre-novembre 1978, p. 48.

« Je suis dégoûté par sa corruption et sa commercialisation ; je suis bien d'accord que certaines sortes d'œuvres d'art, de musique et de littérature ont acquis un genre de prestige totalement abusif et que beaucoup trop de gens se sont faits tyranniser et écraser en essayant de "réussir" dans les arts. »

Maciunas fait donc de Fluxus une partie importante de la nouvelle révolution culturelle et précise sa position dans une lettre adressée à Emmett Williams (juin 1963, The Jean and Leonard Brown Collection, The Getty Center) :

« Je sais de quelle manière vous éprouvez l'implication politique de *Fluxus*, avec le parti (vous savez lequel). Nos activités perdent toute signification si nous nous séparons de la lutte socio-politique à venir aujourd'hui. Nous devons *coordonner* nos activités ou nous devrions devenir une autre "nouvelle vague", un autre club dada... ».

Fluxus est, on peut désormais le comprendre, politiquement engagé. L'idée du collectivisme, qui est centrale dans ses objectifs et dans sa philosophie, est fondée, selon les opinions de son initiateur, sur les publications du groupe *LEF*, durant les années vingt, *LEF*, 1923-1925 (*Levyi Front Iskusstv* – « Front Gauche des Arts »), qui devient plus tard le *Novyi Lef* en 1927 (*Novyi Levyi Front Iskusstv* – « Nouveau Front Gauche des Arts »). Et en 1929, *LEF* change de nom, pour inaugurer le terme *REF* (*Revolvytsionnyi Front* – « Front Révolutionnaire »).

Dans un texte fondamental de *LEF* n° 1, « Sous le signe de la construction de la vie » de N. F. Tchoujak, il est dit que « si l'on essaie d'embrasser les conquêtes les plus importantes qui, dans le domaine de l'art, sont en liaison étroite avec les progrès sociaux de ces dernières années, nous nous heurtons involontairement à des faits curieux et extrêmement caractéristiques – *ces faits montrent justement l'unité de l'art et de la vie et le caractère irréversible de l'influence exercée sur l'art par ce mouvement fondamental qui porte la vie en avant* ». Sans aucun doute, Maciunas avait connaissance de ce texte où « des faits, poursuit Tchoujak, témoignent d'un parallélisme très net dans l'élaboration de ces positions chez des groupes de gens géographiquement séparés et qui, sur le plan formel, ne partageaient pas toujours les mêmes idées, mais étaient tous envahis par l'esprit de l'époque ». On peut dès lors aisément passer du constructivisme russe, à la recherche d'un processus révolutionnaire toujours nouveau, à Fluxus.

Le poète Vladimir Maïakovski avait montré que la dé-esthétisation des arts de Production, du constructivisme est l'une des conséquences et l'une des réalisations de *LEF*, c'est également le projet inaugural de l'*Internationale Situationniste*, pour qui la conscience du caractère

révolutionnaire de l'art et des formes expressives ne peut se résoudre qu'en dépassant l'art, dans la critique de la vie quotidienne et dans la transformation de la société capitaliste. Il est bien écrit dans *Potlatch* n° 1 (1954) qu'il faut travailler « à la construction consciente et collective d'une nouvelle civilisation », en élaborant des *situations concrètes*. Guy Debord a défini la situation comme « Une production artistique [qui] rompt radicalement avec des œuvres durables. Elle est inséparable de sa consommation immédiate, comme valeur d'usage essentiellement étrangère à une conservation sous forme de marchandise » (« Théorie des moments et constructions des situations », in *Internationale Situationniste*, n° 4, 1960).

Cette construction de la vie pourrait aussi porter d'autres noms : *happening*, événement, performance ou simplement action. Fluxus est d'abord une pratique sociale, avant de s'affirmer comme une pratique quotidienne et artistique de la réalité. Il s'agit, grâce à un retour au concret (théorie du concrétisme de Maciunas) de *s'approprier définitivement le réel à des fins subversives*. Le dualisme entre l'artiste et l'œuvre porte ainsi non seulement, dans ce rapport au réel, l'exigence du retour au social, mais aussi celle d'une liberté la plus urgente, vers la destruction des idoles et vers une création globale de l'existence.

Dans son *Manifeste I. S.*, Debord souligne comment il faut réaliser la nouvelle culture :

« Quels devront être les principaux caractères de la nouvelle culture, et d'abord en comparaison de l'art ancien ? Contre le spectacle, la culture situationniste réalisée introduit la participation totale. Contre l'art conservé, c'est une organisation du moment vécu, directement. [...] Contre l'art unilatéral, la culture situationniste sera un art du dialogue, un art de l'interaction. [...] Tout le monde deviendra "artiste" à un sens que les artistes n'ont pas atteint : la construction de leur propre vie » (17 mai 1960).

Des buts sociaux, non esthétiques, tel est donc le credo de Maciunas. Ce dernier – ainsi qu'Allan Kaprow, avouant l'influence de Debord sur le *happening* – récupère ensuite ces idées et trace des parallèles entre le groupe soviétique, les conceptions de Debord et Fluxus, dont il définit l'idéologie dans une lettre à Tomas Schmit (février 1964) :

« [...] Les objectifs de Fluxus sont sociaux (non esthétiques). Ils sont reliés (idéologiquement) au groupe *LEF* de 1929 [*sic*] en Union Soviétique et ont affaire avec : l'élimination graduelle des beaux-arts (musique, théâtre, poésie, littérature, peinture, sculpture, etc., etc.). Cette attitude est motivée par le désir de stopper le ravage des ressources humaines et matérielles [...] et de les détourner à des fins socia-

lement constructives. Appliqués de cette manière, les arts seront (de design industriel, du journalisme, de l'architecture, de l'ingénierie, des arts graphiques-typographiques, de l'impression, etc.).

[...] Ainsi, Fluxus est définitivement contre l'objet-art comme commodité non-fonctionnelle [...]. Cela doit temporairement avoir la fonction pédagogique d'enseigner au peuple l'inutilité de l'art, incluant l'éventuelle inutilité de soi. Cela ne doit donc pas être permanent [...]

Fluxus est par conséquent ANTIPROFESSIONNEL (contre l'art professionnel [...]). Deuxièmement, FLUXUS est contre l'art comme médium ou comme véhicule encourageant l'ego de l'artiste, depuis que l'art appliqué doit exprimer le problème objectif, évacuer la personnalité de l'artiste ou de son ego. Fluxus, donc, doit tendre à un esprit collectif, anonyme et ANTI-INDIVIDUALISTE – aussi ANTI-EUROPEANISTE (l'Europe étant le lieu supportant le plus fortement – & même instituant l'idée de – l'artiste professionnel, l'art – pour une idéologie de l'art, pour une expression de l'ego de l'artiste à travers l'art, etc., etc.)...

Ces concerts FLUXUS, ces publications, etc., sont au mieux transitionnels (quelques années) & temporairement jusqu'à ce temps où les beaux-arts puissent être totalement éliminés (ou du moins leurs formes institutionnelles) et les artistes trouvent d'autres emplois [...] ».

L'intention originelle de *Fluxus* est donc de produire des œuvres collectives, tout comme *LEF* utilisait ses publications pour véhiculer la propagande, les idées et les visées communautaires du groupe.

Le premier janvier 1963, Maciunas annonce dans la *Fluxus Newsletter No. 5* qu'« il a été décidé de publier [...] des collections spéciales d'auteurs et des articles – travaux des auteurs », parce qu'il s'agit, pour lui, de créer une « centralisation des activités du nouvel art et anti-art », pour renforcer la propagande, devenant à la fois centralisation de la production et contrôle du produit. Pour Henry Flynt et pour George Maciunas, ce sont les « communistes qui doivent donner la conduite révolutionnaire en culture ». Tous deux se battent contre l'impérialisme culturel de la culture européenne et fonde l'AACI, l'*Action Against Cultural Imperialism*.

Précisons maintenant les développements de la conduite révolutionnaire contre l'art et pour une pratique fluxus ? Cette attitude semble s'orienter selon deux manières : *contre* l'impérialisme culturel, la culture d'élite et l'économie de prostitution, *pour* une culture économique poétique.

Lors d'un concert de musique allemande qui eut lieu à New York (Town Hall) le 29 avril 1964, le compositeur Karlheinz Stockhausen

reçut des insultes et des attaques verbales de toutes sortes venant de l'AACI. Ce concert fut consacré aux compositeurs allemands, sous le patronage de la République Fédérale et sous la conduite de Wolfgang Fortner et de Karlheinz Stockhausen, avec Boris Blacher, Karl Amadeus Hartmann et Hans Werner Henze. Sur les pancartes, on pouvait lire, « Combat contre le décor musical du fascisme ? » (Henry Flynt). C'est par ces mots que le piquet de grève (Maciunas, Flynt, Vautier, Saito) assurait la promotion du concert. Maciunas et Flynt s'insurgeaient contre cette musique impérialiste qui, chaque soir, refusait d'admettre la musique non-européenne, « la musique des Afro-américains, des bouseux de l'Europe de l'Est, des Indiens, ou même la plupart des musiques qu'aimaient les travailleurs de l'Allemagne de l'Ouest ». Les musiques traditionnelles ou populaires de l'Asie, de l'Afrique ou des Amériques n'existaient pas pour ces compositeurs allemands. Le représentant officiel de cette conception élitiste était, pour Maciunas et Flynt, le compositeur Stockhausen, dont la musique incarnait l'idéologie allemande, avec la revue *Die Reihe*, considérée comme une façade néo-nazie.

Cette agitation provenait d'un article introductif de Wolf-Eberhard von Lewinski, « Junge Komponisten ». Selon son auteur, la musique se découpe en trois catégories : la musique de divertissement, la musique sentimentale et une autre, sans concession et sérieuse, dans la lignée de Bach, Mozart, Beethoven, Schoenberg, Webern. Maciunas et Flynt étaient en colère et voyaient en Lewinski un concentré des principes impérialistes. Que l'affaire tire son origine de Lewinski ne faisait pas de doute et Maciunas était non seulement indigné, mais aussi amusé. Il trouvait juste de se venger de cette critique impitoyable dans le premier festival international de très nouvelle musique (*International Festspiele Neuester Musik*, Wiesbaden, septembre 1962). Le critique de *Die Reihe* répliqua dans le journal conservateur, *Die Welt*, en trouvant ce festival parfaitement inutile.

L'attaque démonstrative contre la prétendue aristocratie de la culture européenne provenait d'une déclaration de Stockhausen. En l'automne 1958, ce dernier avait souligné le manque de finesse du jazz et de la musique noire dans une conférence à l'Université de Harvard. Il affirmait que la musique actuelle était pratiquement morte, lors de sa première visite aux États-Unis (1958). En 1964, le second recueil des textes de Stockhausen fut publié. À l'intérieur se trouvait son « Musikalischen Eindrücke einer Amerikareise » (« Impressions musicales d'un voyage américain », 1959). Cette contribution fut aussi publiée dans *Incontri Musicali* à Milan et un an auparavant, dans un programme du WDR. Il se peut que ces impressions soient des souve-

nirs de cette première conférence à Harvard et que le motto, « Jazz [black music] is primitive... barbaric... beat and a few simple chords... garbage... », soit un résumé de sa position en matière musicale.

Plus tard, de nombreux compositeurs se révoltèrent contre cette méthode élitiste, Luigi Nono, Bernd Alois Zimmermann, Cornelius Cardew, Konrad Boehmer... Ce dernier publia en 1972 un article intitulé « Karlheinz Stockhausen oder : Der Imperialismus als höchstes Stadium des kapitalistischen Avantgardismus », dans lequel il évoque un texte du 30 octobre 1964, paru dans *Peace News*. Stockhausen était certainement devenu célèbre et polémique en 1964 et le titre du texte de Boehmer ne laisse aucun doute sur la position intellectuelle du compositeur allemand. Cette attitude fondamentaliste du compositeur explicite largement le courant de réaction anti-artistique en musique comme dans les arts visuels, tel le *Stockhausen Serves Imperialism* de Cornelius Cardew, lequel « témoigne très clairement de la distance radicale adoptée par certains musiciens, décidés à engager leur action dans le sens d'une démarche politique, vis-à-vis de ce qu'il est convenu d'appeler l'avant-garde ». C'est ainsi que Cornelius Cardew et John Tilbury conçoivent le Scratch Orchestra et, en 1971, ils fondent l'Ideology Group, posant, à partir du marxisme, des rapports entre la classe prolétarienne et la musique, ce qui supposent, comme Fluxus, une révolution de la musique.

Avant de mener cette action de contestation contre les compositeurs allemands, Maciunas et Flynt étaient partis en croisade contre les institutions. Le 8 février 1963, Flynt fit une conférence-démonstration dans l'atelier de Walter de Maria, dans laquelle il s'attaque au Lincoln Center et demande de démolir la culture sérieuse : *No more art ! Demolish Serious Culture*, suivant les principes du manifeste *Fluxus Veramusement* de Maciunas :

- « *Fluxus Manifesto* », George Maciunas, 1963.

ART

Pour justifier le statut élitiste, parasite et professionnel de l'artiste dans la société,

il doit démontrer son utilité et son exclusion,

il doit démontrer la dépendance du spectateur envers lui,

il doit démontrer que personne d'autre que lui ne peut faire de l'art.

Donc, l'art doit apparaître complexe, prétentieux, profond, sérieux, intellectuel, inspiré, plein d'ingéniosité, significatif, théâtral.

Il doit apparaître précieux en tant que marchandise, afin de pourvoir l'artiste d'un revenu.

Pour augmenter sa valeur (le revenu de l'artiste et le profit des clients), l'art est fait pour être rare, limité en quantité et par conséquent en vente et accessible seulement à l'élite sociale et aux institutions.

FLUXUS ART-AMUSEMENT

Pour établir le statut non-professionnel de l'artiste dans la société,

il doit démontrer son inutilité et son inclusion,

il doit démontrer l'autosuffisance du spectateur,

il doit démontrer que n'importe quelle chose peut être de l'art et que n'importe qui peut le faire.

Donc, l'art-amusement doit être simple, amusant, non prétentieux, insignifiant, il ne requiert aucune ingéniosité ou de répétitions innombrables, il n'a pas de valeur marchande ou institutionnelle.

La valeur de l'art-amusement doit être modeste en étant illimité, produit pour la masse, obtenu de tout et éventuellement produit de tout.

L'art-amusement Fluxus est l'arrière-garde, sans aucune prétention ou incitation à participer à la compétition de « l'art de faire mieux que les autres » avec l'avant-garde. Il lutte pour des qualités non-théâtrales et monostructurelles de l'événement naturel simple, un jeu ou un gag. C'est la fusion de Spikes Jones, du Vaudeville, du gag, des jeux d'enfants et de Duchamp.

- « *Fluxus Manifesto* », *George Maciunas, 1965.*

Manifeste Fluxus sur l'amusement Fluxus – Vaudeville – Art ? Pour établir le statut non-professionnel, non-parasite, non-éclairant de l'artiste dans la société, il doit démontrer sa propre inutilité, il doit démontrer l'autosuffisance du spectateur, il doit démontrer que n'importe quelle chose peut se substituer à l'art et que n'importe qui peut faire de l'art. Donc, cette substitution art-amusement doit être simple, amusante, avoir affaire avec l'insignifiance, n'avoir aucune valeur marchande ou institutionnelle. Il doit être illimité, obtenu de tout et éventuellement produit de tout. L'artiste faisant de l'art pendant ce temps, pour justifier son revenu, doit démontrer que seulement il peut faire de l'art. L'art par conséquent doit apparaître complexe, intellectuel, exclusif, indispensable, inspiré. Pour augmenter sa valeur marchande, il est fait pour être rare, limité

en quantité et donc non accessible aux masses, mais à l'élite sociale.

Maciunas préconisait des actions de propagande dans sa *Fluxus News-Policy Newsletter No. 6* (6 avril 1963). Il fallait selon lui créer des performances scandaleuses, gêner les réseaux de transports, brouiller les systèmes de communication, déranger les concerts publics ou provoquer des désordres sociaux. Ces différentes propositions terroristes furent à l'origine de la rupture entre les membres de Fluxus en 1964. Higgins, Mac Low et George Brecht jugèrent cette activité irresponsable. Mac Low considérait par exemple les plans de sabotage parfaitement immoraux.

Higgins donna plus tard raison à Maciunas dans sa *Postface*, « Stockhausen est 1. sans équivoque un avocat de la "culture sérieuse", 2. couronné de succès et pour cette raison un objet de querelle lucratif, 3. engagé contre le jazz et 4. un représentant du style international en art, lequel était colonialiste pour sa manière de penser ». Benjamin Patterson, en tant qu'artiste noir, s'insurgea lui aussi contre l'hégémonie des blancs, dans sa pièce *Symphonie No. 1*, présentée pour la première fois dans son loft de Canal Street et dont voici la partition :

PREMIERE SYMPHONIE

Les membres du public sont interrogés un par un :

« ME FAITES-VOUS CONFIANCE ? » et sont répartis en gauche et droite

en oui et non

on obscurcit la pièce.

du café fraîchement moulu est dispersé dans toute la pièce.

Dans le noir, il ouvrit un paquet de café *Maxwell*. Le simple bruit de l'ouverture sous vide, un *pop* particulier, avait vu monter l'anxiété chez les auditeurs. Ce son, selon lui, était pourtant « familier à beaucoup de gens (hommes et femmes) en ces temps de service militaire et de marches pour les droits civils (le son des grenades fumigènes, explosives ou lacrymogènes) ». Avec une telle pièce, il se rebellait contre le public de l'art, spécifiquement blanc, face à cette poudre de café noire. Pour l'artiste, la confiance et la méfiance ne résident pas dans la couleur de peau, dans l'intolérance ou dans le jugement apparent des sujets qui se confrontent à une telle expérience.

Le 2 février 1963, Henry Flynt et Jack Smith demandèrent la démolition des musées de l'art et de la culture sérieuse, devant le MOMA à New York, contre l'exposition de *La Joconde* (photo Tony

Conrad). Le soir même, Flynt fit une démonstration contre la culture sérieuse. Ce fut la cinquième conférence de sa série « From “Culture” to *Veramusement* » (*veramusement* : du latin *veritas* et de l’anglais *amusement*), dans laquelle il s’en prit au snobisme de la culture sérieuse, debout devant le portrait de Vladimir Maïakovski. Le public devait pénétrer dans la salle, en s’essuyant les pieds sur *La Joconde*.

Mais si nous transformons un tableau en paillason, ou un autre en table à repasser (Duchamp), peut-être pourrions-nous convertir l’art en expériences ordinaires ?

Pour Robert Filliou, l’art moderne a ouvert toutes les possibilités de liberté. Or, il faut également incorporer cette liberté (d’esprit) dans la vie quotidienne, pour que la vie et l’art deviennent un art de vivre. Pour cela, il faut que l’art soit une forme de loisir organisé ou bien un jeu car, selon Debord, « la libération du jeu, c’est son autonomie créative ». Cette organisation ne peut se faire que si l’art devient non seulement une forme de loisir, mais encore une forme poétique de loisir.

L’appréciation des loisirs est alors le sens même de la poésie, cette dernière étant l’organisation créative des loisirs, en développant les poèmes (jeu et participation), comme élargissement de l’espace de liberté. « La vie, rappelle Filliou, 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 des distractions utilitaires ou de valeurs snobs pour la classe privilégiée »².

Il faut donc refuser d’être culturellement colonisé par des spécialistes de la peinture, de la sculpture, de la poésie, de la musique, etc. (refus de l’hyper-spécialisation, de l’auto-analyse, de la perte de créativité et de l’absence d’art de vivre). C’est ce que Ben nomme le rouleau compresseur qui occulte la différence et Filliou la Révolte des médiocres, c’est-à-dire la Réhabilitation des Génies de Café, l’Hommage aux Ratés et la Célébration de l’Esprit d’Escalier. Les trois notions de Filliou sont dédiées à Charles Fourier.

L’artiste devient alors le véhicule des idées quotidiennes, capable de réaliser bon nombre d’idées issues non seulement de faits simples,

2. Robert Filliou, *Enseigner et apprendre, arts vivants par Robert Filliou*, Archives Lebeer Hossmann, Paris, Bruxelles, 1998, p. 14, première édition : Verlag Gebr. König, Cologne, New York, 1970.

mais aussi d'une conjonction entre l'art et la technologie. Et la Réhabilitation des Génies de Café, génies précurseurs des mouvements beat et hippy, suppose que l'artiste est en adéquation avec son *mieux vivre sa vie*, sans se soucier de la gloire et de l'argent. En définitive, la conception de Filliou est une quête simple et vraie du bonheur, dans laquelle il faut renoncer au système de valeurs habituel qui incombe aux œuvres d'art et au statut de l'artiste :

« 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 ».

Paik avait également évoqué cette idée dans ses ... *Confessions d'un révolutionnaire de Café* : « Comme tu le vois, je suis un grand paresseux [...] un simple révolutionnaire de café [...] »³. Une telle remarque s'impose à toute une génération et renvoie à plusieurs pratiques, celle de Filliou : « Au fond, je pense que je suis un génie sans talent, et si je vous explique ce que j'entends par génie, vous comprendrez mon point de vue. Je pense simplement qu'en étant homme ou femme, on est un génie, mais que la plupart des gens l'oublie (ils sont trop occupés à exploiter leurs talents) »⁴. Ou bien les gens sont-ils comme Michel Mourre et le mouvement Lettriste :

« RATES... On nous présente comme des MINUS, et nous le sommes. Nous ne sommes rien, mais alors là, RIEN du TOUT, et nous entendons servir à *rien*. Les honnêtes gens nous rabâchent : TRAVAILLEZ ! MAIS ARRIVEZ DONC !! ARRIVER OU ? ARRIVER A QUOI ? ET DANS QUEL ETAT ?

notre devise : POUR ARRIVER, SURTOUT NE PAS PARTIR.

INCAPABLES

INUTILES

OISIFS

3. Nam June Paik, Lettre de mai 1969, publié dans le catalogue *Software. Information Technology : Its new meaning for Art*, New York, The Jewish Museum, 1970, p. 53.

4. Entretien de Robert Filliou, catalogue *Robert Filliou*, Neue Galerie, Aachen, 1970.

VA-NUS-PIEDS DE COMPTOIRS

venez vous reconnaître et vous affirmez
AU GRAND MEETING DES RATES

(La tenue de foirée est de rigueur !)
note manuscrite »⁵.

Cette attention est caractéristique des années cinquante. Si le travail perd son emprise sur la vie, les loisirs deviennent aussi ennuyeux que les nouvelles formes de travail. Alors, dans cette société qui avance vers le loisir (le Loisir de Filliou), chaque individu pourrait construire sa vie, sans être contrôlé par ceux qui dirigent la vie sociale, c'est-à-dire un nouveau moyen de domination des espaces de liberté car l'ennui, pour les situationnistes comme pour Filliou, est devenu une forme moderne de contrôle. Il faut alors changer le monde, pour ne pas s'ennuyer. Il s'agit de découvrir une situation vraie où je peux agir en toute liberté.

« Vous êtes un zéro, Monsieur ! » a dit un jour un passant à Filliou. Un artiste qui n'a pas de savoir-faire, il est vrai, est un raté, parce qu'il ne réussit pas sur le plan artistique et sur le plan du succès. Un raté est un nul, un zéro, un moins que rien. Or il faut échapper à la notion d'admiration et au fardeau de l'hégémonie. Du même coup il faut se séparer de l'idée que l'artiste est tout-puissant, pour adhérer au complexe du pauvre type (*Brend*), ou à celui de *creep*, de « rampant » pour Flynt.

Aussi, Filliou constate-t-il que :

« 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".) »⁶

La troisième idée de Filliou est celle de la Célébration de l'Esprit d'Escalier (ou de l'Esprit d'Ascenseur) qui se rattache à la théorie des fossés (développée dans une lettre adressée à Allan Kaprow en mars 1967) :

5. Cité par Greil Marcus, *Lipstick Traces*, Paris, éditions Allia, 1998, p. 350.

6. Robert Filliou, *Enseigner et apprendre, arts vivants par Robert Filliou*, op. cit., p. 72.

– Le fossé des générations n'est pas, pour l'artiste, une question d'âge, mais une question qui relève du niveau de création, entre les personnes créatives, c'est-à-dire ceux qui possèdent un don pour la vie, et les personnes non-créatives (ceux qui s'enferment dans l'excellence artistique).

– Le fossé du temps montre qu'il faut du temps pour apprendre à vivre. Les artistes sont les seuls à être créatifs le long de leur vie, ainsi que quelques personnalités, car cela présuppose une bonne dose d'imagination. C'est cela le secret de la Création Permanente (bien fait = mal fait = pas fait), dont l'application se retrouve dans la vie et dans l'œuvre de Filliou, comme dans celles de John Cage, George Brecht, Dick Higgins, Joseph Beuys, Emmett Williams, Jackson Mac Low, Wolf Vostell, La Monte Young, Allan Kaprow et bien d'autres.

– Le fossé des personnalités désigne la différence entre ce que l'on est et ce que l'on souhaite être, tout comme il indique la différence entre ce que l'on est et ce que les autres voudraient que nous soyons. Ce fossé renvoie évidemment à l'Homage aux Ratés.

– Le fossé de l'initiation rappelle que, pour notre société, il faut souffrir pour préparer les gens à la vie active. Mais Filliou revendique une nouvelle éducation fondée sur la joie, non pas sur le travail, ou du moins souhaite-t-il un travail comme jeu.

– Le fossé sexuel : « Inutile de développer. La révolution sexuelle doit continuer ».

– Le fossé mental montre qu'il faut élaborer des outils pour prendre conscience de soi, des méthodes pour mettre en pratique ces outils (pour éviter les lavages et l'érosion du cerveau). Ce sont les jeux, les événements, les *happenings*, les jouets, les performances, etc., parce qu'il faut changer la structure de l'esprit, tout comme il faut changer la structure des loisirs et du travail, c'est-à-dire « raviver le talent pour la vie » et se débarrasser de la spécialisation, de l'absence d'art de vivre, du pouvoir. Pour cette raison, Filliou créa les *Ample Food for Stupid Thought*, qui devint un livre fondamental pour Marshall McLuhan. Celui-ci se compose d'une centaine de cartes postales comportant chacune une question ⁷, dont voici quelques exemples :

N'ETES VOUS PAS EN TRAIN D'IMPOSER VOS
GOUTS PERSONNELS ?
QU'EST-CE QUI FAIT UNE FETE ?
L'ART N'EST-IL PAS REMARQUABLE ?

7. 1965, Something Else Press, New York, édition française : *Idiot-ci, Idiot-là*, AA éditions – Yellow Now, Liège, 1977.

POURQUOI MEME PRETENDRE ?
 QUE SE PASSE-T-IL ?
 OU METTEZ-VOUS VOS IDEAUX ?
 PENSEZ-VOUS SOUVENT A CE QUE VOUS DITES ?

...

– Le fossé du pouvoir ne propose que des rôles à tenir dans la société et pour celui qui souhaite un changement social radical, la seule issue est la marginalisation. Ils sont alors aux yeux de tous des révoltés, « le sel de la terre », parce qu'ils démontrent que la vie peut être créatrice. Ceux qui tiennent des rôles bien définis ont, semble-t-il, perdu le sens de la créativité. « Le fossé, commente Filliou, 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” ».

– En contrepoint à l'économie poétique se situe l'économie de la prostitution, qui est la force motrice de notre système économique, c'est-à-dire, découlant du fossé précédent, la recherche du pouvoir : « Nous vendons moins des marchandises que nous ne nous vendons nous-mêmes ». Et le seul moyen d'échapper à l'économie de prostitution est d'accepter les principes d'une économie poétique. Il faut alors *se défaire* à tout prix *de la notion d'admiration* et échapper à la seule notion d'être « bon en tout », parce que l'excellence, le don et le talent impliquent nécessairement une compétition entre les êtres :

« L'Économie de la prostitution. L'art aboutit le plus souvent à la création d'objets communicables destinés à l'échange ou à la publicité personnelle ou aux deux. L'art qui reste *underground* est plus proche de l'esprit religieux. Développer cette distinction (économie poétique). Dans le cas de l'art échangeable, d'où provient sa valeur, mise à part son évidente valeur de distraction ? Sans doute du prestige. Théorie de valeurs du prestige : l'art est une activité, un goût acquis et en tant que tel, il dépend entièrement de la publicité, de la réclame personnelle, du porte-à-porte ».

Filliou évoque ici les arts qui circulent dans un système de prestige et de spécialisation, système qui « appartient au monde bon-à-quelque-chose » et montre que l'art est toujours une affaire de goût. Il souhaite aussi effacer les barrières du prestige, car l'art appartient à tout ceux qui possèdent de la créativité. L'art c'est simplement la créativité et tout le monde peut être créatif. C'est ce que montre également son *Manifeste-Action L'Autrisme* (1962) :

[...] 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.

Bref, il faut changer ses habitudes et oublier d'être soi-même. À partir d'une telle réflexion, l'art ou le monde de la création peut devenir le « monde bon-à-rien », dans lequel, selon Filliou, le domaine du spécialiste – Peintre, Sculpteur, Poète, Musicien... – n'existe plus :

« Dans l'art, la prétention, l'agressivité, l'arrivisme sont des vestiges du XIX^e siècle. Ils sont à l'origine de la spécialisation, à l'origine de l'esprit de carrière, de l'art capitaliste. À notre époque, où tout se passe, et se passe en même temps, comment pouvons-nous croire qu'une personne est plus importante qu'une autre, un événement plus important qu'un autre ».

Tout est relatif. Le monde de l'Art n'est plus limité à la notion d'excellence. Il englobe encore l'Anti-Art, c'est-à-dire la diffusion et la distribution des œuvres issues de cette créativité, un circuit d'échange simultané. L'art et l'anti-art appartiennent encore au domaine de l'économie de prostitution, mais échappent au Non-Art – créer sans se préoccuper de savoir si les œuvres seront distribuées ou non –, c'est-à-dire la créativité pour un plaisir pur et pour un amusement léger :

« 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) ».

Il faut donc utiliser ses loisirs de manière créative :

« 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) ».

Les qualités de la spécialisation – égoïsme, dureté, vénalité – seraient donc l'exact contraire des attributs créatifs – innocence, imagination, intégrité. À partir de là, Filliou propose des enquêtes et des jeux destinés à combler chaque fossé : soit deux types de raisonnement, l'éducation traditionnelle et l'éducation suggérée, qui impliquent deux types de conséquences sociales, habituelles d'une part et visées d'autre part.

Il s'agit finalement d'élaborer une économie poétique (ou économie du rêve), pour fonder un système révolutionnaire, à partir des valeurs et des motivations de l'artiste, celles-ci sont au nombre de quatre : l'innocence, l'imagination, la liberté, l'intégrité. Ces quatre valeurs empêchent de succomber à l'économie de prostitution et aux différents fossés, plus spécifiquement, à celui du pouvoir.

Il faut donc définir des jeux et des *techniques de participation*, des « buts sociaux, non esthétiques », pour combler les fossés, ainsi que « des nouveaux modes de communication au niveau de l'individu, du groupe et à l'échelle internationale ». Il s'agit de réaliser un nouveau modèle économique et une nouvelle théorie des valeurs, fondée sur la Création Permanente. Cette dernière exclut les critères de l'admiration et s'adresse à tous, dans les actes les plus simples et les plus joyeux de la vie.